

НОВОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 4 (2020)

NEW ART STUDIES

HISTORY, THEORY AND PHILOSOPHY OF ART
SCIENTIFIC JOURNAL

No. 4 (2020)



Санкт-Петербург, 2020

УДК 7.061
ББК 85.03
Н 72

Приглашенный редактор выпуска – Юлия Ивановна Арутюнян, кандидат искусствоведения, профессор СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина при Российской академии художеств

Редакционная коллегия:

И. А. Шик (канд. искусств., гл. редактор, редактор переводов), Н. В. Щетинина (канд. искусств., редактор переводов), А. В. Рыков (д-р филос. наук, доцент), С. М. Грачева (д-р искусств., профессор), Л. Ю. Лиманская (д-р искусств., профессор), А. А. Дмитриева (д-р искусств., доцент), А. К. Флорковская (д-р искусств., доцент), О. С. Сапанжа (д-р культурол., профессор), Г. Н. Габриэль (канд. искусств., доцент), А. В. Морозова (д-р культурол., канд. искусств., доцент), Ю. П. Волчок (канд. архитектуры, профессор), Ю. И. Арутюнян (канд. искусств., профессор), А. С. Ярмош (канд. искусств.), О. В. Субботина (канд. искусств.), Л. Б. Сукина (д-р историч. наук, канд. культурол., доцент), А. Ф. Эсоно (канд. искусств.), А. Р. Магалашвили (канд. филол. наук).

Invited Editor of the Issue – Julia Ivanovna Arutyunyan, PhD in Art History, professor, Saint Petersburg Repin State Academic Institute of painting, sculpture and architecture of Russian Academy of Arts

Editorial Board:

I. A. Shik (PhD in Art History, Editor-in-Chief, Translation Editor), N. V. Shchetinina (PhD in Art History, Translation Editor), A. V. Rykov (Full Doctor in Philosophy, Associate Professor), S. M. Gracheva (Full Doctor in Art History, Professor), L. Iu. Limanskaia (Full Doctor in Art History, Professor), A. A. Dmitrieva (Full Doctor in Art History, Associate Professor), A. K. Florkovskaia (Full Doctor in Art History, Associate Professor), O. S. Sapanzha (Full Doctor of Cultural Studies, Professor), G. N. Gabriel (PhD in Art History, Associate Professor), A. V. Morozova (Full Doctor in Cultural Studies, PhD in Art History, Associate Professor), Iu. P. Volchok (PhD in Architecture, Professor), J. I. Arutyunyan (PhD in Art History, Professor), A. S. Iarmosh (PhD in Art History), O. V. Subbotina (PhD in Art History), L. B. Sukina (Full Doctor in History, PhD in Cultural Studies, Associate Professor), A. F. Esono (PhD in Art History), A. R. Magalashvili (PhD in Philology).

**Новое искусствознание. 2020. № 4. СПб: Фонд «Новое искусствознание». 112 с.
New Art Studies. 2020. No. 4. St. Petersburg: “New Art Studies” Foundation. 112 p.**

Издатель

Фонд «Новое искусствознание»
Кристина Олеговна Сасонко
директор Фонда «Новое искусствознание»
<https://www.newartstudies.ru/>
office@newartstudies.ru

Publisher

New Art Studies Foundation
Kristina Olegovna Sasonko
Director of the New Art Studies Foundation
<https://www.newartstudies.ru/>
office@newartstudies.ru

Контакты редакции

Ида Александровна Шик
Гл. редактор фонда «Новое искусствознание»
i.shik@newartstudies.ru

Editorial contacts

Ida Aleksandrovna Shik
Editor-in-Chief of the New Art Studies Foundation
i.shik@newartstudies.ru

Екатерина Геннадиевна Дубровская
Координатор
e.dubrovskaya@newartstudies.ru

Ekaterina Gennadievna Dubrovskaya
Coordinator
e.dubrovskaya@newartstudies.ru

Редакционная подготовка

Филипп Сунилович Бастиан, Ида Александровна Шик,
Наталья Владимировна Щетинина

Editorial preparation

Philipp Sunilovich Bastian, Ida Aleksandrovna Shik,
Nataliia Vladimirovna Shchetinina

Дизайн и верстка

Екатерина Дмитриевна Швайкова
metallica21.11@yandex.ru

Journal Design

Ekaterina Dmitrievna Shvaykova
metallica21.11@yandex.ru

© Авторы статей
© Фонд «Новое искусствознание»

В оформлении обложки использована работа: Ювелирный дом Anna Nova. Северный тюльпан. 2008. Обсидиан, агат, горный хрусталь, золото © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

Искусство античности

А. Г. Сечин. Ara Pacis Augustae как визуальное риторическое высказывание (по мотивам оригинальной интерпретации его декора Жилем Соронем) 6

Искусство Нового времени

О. А. Королькова. Растительные мотивы в голландском архитектурном декоре XVII века 19

О. А. Исаева. «Цветочная марка»: флоральные мотивы в изделиях Минтона 1820–1850-х годов 28

Д. А. Абдулина. Растительные мотивы в отечественном детском портрете XVIII–XIX веков: ребенок в царстве Флоры 36

Искусство XX–XXI вв.

Д. Г. Степанова. «Ленинградский стиль» в декоративном и промышленном искусстве: введение в проблему 44

И. А. Шик. Флоральные мотивы в фарфоре «оттепели» 52

Г. Н. Габриэль. Цветочные композиции в контексте отечественного камнерезного искусства: история и современность 60

Кураторские практики

Е. В. Ключина. Кураторство на стыке искусства, экологии и политики: резонансные проекты последних лет. Брюгге, Стамбул, Москва 66

П. М. Веласкес Сабогаль. Опыт выставочного пространства в свете художественных проектов «Энтре диалогос» и «На расстоянии» 75

Рецензии и интервью

Н. В. Щетинина. Мы показываем в игровой форме, что мир красив во всех проявлениях (Интервью с Олегом Котельниковым) 88

И. А. Шик. Рецензия на книгу Михаила Дашевского «Родное ретро. 1962–2002. Фотографическая сага» (2020) 90

Ancient Art

A. G. Sechin. Ara Pacis Augustae as a Visual Oration (Based on the Original Interpretation of Its Decor by Gilles Sauron) 6

Art of the Modern Period

O. A. Korol'kova. Floral Motifs in 17th-Century Dutch Architectural Decoration 19

O. A. Isaeva. "Floral Mark": Floral Motifs in Minton's Products in 1820s –1850s 28

D. A. Abdullina. Floral Motifs in Children's Portrait in the 18th – 19th Centuries: A Child in the Kingdom of Flora 36

Art of the 20th–21st Centuries

D. G. Stepanova. "Leningrad Style" in Decorative and Industrial Art: Introduction to the Topic 44

I. A. Shik. Floral Motifs in the Porcelain of the Khrushchev "Thaw" Period 52

G. N. Gabriel. The Flower Compositions in the Context of the Russian Gemstone Carving Art: The History and the Present Days 60

Curatorial Practices

E. V. Klyushina. Curatorship at the Crossroads of Art, Ecology, and Politics: Notable Projects of the Recent Years. Bruges, Istanbul, Moscow 66

P. M. Velásquez Sabogal. The Experience of the Exhibition Space in the Light of the Artistic Projects "Entre Diálogos" and "At the Distance" 75

Reviews and Interviews

N. V. Shchetinina. We Show Playfully that the World is Beautiful in Every Aspect (Interview with Oleg Kotel'nikov) 88

I. A. Shik. Review of the Book "Native Retro 1962–2002 Photo Saga" by Mikhail Dashevsky (2020) 90

Научный журнал

«Новое искусствознание» издается в рамках деятельности фонда содействия развитию науки, образования и искусства «Новое искусствознание»

Тематика издания

Журнал публикует научные статьи, посвященные исследованию проблем теории и истории отечественного и зарубежного искусства, обзоры выставок и презентации частных галерей, рецензии на академические издания, переводы теоретических текстов по искусству (манифестов, статей, отрывков из книг) и работ известных иностранных специалистов. В специальных тематических конференц-выпусках возможна публикация статей из смежных областей гуманитарной науки (филология, культурология, философия).

Основной целью журнала является развитие творческого диалога отечественных и зарубежных исследователей. Особое внимание уделяется поддержке публикационной активности молодых специалистов.

Периодичность выхода журнала — 4 раза в год.

Плата за публикацию не взимается.

Редакционная этика издания

В своей работе журнал «Новое искусствознание» придерживается норм законодательства РФ в области авторского права, Кодекса поведения для издателя журнала (Code of Conduct for Journal Publishers), разработанного Комитетом по публикационной этике – Committee on Publication Ethics (COPE), принципов, изложенных в Декларации Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ).

Редакция журнала «Новое искусствознание» руководствуется в своей деятельности принципами научности, объективности, профессионализма и беспристрастности. Взаимодействие редакции издания с авторами основывается на принципах справедливости, вежливости, объективности, честности и прозрачности. Все поступающие в редакцию материалы проходят проверку на предмет отсутствия некорректных заимствований.

Порядок рассмотрения и рецензирования статей

Все присылаемые в редакцию материалы подлежат научному рецензированию. Рецензирование осуществляется членами редакционной коллегии или привлекаемыми учеными, имеющими ученые степени доктора или кандидата наук (или эквивалентные им зарубежные ученые степени), которые являются специалистами в области, наиболее близкой тематике рассматриваемых материалов.

The scientific journal

“New Art Studies” is published by the foundation for the promotion of science, education and art “New Art Studies”.

Subject matter of journal

The journal publishes scientific papers devoted to the questions of theory and history of Russian and world art, reviews of exhibitions and academic publications, translations of theoretical art-related texts (manifestos, articles, excerpts from books) and works by famous foreign experts. In special thematic conference-issues the articles from related areas of the humanities (philology, cultural studies, philosophy) can be published.

The main purpose of the journal is to develop a creative dialogue of Russian and foreign researchers and art historians. Special support is given to young specialists.

The frequency of publication of the journal is 4 times per year.

The publishing in journal is free of charge.

Editorial ethics of the journal

The “New Art Studies” journal adheres to the norms of the Russian copyright law, the Code of Conduct for Journal Publishers, developed by the Committee on Publication Ethics (COPE) and the principles set forth in the Declaration of the Association of Science Editors and Publishers (ASEP).

In their work the editors of the “New Art Studies” journal are guided by the principles of scientific rigor, objectivity, professionalism and impartiality. The interaction of the editors with the authors is based on the principles of justice, courtesy, objectivity, honesty and clarity. All incoming authors’ materials are checked for the absence of incorrect borrowing.

The order of consideration and review of articles

The members of the editorial board or the third-party scientists review all the authors’ materials. They have academic degrees of Full Doctor (Dr. habil.) or PhD and are specialists in the field closest to the subject matter of the materials in question.

Сечин Александр Георгиевич, кандидат искусствоведения, доцент. РГПУ им. А. И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48/6. 191186. sechin_a@mail.ru. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2690-3123>

Sechin, Alexander Georgievich, PhD in Art History, associate professor. Herzen State Pedagogical University of Russia, nab. Moiki, 48/6, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. sechin_a@mail.ru. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2690-3123>

ARA PACIS AUGUSTAE КАК ВИЗУАЛЬНОЕ РИТОРИЧЕСКОЕ ВЫСКАЗЫВАНИЕ (по мотивам оригинальной интерпретации его декора Жилем Соронам)

ARA PACIS AUGUSTAE AS A VISUAL ORATION (based on the original interpretation of its decor by Gilles Sauron)

Аннотация. В статье детально проанализирована концепция известного французского антиковеда Жилия Сорона, который, опираясь на труды своих предшественников и отличное знание античной культуры, оригинально, но весьма убедительно интерпретирует пышный декор Ara Pacis Augustae, находя в нем множество символических отсылок к идее нового «золотого века» принцепса Августа. Ученый находит красноречивые смысловые связи между идущими в процессии членами императорской семьи и характером изображения соответствующих им внизу растений узора. Из интересных наблюдений Сорона ключевым представляется необычное сочетание в орнаменте листьев плюща (Дионис) и лавра (Аполлон), которые объединяет аканф. Антителическая пара богов иносказательно отражает реальную историю противостояния Марка Антония и Октавиана Августа, закончившегося победой последнего. Кроме того, в растительном орнаменте Алтаря Мира присутствует много других символических изображений, указывающих как на мифологические сюжеты, так и на исторические события этой эпохи, причем эти символы так или иначе связаны с указанным противостоянием или политическим портретом принцепса. Сорон рассматривает в качестве основы для создания своеобразного визуального династического мифа в скульптурных рельефах Ara Pacis поэзию Вергилия, его «Буколики» и «Энеиду». Наблюдения и размышления французского ученого в свою очередь инспирировали автора статьи на методологический анализ создания программы декора этого сакрального сооружения с явной пропагандистской целью. Противоположение Марка Антония Октавиану Августу, многократно и разными способами проведенное в изображениях фризов, представляет собой *риторическую фигуру антитезис* (вербальная форма), или *контрапост* (визуальная форма), которая здесь становится смысловой осью художественного образа как в целом, так и в частностях, будучи подкреплена многочисленными выразительными *визуальными метафорами*. В конечном счете декор Ara Pacis Augustae оказывается монументальным и витиеватым в своем великолепии визуальным риторическим высказыванием.

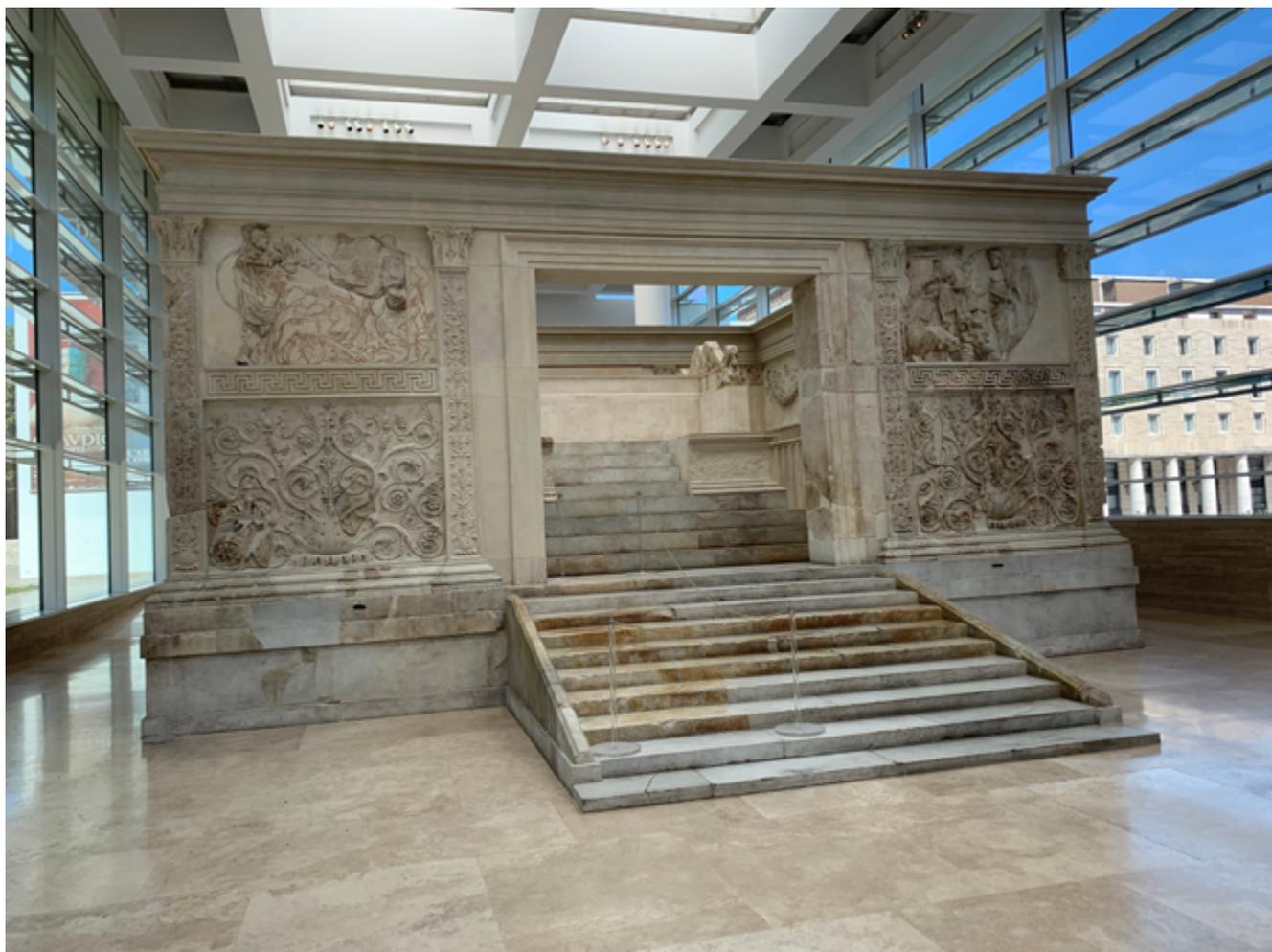
Ключевые слова: Алтарь Мира; Октавиан Август; флоральный орнамент; плющ; лавр; акант; визуальная риторика; визуальная метафора; антитезис; контрапост.

Abstract. In the article, the author analyzed the concept of a French scholar Gilles Sauron. Using the works of his predecessors and excellent knowledge of ancient culture, he interpreted the magnificent decor of the *Ara Pacis Augustae* in an original but convincing way, finding in it many symbolic references to the idea of the new Golden Age of the Princeps. He found eloquent semantic connections between the members of the Augustus family walking in the procession and the images of the plants corresponding with them at the bottom frieze. Sauron observed an unusual combination of ivy leaves (Dionysus) and a laurel branch (Apollo), united by acanthus. The antithetical pair of gods allegorically reflects the real history of the confrontation between Mark Antony and Octavian Augustus, which ended with the victory of the latter. In addition, in the floral ornament of the *Ara Pacis*, many other symbolic images indicating both mythological subjects and historical events of this era. These symbols have a connection with the mentioned confrontation or political portrait of the Princeps. Sauron considers the poetry of Virgil, his *Bucolics*, and *Aeneid* as the basis for creating a kind of visual dynastic myth in the *Ara Pacis* sculptural reliefs. Observations and reflections of the French scholar, in turn, inspired the author of the article to make a methodological analysis of a program for the decoration of this sacred propaganda edifice. The contraposition of Mark Antony to Octavian Augustus, repeated in different ways in the images of both friezes, is a *rhetorical figure antithesis* (verbal form), or *contrapposto* (visual form). Supported by numerous expressive *visual metaphors*, it became a semantic axis of the artistic image both in general and specific planes. Ultimately, the decor of the *Ara Pacis Augustae* turns out to be a monumental and ornate visual oration.

Keywords: Ara Pacis Augustae; Octavian Augustus; floral ornament; ivy; laurel; acanthus; visual rhetoric; visual metaphor; antithesis; contrapposto.

Ara Pacis Augustae (Алтарь Мира) (Илл. 1) — один из наиболее известных памятников сакральной архитектуры эпохи правления знаменитого римского правителя Октавиана Августа (63 г. до н. э. — 14 г. н. э.; годы правления: 27 г. до н. э. — 14 г. н. э.). Он был освящен в 9 г. н. э. в честь триумфального возвращения императора из Испании и Галлии в 13 г. до н. э. и ознаменовал собой наступление эпохи «Римского мира» (Pax Romana) [9, p. 239–241; 8, p. 114–118]. Глубокий кризис и па-

дение Западной Римской империи привели к тому, что ее метрополия, Рим, пришла в запустение, и это сооружение, как и многие другие, оказалось в совершенном забвении, а из-за сравнительно небольших размеров — полностью под землей. Лишь в 1568 г. некоторые его фрагменты случайно были обнаружены в подвале одного из новых дворцов Вечного города — палатцо Фиано (резиденция Перетти, затем Оттобони и Альмаджиа). Тогда находки не казались связанными друг с другом и стали



Илл. 1. Ara Pacis Augustae (Алтарь Мира). Западный вход. Рим. 13 г. до н. э. — 9 г. н. э. Каррарский мрамор. 10,5 x 11,6 x 7 м. Фото А. Г. Сечина

растекаться по европейским коллекциям¹, пока в 1879 г. немецкий археолог Фридрих Карл фон Дун не идентифицировал их как остатки известного из дошедших до нас литературных источников Алтаря Мира, воздвигнутого в честь деяний императора Августа [11]. Вскоре в Риме, под палаццо Фиано, были предприняты целенаправленные раскопки, в ходе которых удалось обнаружить и идентифицировать существенные фрагменты древнего памятника-святилища. В 1938 г. по приказу Б. Муссолини недалеко от мавзолея Августа Алтарь Мира был реконструирован [8, p. 114]. К 2006 г. над мраморным алтарем по проекту архитектора Р. Мейера было сооружено современное защитное здание-«футляр» (Илл. 2).

Ara Pacis Augustae посвящен римской богине мира Паке (Pax). Сооружение представляет собой прямоугольную мраморную ограду, которая окружает расположенный на ступенчатом постаменте жертвенный алтарь (Илл. 3). Сквозной проход мимо алтаря обеспечивают два входа в западной и восточной стенах ограды. Ее поверхности, как и сам алтарь, снаружи и внутри украшены барельефами. Наружные стены ограды разделены пополам горизонтальной полосой в виде меандра. Над ней изображены торжественные процессии фламинов (жрецов), сенаторов и членов многочисленной семьи Юлиев-Клавдиев, в числе которых представлен сам император Август (его фигура сохранилась частично). Под полосой меандра тоже в виде рельефа вырезан роскошный растительный орнамент.

За сто лет, прошедшие после возвращения европейской культуре фон Дуном Алтаря Мира в качестве материального объекта, он был настолько досконально изучен, что, казалось бы, добавить к уже имеющемуся корпусу знаний нечего, разве что по мелочам [16, p. 127–133; 22, S. 30–46, 67–70, 73–76]. Тем не менее в конце прошлого века известный французский

антиковед Жиль Сорон², опираясь на работы своих предшественников, но не удовлетворившись чисто стилистической трактовкой скульптурного убранства памятника, предложил совершенно новое семантическое прочтение его декора, в том числе — пышного флорального орнамента, который он связал с верхней фигуративной частью фриза в единое смысловое целое [19; 21, p. 514–519]. Сорон, если можно так выразиться, специалист чрезвычайно широкого профиля, и благодаря своим обширным познаниям античной, особенно древнеримской культуры, во всей ее глубине и общности, включая литературу, он смог заметить на первый взгляд в абсолютно декоративном элементе сооружения расчетливую нарративную структуру, в основу которой легли поэтические достижения эпохи Августа, прежде всего «Энеида» Вергилия.

Оригинальная интерпретация Жилия Сорона и стала основой для данного исследования этого замечательного скульптурного произведения как своеобразного риторического визуального высказывания. Далее в статье достаточно подробный, но свободный пересказ концепции французского ученого будет перемежаться нашими наблюдениями и выводами соответствующего толка.

Символика декора Ara Pacis Augustae: онтологический аспект

Внимательно рассматривая растительный узор, недостающие части которого были еще в первой половине XX в. ювелирно и убедительно восстановлены Джузеппе Моретти³ [14], Сорон прежде всего обратил внимание на странное с точки



Илл. 2. Ричард Мейер. Музей Алтаря Мира. Рим. 2006. Фото А. Г. Сечина

зрения того, что нам известно от самих древних, сочетание в нем несочетаемого — листьев плюща и лавра (Илл. 4). Если возводить стиль декоративного убранства алтаря к греческим прототипам, неважно, классическим или эллинистическим, символическое значение этих растений было в определенном смысле прямо противоположным, так как плющ издревле считался флоральным символом Диониса, а лавр — Аполлона [21, p. 516]. Исследователь так описывает свое впечатление от сделанного им открытия, когда он рассмотрел изображение лавра на длинной стороне фриза: «Изумление растет, когда замечаешь, что эта единственная ветвь лавра выросла на волоте, из которой хлещет пучок плюща. С одной стороны, действительно, в эллинистической традиции декора плющ почти всегда отсутствует на акантовых побегах. С другой, сопоставление этих двух растений безусловно напоминает об антагонистической паре богов, которых они символизируют и которые в то время [то есть во время создания алтаря] являются единственно актуальными — Аполлона и Диониса» [19, p. 83]. Их актуальность заключалась в том, что во время сооружения жертвенника еще были свежи воспоминания о борьбе Востока во главе с Марком Антонием (и египетской царицей Клеопатрой) с Западом под предводительством Октавиана Августа: соответственно, Дионис покровительствовал первому из них, а Аполлон — второму.

Эти наблюдения заставили Сорона последовать за Х.-П. Л’Оранжем с его гипотезой о визуальном образе «золотого века», навеянном IV эклогой Вергилия [13]. В знаменитом тексте классика римской литературы выразительно представлено зрелище бурно размножающейся природы, где, в частности, плющ смешивается с акантом:

*Будет он миром владеть, успокоенным доблестью отчей.
Мальчик, в подарок тебе земля, не возделана вовсе,
Лучших первин принесет, с плющом блуждающий бабкар
Перемешав и цветы колокассий с аканфом весельем⁴.*

Л’Оранже отмечает, что примирение ограничено лишь одновременным появлением плюща и аканта и что на Ara Pacis их побеги не смешиваются друг с другом, а отчетливо различимы: плющ даже, в прямом смысле этого слова, граничит с акантом. По мнению Сорона, «Буколики» Вергилия действительно дают ключ к появлению такого сочетания растений на фризе, но не в IV, как считал норвежский ученый, а в VII эклоге [19, p. 83–84; 21, p. 516]. Во время поэтического состязания между двумя пастухами один из них, Коридон, перечисляет представителей эмблематической флоры и воображает между ними борьбу, из которой в конечном счете победителем выйдет любимое растение его возлюбленной — Филлиды:

*Любит Алкид тополя, а Вах — виноградные лозы,
Мирт — Венерой любим, а лавр — его собственный — Фебом.
Любит Филлида орех, — пока его любит Филлида,
Не пересилит его ни мирту, ни Фебову лавру⁵.*

Такие соревнования между растениями-символами в эллинистической поэзии хорошо известны, например, у Каллимаха лавр спорит с оливой [7, с. 301–303]. Но Вергилий обогащает тему, приписывая одно из них смертному и организуя состязание друг с другом целого сонма растений. Если рассматривать декор Алтаря Мира с этой стороны, то можно предположить, что плющ (Дионис — Марк Антоний), по выражению Вергилия, на-



Илл. 3. Алтарь Мира. Вход с восточной стороны. Фото А. Г. Сечина

ходит там в положении «побежденного», в то время как акант и лавр, которые, по-видимому, оказывают друг другу взаимное подкрепление, воплощают образ «победителя» (Аполлон — Октавиан Август).

Пауль Цанкер в своей замечательной книге «Август и власть образов» показывает, как возникли, формировались и развивались тесные связи двух антагонистов с их богами-хранителями и какую важную роль играли в этом процессе не только черты характера каждого, особенности личности и поведения, образа действий, но и изображения [24, S. 52–61]. Так, в Александрии никого не удивляли портретные статуи Антония, большого любителя вина и шумных застолий, с иконографическими приметами Диониса, а в Риме в то же время постепенно кристаллизовался образ вечно молодого и прекрасного Августа с аполлоническими обертонами внешности. Наряду со столь явными ссылками на иконографию соответствующего божества имела место визуализация метонимического свойства, когда его замещал какой-либо атрибут, и в этой игре эмблем и символов своя важная роль отводилась растениям.

В художественно завуалированном, но, по-видимому, отчетливо ясном современникам событий противопоставлении плюща лавру в декоре Алтаря Мира можно усмотреть важную и выразительную риторическую фигуру *антитезиса*, или *контрапост*, если иметь в виду ее визуальную составляющую. Д. Саммерс на других примерах убедительно показал генезис этой орнаментики *противоположения* в античной культуре, где она переживает и расцвет, и теоретическое обоснование в образцовой прозе Цицерона — свидетеля, участника и жертвы гражданских распри I в. до н. э. [23, p. 344–349]. Саммерс делает акцент на стилистическом значении антитезиса (контрапо-



Илл. 4. Флоральный орнамент северной стены корпуса Алтаря Мира (фрагмент): 1 — акант; 2 — лавр; 3 — плющ; 4 — цветы, отвернувшиеся от зрителя. Фото А. Г. Сечина



ста) в литературе и изобразительном искусстве от классической античности до эпохи Возрождения в широком смысле слова, возводя лежащий в его основе принцип сочетания, тесной связи противоположностей до уровня абстракции. По нашему мнению, такая всеобщность и многоликость позволяет трактовать его, по крайней мере в ряде случаев, в качестве не стилистического украшения, а метода одновременного сотворения художественной формы и надления ее смыслом⁶. Смыслообразующим, а не только украшающим, если учесть определенную терпкость такого необычного сочетания флоральных мотивов в декоре алтаря, нам видится контрапост в данном случае, поскольку противопоставление, или, точнее выражаясь, противоположение, растений-символов, за которыми встают имена богов и покровительствуемых ими людей, являются ключом к пониманию смысла изображения, а само изображение перерастает рамки просто красивого орнамента.

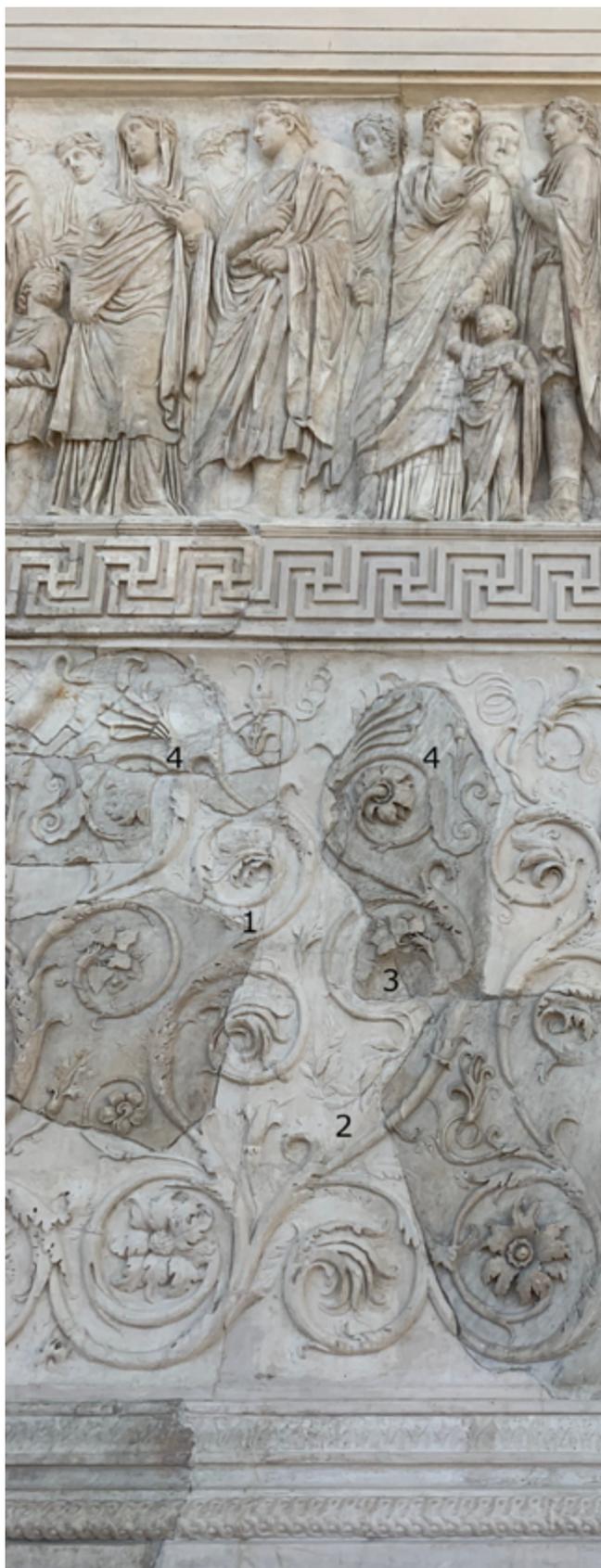
Вторым важным стимулом признать и всесторонне исследовать, как пишет Сорон, «символизм» в декорировании Ara Pacis Augustae стало для него знакомство с выводами немецкого ученого Германа Бюзинга, который создал своего рода плацдарм для выяснения любопытных параллелей между фигуративной и орнаментальной частями фриза [10].

Бюзинга интересовали, прежде всего, особенности структуры Алтаря Мира как архитектурного сооружения. Известно, что его мраморный корпус восходит к подобному древних деревянных алтарей, о чем свидетельствуют изображения

Илл. 5. Алтарь Мира. Вид изнутри: мраморная ограда украшена внизу вертикальными полосками, имитирующими доски деревянной балюстрады. Фото А. Г. Сечина

Илл. 6. Южная стена Алтаря Мира (фрагмент). Шествие фламингов (жрецов) и членов императорской семьи: I — Август; II — первый фламин (Flamen Dialis); III — Агриппа; IV — Гай Цезарь; V — Ливия. Фото А. Г. Сечина





Илл. 7. Южная стена Алтаря Мира (фрагмент). «Щит Вулкана» (clipeus Vulcani), образуемый семью волютами аканта с цветами: 1 — акант; 2 — лавр; 3 — плющ; 4 — полупальметты, имеющие форму корабельного апюстра (над цветами, отвернувшимися от зрителя). Фото А. Г. Сечина

Илл. 8. Южная стена Алтаря Мира (фрагмент). Центральный растительный канделябр, увенчанный яйцевидным бутонем (ovum) с двумя побегами. Фото А. Г. Сечина



конструктивных атавизмов в нижней части внутренней поверхности ограды (Илл. 5). Таким образом, два фриза на ее внешней стороне не обладают равным статусом в тектонической организации ансамбля: нижняя часть, украшенная полосками, имитирующими древесину, спроектирована как сплошная стена балюстрады (Brüstung), в то время как верхняя часть представляет собой перила с заполнением фигурами (Füllwand), которая была бы пустой, если бы корпус был действительно деревянным. Следовательно, участники торжественного шествия свободно распределяются в пространстве, в то время как побеги растений прикреплены к стене, точно так же, как если бы они были написаны на ней в виде фрески [10, S. 256].

Бюзинг также констатирует, что Август и Агриппа расположены точно симметрично относительно большой вертикальной оси южной стороны ограды (Илл. 6). Кроме того, он замечает, что эти два персонажа помещены поверх любопытного растительного рисунка «в трезубце», который заканчивает на каждой половине декора одну из ветвей побегов, как будто эти «трезубцы» маркируют этих двух персонажей. В итоге немецкий ученый приходит к выводу о взаимозависимости двух фризов [10, S. 253].

Третье наблюдение Бюзинга заключается в том, что на каждой половине растительного фриза, на полпути между центральной осью, проходящей в середине акантового цоколя, и средней вертикальной осью угловых пилястров, существует еще одна вертикальная ось. Эта вторичная вертикальная ось сливается с диаметром воображаемого круга, охватывающего семь цветков на каждой половине фриза (Илл. 7) [10, S. 251–252]. Тесная семантическая взаимосвязь растительного и фигуративного фризов стала одним из краеугольных камней концепции Жюль Сорона. На наш взгляд, такое удвоение смысла чисто декоративными средствами многократно усиливает убедительность этого явно политического высказывания, поскольку обращается к эстетическим чувствам зрителя, и удовлетворяя его потребности соответствующего рода, и одновременно направляя в нужное русло его размышления.



Илл. 9. Северная стена Алтаря Мира (фрагмент). Шествие сенаторов и членов императорской семьи: I — Октавия, сестра Августа; II — Луций Цезарь; III — Юлия Старшая, дочь Августа. Оригинальная мраморная панель с изображениями перечисленных персонажей хранится в Лувре (из коллекции маркиза Кампаны); в Музее Алтаря Мира представлен ее гипсовый слепок. Фото А. Г. Сечина

Здесь, безусловно, важен момент узнавания в необычном знакомом. По признанию французского ученого, Филиппо Коарелли⁷, которому он рассказывал о своем исследовании, предложил ему дополнительную всеобъемлющую гипотезу, которая, помимо того, что служит важным подтверждением существования в изображениях Алтаря Мира визуальной символики, позволяет лучше понять и объяснить уже не спекуляции нашего современника, а как раз концептуальный подход автора этой роскошной декорации.

Суть гипотезы Коарелли состоит в том, чтобы рассматривать побег с длинных сторон корпуса Ara Pacis Augustae или, по крайней мере, с его южной стороны, где появляются два ключевых персонажа — Август и Агриппа, как *стемму*, или *генеалогическое древо*, наподобие тех, что семьи римских сенаторов выставляли на стенах своих атриумов. Это предположение, по мнению Сорона, хорошо согласуется с наблюдениями Бюзинга, заметившего, что растительные композиции рассматривались публикой своего времени как нанесенные на стенку балюстрады, которую они должны были покрывать. Известно, что эти генеалогические древа состояли из написанных и вписанных портретов, окруженных растительной

короной и соединенных между собой побегими, о чем свидетельствуют как литературные источники, так и некоторые погребальные памятники эпохи ранней империи. У римского поэта Персия появляется выражение, имеющее решающее значение для интерпретации Ara Pacis: *ramum ducere*, то есть «быть во главе ветви»⁸. Таким образом, современник Августа, рассматривая Алтарь Мира, спонтанно соотносил два фриза друг с другом, и его взгляд, естественно, обращался к конечным элементам ветвей этой обширной цветочной композиции [19, p. 85]. Идентифицировав в общей картине декора алтаря подобие стеммы, далее Жиль Сорон формулирует некоторые предположения о содержательных аспектах этого своеобразного генеалогического древа.

Символика декора Ara Pacis Augustae: гносеологический аспект

Прежде чем перейти к детальному рассмотрению содержательной стороны той символики, которую он заметил в декоре Алтаря Мира, Сорон формулирует два предварительных замечания:



Илл. 10. Фрагмент северной стены Алтаря Мира. Шествие членов императорской семьи. 13 г. до н. э. — 9 г. н. э. Каррарский мрамор. 1,14 x 1,47 м. Лувр, Париж. Фото А. Г. Сечина. Сделано на выставке «Мечты об Италии. Коллекция маркиза Кампаны» (2019) в Государственном Эрмитаже

Илл. 11. Луций Цезарь. Фрагмент северной стены Алтаря Мира. Лувр, Париж. Фото А. Г. Сечина. Сделано на выставке «Мечты об Италии. Коллекция маркиза Кампаны» (2019) в Государственном Эрмитаже



— во-первых, профессиональная работа Моретти по реконструкции растительных узоров позволила ему восстановить декор флоральных фризов двух длинных панелей, и, несмотря на отсутствие многих элементов (к удаче ученых, в разных местах на каждой из этих длинных сторон), можно сделать вывод, что обе растительные композиции были почти идентичны [14];

— во-вторых, символику, заложенную во взаимоотношениях фигуративного фриза с растительным, очевидно, можно искать только с южной стороны корпуса: одновременное присутствие Августа и Агриппы на ней и их симметричное расположение относительно вертикальной оси стенки придают рассуждениям о стемме должную легитимность [19, р. 85–87].

Наблюдения Сорона привели его к выводу о существовании трех символических последовательностей, точнее, двух групп символов, симметрично расположенных относительно центрального набора символов, который упорядочивает весь декор.

1. Переосмысление «золотого века» IV эклоги и правление Диоскуров

В центре пышной декоративной композиции длинной стороны корпуса находится своего рода растительный канделябр, вырастающий из аканта. Подобный мотив есть и на малых сторонах алтаря, но там он представляет собой просто красивый раздвоенный цветок лотоса, объем и декоративное богатство которого хорошо согласуются с тем, что можно ожидать от узора, помещенного в центр обширной панели. Здесь же имеет место нечто иное — яйцевидный бутон (*ovum* — яйцо (лат.)), из основания которого выходят два небольших симметричных побега, обращенных вниз (Илл. 8). Сорон считает это изображение не только украшением, но и символом, имеющим определенное значение, — яйцом, призванным породить двух существ, о чем рассказывает греческий миф о Леде. Известно, что Зевс соединился с Ледой в виде лебедя, и две пары детей — Поллукс и Елена (от Зевса), а также Кастор и Клитемнестра (от Тиндарея) — родились каждый из яйца. По мнению французского ученого,

на фризе Ага Рацис завершение центрального канделябра недвусмысленно указывает на миф о Леде и ее сыновьях Диоскурах, Касторе и Поллуксе. На такое прочтение этого изображения могут намекать два лебедя, размещенные по его сторонам: один из них, левый, находится точно под фигурой первого фламينا, *flamen Dialis*, жреца, отвечавшего как раз за культ Юпитера, тогда как лебедь справа соответствует пустому пространству между двумя участниками процессии [19, р. 87–88; 21, р. 517–518].

Так что же это была за группа детей, состоящая из двух братьев и двух сестер, призванных сыграть решающую роль в правящей династии в 13 г. до н. э.? Известно, что брак Агриппы и Юлии был отпразднован в 21 г. до н. э. и что оба брата, родившиеся от этого союза, — Гай и Луций, соответственно в 20-м и 17-м, — были усыновлены принцепсом. Всего же в результате этого брака родилось пятеро детей: помимо уже упомянутых двух старших сыновей, две дочери, Юлия и Агриппина, и еще один сын, Агриппа, который явился на свет уже после смерти отца. Так через декор фриза проступают черты новой образно-семантической системы, династической теологии, вырастающей из старого греческого мифа, ибо «между двумя сыновьями Агриппы и братьями-героями, какими были Диоскуры, существовала явная параллель, если не прямая ассимиляция» [19, р. 88]. Оба юных Цезаря появляются на фигуративных фризах корпуса Алтаря Мира: маленький мальчик восточной внешности, стоящий позади Агриппы, должен отождествляться с Гаем Цезарем, а его брат Луций узнаваем на северной стороне корпуса Алтаря (Илл. 9–11), примерно на той же высоте, что и Гай [22, S. 32: Abb. 28; 67–70].

Далее Сорон рассматривает узоры в виде «трезубцев», помещенные симметрично относительно вертикальной оси композиции: один — под Августом, а другой — под Агриппой. Заимствованный из репертуара декоративных изображений Древнего Египта мотив, цветок лотоса, обрамленный двумя еще не распустившимися бутонами, в контексте Ага Рацис позволял четко указать на отца, окруженного двумя детьми: цветок, размещенный под Агриппой, обозначал отца в соответствии с природой, а под Августом — приемного отца. В обоих случаях еще не распустившиеся цветы соответствовали двум юным Цезарям:



Илл. 12. Южная стена Алтаря Мира (фрагмент). Два лебедя (вверху флорального фриза), указывающие на лавровую ветвь (в центре). Фото А. Г. Сечина

в 13 году до н. э. Гаю было восемь лет, а его брату Луцию — пять. На одной из дошедших до нас от августовской эпохи фресок имеется образ штандарта, где бюст деда и приемного отца в одном лице фланкирован с двух сторон бюстами двух мальчиков, с которыми Август в то время связывал свои надежды на престолонаследие. Как считает Жиль Сорон, эти два изображения, на фреске и на Алтаре Мира, восходят к общему архетипу, оригинал которого для нас утерян [19, p. 88–90: Figs. 5–6].

Если спекуляции французского ученого верны, следовательно, два юных Цезаря были представлены в орнаменте Ara Pacis в разных растительных формах: сначала — в виде двух побегов, отходящих от *ovum*, а затем — двумя нераспустившимися бутонами. Эти визуальные метафоры благодаря тому, что они указывают на две стадии в развитии растений, позволяют изображениям очень тесно сблизиться по смыслу с IV эклогой «Буколик» Вергилия. Суть текста римского поэта состояла в том, чтобы сопрягать поступь «золотого века», символизируе-

мую возрождением природы, с этапами развития ребенка, который должен был родиться при консульстве Поллиона⁹. Поэт представлял это дитя сначала до его рождения, а затем на разных этапах его взросления. Но и в побегах Ara Pacis имеет место идентичный параллелизм между жизнью двух Цезарей, о которых говорилось до их рождения, а затем в состоянии *pueri* (мальчиков), и возрождением растений, поскольку развитие *ovum* с обоими побегами к двум еще не зрелым цветкам сопровождается разрастанием акантовых ветвей из изящного центрального растительного канделябра. Таким образом, текст Вергилия, по-видимому, цитируется в композиции фриза, но глубоко реинтерпретирован в соответствии с новой политической конъюнктурой: Вергилий действительно написал свою книгу по случаю мира в Брундизии, и ребенок, на которого он ссылался, может быть только ожидаемым отпрыском Марка Антония и сестры Августа Октавии. В 13 году до н. э. уже два мальчика, родившиеся от брака Агриппы и Юлии, были призваны сопровождать воцарение «золотого века», начало которому положил исход битвы при Акци¹⁰. Таков, по мнению Сорона, смысл первой и главной символической последовательности цветочного декора Ara Pacis: воскрешение «золотого века» под предводительством Гая и Луция Цезарей, отождествленных с Диоскурами, и это возрождение заимствует свою форму из IV эклоги Вергилия [19, p. 90–92; 21, p. 518–519].

2. «Золотая ветвь» и «цит Вулкана»

Лавр — дерево Аполлона, покровителя Августа, — затерян в декоре длинных панелей ограды среди гигантских волют аканта в виде простой веточки, появляющейся только один раз в середине каждой половины обоих растительных фризозов (Илл. 4). В верхней части побегов аканта, фланкирующих лавровую ветвь, изображены лебеди, птицы, чье присутствие здесь обычно тоже связывают с принцем (Илл. 12).

По мнению Сорона, эта ветвь является очень точной цитатой из «Энеиды» Вергилия [19, p. 92]. Когда Эней высаживался в Италии, в районе Кум, его первым шагом был визит к Сивилле — она одна могла утвердить его в мысли закончить свои странствия и обосноваться в Лацио. Троянец попросил прорицательницу помочь ему спуститься в преисподнюю, чтобы увидеть там своего отца Анхиза. Взамен Эней обещает построить Аполлону мраморный храм — прозрачный намек на строительство Августом храма Аполлона Палатинского¹¹. Жрица Феба указывает Энею путь к Аверну. Нужно найти на затерянном в густом лесу дереве золотую веточку, ибо невозможно проникнуть в преисподнюю, не предложив Прозерпине этот подарок:

*В чаще таится
Ветвь, из золота вся, и листья на ней золотые.
Скрыт златокудрый побег, посвященный долиней Юноне,
В сумраке рощи густой, в тени лощины глубокой*¹².

Но как обнаружить эту драгоценную ветвь? И тут Эней наблюдает чудо, устроенное его матерью Венерой: два голубя, птицы богини, приземляются рядом с ним и, уступая его молитвам, указывают ему место, где она находится:

*Так очутились они возле смрадных устьев Аверна.
Птицы взмыли стремглав, рассекая воздух летучий,
И на раздвоенный ствол желанного дерева сели;
Золота отсвет сверкал меж ветвей его темно-зеленых...*¹³

Руководствуясь стихами Вергилия, можно в буквальном смысле исследовать флоральные фризы Ara Pacis. Хотя драгоценная лавровая ветвь (*aureus ramus*) теряется среди цветущих акантов (*latet arbore opaca*), два лебедя, расположившиеся над растительной композицией (*super arbore sidunt*), показывают своими взглядами, где ее нужно искать — птицы размещены точно симметрично относительно оси, проходящей через лавровую ветвь. Таким образом, Алтарь Мира предлагает прозрачную и ясную символику, поскольку

ку группировка из лебедей и лавра однозначно указывает на Аполлона. В качестве широко известной параллели можно вспомнить монеты классических Афин и подражания им в эпоху эллинизма, где на аверсе был представлен лик богини, в то время как реверс показывал связанными благодаря Афине друг с другом сову и оливковую ветвь.

Так, лебеди Ага Пацис обозначают два разных божества: расположенные по обе стороны от *ovum*, в том числе — под первым фламинном, *flamen Dialis*, они символизируют Юпитера, а в связи с лавровой ветвью — Аполлона [19, p. 92–93].

Выше уже было сказано, что лавровая ветвь соединена с пучком плюща, и такая встреча культовых растений явно намекает на антитетическую пару Диониса и Аполлона, божеств-хранителей двух непримиримых противников, Марка Антония и Октавиана Августа. Лебеди и лавр Алтаря Мира — это символы Аполлона Актийского, помогавшего Августу выиграть битву при Акции.

Еще Бюзинг заметил, что оба пучка плюща на каждой половине композиции находятся в круге, образованном семью волотами (Илл. 7) [10, S. 251–252]. Продолжив поиски параллелей между растительным декором Ага Пацис и «Энеидой» Вергилия, Жиль Сорон вспоминает в связи с этой круговой композицией описание в VIII книге поэмы щита, выкованного Вулканом для Энея по просьбе Венеры. О том, что щит был круглым, недвусмысленно говорят стихи:

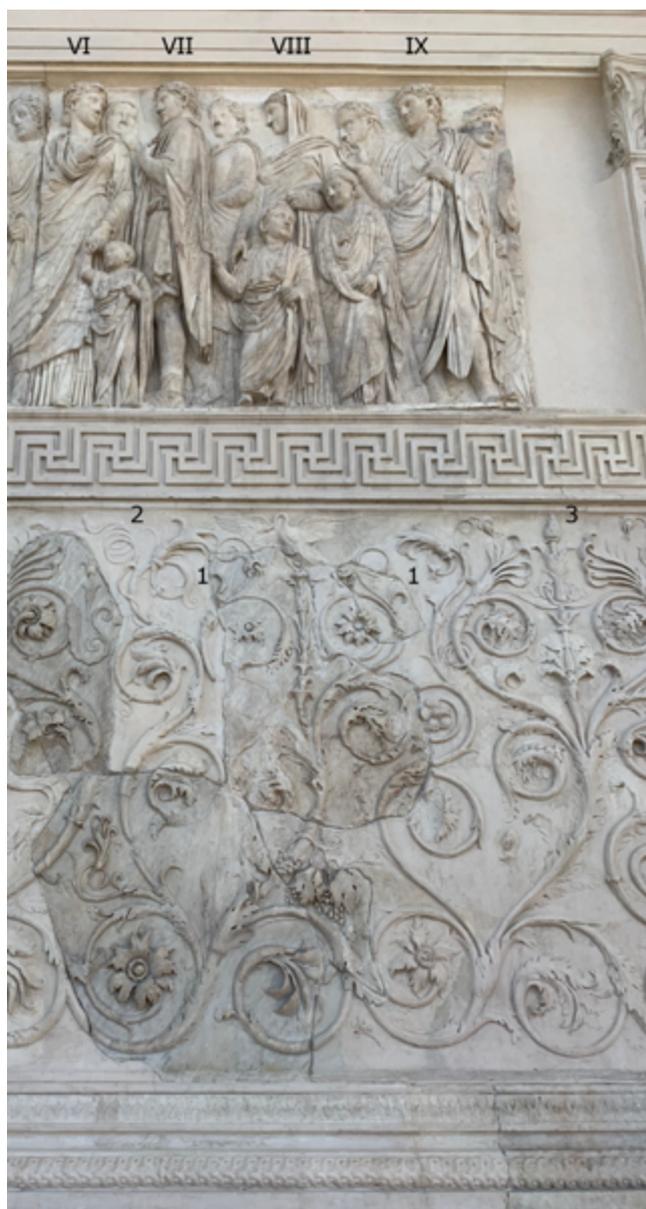
*Светлым блестя серебром, проплывают по кругу дельфины...*¹⁴

Далее ученый приходит к выводу, что этот своеобразный медальон на фризе изображает битву при Акции, ибо плющ — эмблема Диониса (Марка Антония) — окружен, и, по выражению Вергилия, как мы уже знаем, «побежден» акантом (VII эклога «Буколик»). «Побежденный» плющ находится внутри круга, который и может быть образом центрального медальона *clipeus Volcani* из «Энеиды», где был представлен решающий морской бой [21, p. 517]. Более тщательное исследование растений, заключенных в этот круг, приводит к более точному выводу о том, что текст Вергилия не просто упоминается, но даже точно цитируется. Два цветка в этом круге повернуты вниз, точнее, отвернулись от зрителя (Илл. 4). В побегах Ага Пацис такой особенности более нигде не наблюдается. Поэт так описывает разгром и бегство флота Марка Антония:

*Сверху взирая на бой, Аполлон Актийский сгибает
Лук свой, и в страхе перед ним обращается в бегство Египет,
Следом инды бегут и арабы из Савского царства*¹⁵.

Эти отвернувшиеся цветы являются частью более сложного растительного рисунка, вызывающего в воображении, как считает Жиль Сорон, силуэт военного корабля того времени, то есть представляют собой достаточно хорошо различимую визуальную метафору. На монете, выпущенной Марком Антонием в том же 31 г. до н. э., когда состоялась битва при Акции, чрезвычайно похоже изображен корабль, который снабжен аплюстром¹⁶. Цветок на фризе, действительно, обрамлен полупальметтой, которая по форме фактически идентична аплюстру на монете (Илл. 7). Имеется даже маленький растительный канделябр, который формой напоминает нос корабля и украшающий его штандарт [19, p. 94–96].

Итак, из трех символических элементов декора Ага Пацис два уже представлены: 1) центральная ось композиции длинного фриза означает «золотой век» Августа, продолжателями дела которого самим принцем были избраны два юных Цезаря, его внуки и приемные сыновья одновременно; 2) лавровая ветвь в окружении волот аканта символизирует битву при Акции, победа в которой и положила начало новому пышному расцвету как природы, так и римского социума [24, S. 184–188]. Третий символический элемент расположен под последними участниками процессии, где изображены две дочери Марка Антония, Антония Младшая с мужем Друзом и их сыном Германиком и ее сестра Антония Старшая в компании с Домицием Агенбарбом и их детьми, Домицием и Домицией [19, p. 97].



Илл. 13. Южная стена Алтаря Мира (фрагмент). Шествие фламиннов (жрецов) и членов императорской семьи (окончание): VI — Антония Младшая с Германиком; VII — Друз Младший; VIII — Антония Старшая с детьми; IX — Домиций Агенбарб. Флоральный фриз: 1 — бутоны цветов, склоненные перед лебедем; 2 — усик-«аспид»; 3 — растительный канделябр, символизирующий мавзолей Марка Антония и Клеопатры. Фото А. Г. Сечина

3. «Наказание Турна» и трагический конец Марка Антония

Композицию завершающей части декора определяет ось, которая материализована растительным канделябром, увенчанным лебедем. Эта центральная ветвь симметрично обрамлена двумя другими побегами, и оба последние заканчиваются цветком, склонившимся в сторону лебеда (Илл. 13). Примечательно, что это первые цветы, которые венчают ветви и при этом находятся в наклонном положении, а из нескольких триумфальных изображений известно, что побежденные часто изображались склонившимися к ногам победителя. Отсюда Сорон выдвигает следующую гипотезу: цветы, склоненные перед лебедем, символизирующим Аполлона Актийского, метафорически представляют побежденных в битве [19, p. 97–98]. Две характерные черты могут окончательно убедить в таком истолковании мотива.

Каждый из симметрично расположенных бутонов имеет свою особую иконографическую деталь: у левого цветка есть широкий усик, заканчивающийся сплюснутым треугольником, а за правым размещена сложная растительная композиция, которая состоит из двух полупальметт, словно лежащих друг против друга двух акротериев, и сосновой шишки, находящейся в верхней части вертикальной оси этой небольшой композиции. Сорон предлагает признать в каждом из этих визуальных мотивов ссылку на особые обстоятельства самоубийства двух проигравших в битве при Акции: первый способен вызвать в воображении аспид, укус которого стал причиной смерти царицы Клеопатры, а другой — силуэт мавзолея, такого, как тот, что Марк Антоний и Клеопатра построили в Александрии и где смертельно раненый полководец испустил свой последний вздох вместе с египетской супругой [19, р. 98–99]. Как известно, двойное самоубийство в Александрии было выгодно «молодому Цезарю» и моментально было подхвачено августовской пропагандой [3, с. 214–220].

Не удовлетворившись обращением к действительным историческим событиям, Жиль Сорон стремится и в этой части растительного узора Алтаря Мира найти смысловую переключку с «Энеидой» Вергилия. Он вспоминает один из важнейших заключительных сюжетов поэмы — гибель Турна от руки Энея, причем последний, видимо, намеревался сохранить вождю рутов жизнь, но не смог побороть в себе гнев, когда заметил на Турне доспехи своего друга Палланта:

*Ты ли, одетый в доспех, с убитого сорванный друга,
Ныне уйдешь от меня?..¹⁷*

Римский историк Светоний рассказывает, что Октавиан долго оправдывал перед друзьями то крайнее решение, к которому он принудил Антония, суммой оскорблений, нанесенных ему самому и его семье, начиная со скандального разрыва с его сестрой Октавией. Таким образом, как и «Энеида», декорация Ага Пацис заканчивалась наказанием противника за вину частного порядка, хотя в случае с Марком Антонием имело место не убийство в запальчивости, а самоубийство. Такая развязка, к тому же представленная под изображениями двух дочерей Антония, несомненно, должна была окончательно закрепить подчиненное положение его отпрысков по отношению к членам главной ветви династии, которые отныне «ведут ветвь», возглавив генеалогическое древо Августа [19, р. 101].

Это третье символическое послание Ага Пацис вновь вызывает воспоминание о битве при Акции, чтобы отделить наследников победителей, правлению которых обещан «золотой век», от потомства побежденного. Хотя в IV эклоге Вергилий обещал именно ему, потомству Марка Антония и Октавии, подобное правление, реальное развитие событий не дало этому предсказанию сбыться [21, р. 518–519].

Как генеалогическое древо рельеф южной стороны корпуса Алтаря Мира, несомненно, имеет особый характер, поскольку, во-первых, растительные и фигуративные элементы распределены на нем в два регистра, во-вторых, он не просто объединяет различные ветви семьи, но соединяет их драмой, которая, смешивая прошлое и будущее, историю и миф, возлагает на каждую из них свое бремя судьбы, назначенной ей победителем Акция, то есть Августом. Так и Овидий, вспоминая об ежегодных церемониях, происходивших в Ага Пацис Augustae, представляет Рах Романа с головой, увенчанной победоносной короной Акция:

*Самая песня моя к алтарю привела меня Мира.
С этого дня до конца месяца будет два дня.
Лаврами Акция ты обвив свою голову ныне,
Мир, появись и всему свету спокойствие дай.
Коль неприятелей нет, то нет и причин для триумфа:
Славой почетнее войн будешь ты нашим вождям.
Воли мечам не давать — лишь для этого меч нам и нужен,
Лишь для торжеств нам нужны дикой раскаты трубы.
Пред Энеадами свет пусть трепещет от края до края;
Кто не боится, пускай любит прославленный Рим.
Ладан кладите, жрецы, изобильно на пламенный Мира,*

*Белая жертва пускай, лоб преклонивши, падет!
Все умоляйте богов, благочестным внимающим просьбам,
Чтоб соблюдающий мир дом вековечно стоял!¹⁸*

Риторика декора Ага Пацис Augustae: методологический аспект

С методологической точки зрения в основу произведенного Жилем Соронем прямо-таки изощренного анализа скульптурного декора южной стороны мраморного корпуса Алтаря Мира положен *семиоттический подход*. Его изощренность проявляется в том, что ученый рассматривает рельефы фигуративного и растительного фризов не только сами по себе, но и в тесной связи друг с другом. Кроме того, мы видим глазами французского ученого изобразительные формы сквозь призму чрезвычайно значительного для эпохи правления Августа литературного феномена — поэзию Вергилия, который сам в свою очередь опирался и на летопись реальных исторических событий, и на образцовые для античной культуры сочинения Гомера.

Высокохудожественная латынь римского поэта и пышное декоративное убранство Ага Пацис в равной степени несут явный пропагандистский характер, что было понятно уже современникам этих творений. О том, что центральное сакральное сооружение августовского правления представляет собой яркий образец пропаганды в камне *res gestae*, деяний принцепса, а также мощь его властного авторитета, современными учеными написано много¹⁹. Заслуга Жилия Сорона состоит в том, что он разглядел, расшифровал и обосновал в рельефах обоих фризов жертвенника детально разработанную программу прихода и дальнейшего поступательного развертывания нового «золотого века».

Сейчас, как и в античности, вопросами целенаправленного внушения населению политических истин и лозунгов заведует риторика, которая, по нашему мнению, в случае Алтаря Мира сыграла ведущую роль в замысловатой, но вполне познаваемой визуализации государственной идеологии ранней империи.

Краеугольным камнем в художественном оформлении содержательной стороны его декора, так сказать, в ее четком проведении и доведении до ума зрителей, как выше нами уже было отмечено, стала *риторическая фигура* антитезиса, или контрапоста. Дотошные наблюдения Сорона доказывают, что в рельефных изображениях этого сакрального памятника древней культуры контрапост как визуальная форма вербального антитезиса играет роль *способа построения художественного образа*, а не поверхностного орнаментального украшения, с утратой которого смысл сооружения останется ясным и понятным, совершенно не пострадает. Антитегическая структура декорации фризов проведена и в историческом (Марк Антоний — Август), и в мифологическом (Дионис — Аполлон), и в более мягком патерналистском (Агриппа — Август; потомки Марка Антония и сестры Августа Октавии — отпрыски Агриппы и дочери принцепса Юлии) аспектах.

Буйство растительных форм являет безусловную поддержку этому основному закону организации образа целым рядом *визуальных метафор*, яркий, многоликий и выразительный язык которых буквально пронизывает скульптурное убранство Алтаря Мира снизу доверху. Автор программы этой пышной, но и упорядоченной²⁰ декорации использовал и символы — эмблематические растения богов, и визуальное сходство растительных форм с обозначаемыми ими предметами, за которыми в нашем сознании встают важные исторические события той далекой эпохи: битва при Акции, двойное самоубийство Клеопатры и Марка Антония, действия Октавиана Августа по укреплению династии. Последнему всячески спешествовал своим уникальным в художественном отношении творчеством и Вергилий, поэтому смело можно сказать, что политическая и образная риторика его поэтических произведений искусно была перелита в монументальные формы Ага Пацис Augustae, в конечном счете способствуя его превращению в витиеватое в своем великолепии визуальное риторическое высказывание.

В заключение нельзя не отметить, что достаточно сложные умозрительные построения Жилья Сорона убеждают далеко не всех его коллег. С одной стороны, именно его статьи о семантике растительного орнамента Алтаря Мира привлекли внимание ученых к особой выразительности этого важного не только в эстетическом, но и в содержательном отношении элемента художественного образа, который ранее обычно воспринимался малозначительным «украшением», с другой, Сорона стали упрекать в отходе от анализа чисто визуальных средств, которыми бросающаяся в глаза флора жертвенника доносит свой смысл до зрителя. Очень показательна в данном случае рецензия В. Платт на книгу французского ученого, в которой он попытался подытожить свои многолетние исследования и ответить оппонентам: «Растительная история: орнамент и политика в Риме» [18]. Кратко, но информативно пересказав содержание книги, которая, по ее мнению, «представляет собой прекрасно иллюстрированный труд строгой учености», далее Платт утверждает, что «живые теории Сорона постулируют скорее соблазны чрезмерной интерпретации,

чем вопросы, поднятые самим использованием растительного орнамента». Она считает, что нужно не навязывать орнаменту привнесенное извне значение, а исследовать его собственный «визуальный дискурс». Платт не понятно, почему римляне должны были прибегать к такому чрезмерно сложному и надуманному выражению идей, актуальных во время правления Августа [15].

Жиль Сорон, несмотря на подобные возражения, продолжает настаивать на своем, о чем свидетельствуют его новые публикации об *Ara Pacis Augustae* уже на итальянском языке [17; 20], следовательно, его концепция и доводы находят не только противников, но и сторонников. Фактически записывая себя в число последних, автор данной статьи хочет привлечь внимание к риторической основе декора Алтаря Мира. Риторика, пронизывая и литературную традицию, и изобразительное искусство августовского классицизма, на наш взгляд, является тем замковым камнем, который скрепляет и держит смысловую конструкцию этого важнейшего материального памятника эпохи.

Примечания:

¹ Фрагмент северной стены Алтаря Мира с изображением процессии членов семьи Августа в XIX в. оказался в коллекции маркиза Кампаны (Джованни Пьетро Кампаны маркиза ди Кавелли). После обвинений маркиза в растрате и конфискации коллекции этот рельеф в 1863 г. был приобретен Наполеоном III и передан им в Лувр. В 2019 г. его можно было видеть в Государственном Эрмитаже на временной выставке «Мечта об Италии. Коллекция маркиза Кампаны» (Илл. 10–11).

² Жиль Сорон (род. в 1950) — доктор филологических наук (Университет Прованса, 1993), профессор римской археологии в Университете Париж-Сорбонна (Париж IV), бывший член Французской школы в Риме (*l'École française de Rome*). Закончил Высшую нормальную (педагогическую) школу, где много лет читает вводный курс истории искусства Древнего Рима. Автор многочисленных научных публикаций, посвященных древнеримскому искусству. Метод исследования Сорона основан на перекрестном анализе текстовых источников, иконографической традиции и дошедших до нас в том или ином виде монументальных ансамблей. Его особенно интересуют вопросы архитектурной семантики и орнаментальной символики, а также смысл декоративных форм, украшавших общественные и частные здания римлян.

³ Джузеппе Моретти (1876–1945) — итальянский археолог, восстановивший, как утверждают, под давлением фашистской пропаганды в конце 1930-х гг. *Ara Pacis Augustae*.

⁴ Вергилий. Буколики. IV. 17–20 [1, с. 40]. Здесь и далее — в переводе С. В. Шервинского.

⁵ Вергилий. Буколики. VII. 61–64 [1, с. 51].

⁶ См. нашу статью о контрапосте как методе создания художественного образа в академической программе А. А. Иванова «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодачу» [6].

⁷ Филиппо Коарелли (род. в 1936) — итальянский археолог, профессор Университета Перуджи, специалист в области античной культуры.

⁸ Персий. Сатиры. III. 28: *...stemmate quod Tusco gamum millesime ducis...* [12, р. 348]. В русском переводе Ф. Петровского этот смысл утрачен: «...ежели в тускской твоей родословной до тысячи предков...» [5, с. 104].

⁹ Гай Азиний Поллион (не позднее 85 г. до н. э. — 4/5 г. н. э.) — римский полководец, консул 40 г. до н. э., когда под его эгидой в Брундизии Марк Антоний и Октавиан Август заключили мирный договор, для закрепления которого сестра последнего, Октавия, была выдана замуж за Антония [3, с. 195]. От этого брака должен был родиться не только их отпрыск, но в конечном счете наследник Цезаря, олицетворявший собой наступление нового «золотого века».

¹⁰ 2 сентября 31 г. до н. э. в морском сражении у мыса Акциум в Ионическом море объединенные силы Марка Антония и египетской царицы Клеопатры потерпели сокрушительное поражение от флота Октавиана Августа под предводительством Агриппы [3, с. 210–214].

¹¹ Храм был основан в 36-м и освящен в 28 г. до н. э. Он стоял на Палатинском холме в непосредственной близости к подчеркнуто скромному дому принцепса, так что парадный и роскошно убранный сакральный участок на самом деле служил Августу для проведения церемоний, соответствовавших его реальному, а не номинальному статусу: в нем заседал Сенат и проходили приемы иностранных послов. Обычай включать храм главного божества в орбиту дворцовых покоев был перенят римлянами у эллинистических царей [24, S. 59–60].

¹² Вергилий. Энеида. VI. 136–139 [1, с. 223]. Здесь и далее — в переводе С. А. Ошерова.

¹³ Вергилий. Энеида. VI. 201–204 [1, с. 225].

¹⁴ Вергилий. Энеида. VIII. 673 [1, с. 279].

¹⁵ Вергилий. Энеида. VIII. 704–706 [1, с. 280].

¹⁶ Аплюстр — декоративный деревянный придаток на корме римского корабля, который обычно распростерт веером и изогнут, как птичье перо.

¹⁷ Вергилий. Энеида. XII. 947–948 [1, с. 369].

¹⁸ Овидий. Фасты. I. 709–722 [4, с. 254–255]. Перевод Ф. А. Петровского

¹⁹ В качестве образцовой остается книга П. Цанкера [24].

²⁰ Сорон замечает [21, р. 517], что удивительный параллелизм между жестким фигуративным и пышным растительным фризами, достигнутый не только языком символов, но и формальной упорядоченностью последнего, может служить прекрасной иллюстрацией к «золотому правилу» классики, сформулированному Горацием в «Науке поэзии», 23: «Знай же художник, что нужны во всем простота и единство» [2, с. 344].

Список литературы:

1. *Вергилий П. М.* Буколики. Георгики. Энеида. М.: Художественная литература, 1971. 448 с.
2. *Горацій К. Ф.* Собрание сочинений. СПб.: Биографический институт «Студия биографика», 1993. 446 с.
3. *Егоров А. Б.* Антоний и Клеопатра. Рим и Египет: встреча цивилизаций. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; Нестор-История, 2012. 260 с.
4. *Овидий П. Н.* Элегии и малые поэмы / Сост. и предисл. *М. Л. Гаспарова*. М.: Художественная литература, 1973. 526 с.
5. Римская сатира / Сост. и науч. подгот. текста *М. Л. Гаспарова*. М.: Художественная литература, 1989. 541 с.
6. *Сечин А. Г.* Классическая риторика в картине Александра Иванова «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2014. Т. 4. № 3. С. 121–137.
7. Эллинические поэты VII–III века до н. э.: Эпос, элегия, ямбы, мелика / Отв. ред. *М. Л. Гаспаров*. М.: Ладомир, 1999. 516 с.
8. *Andreae B.* The Art of Rome. New York: Abrams, 1977. 665 p.
9. *Brilliant R.* Roman Art from the Republic to Constantine. Newton Abbot: Readers Union Group of Book Clubs, 1974. 288 p.
10. *Büsing H.* Ranke und Figur an der Ara Pacis Augustae // Archäologischer Anzeiger. 1977. Bd. 92/2. S. 247–257.
11. *Duhn F. C., von.* Über einige Basreliefs und ein römisches Bauwerk der ersten Kaiserzeit // Miscellanea Capitolina. 1879. P. 11–16.
12. *Juvenal and Persius.* Satires / Ed. *G. G. Ramsay*. London: Heinemann, 1928. 415 p.
13. *L'Orange H.-P.* Ara Pacis Augustae. La zona floreale // Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia. 1962. Vol. 1. P. 7–16.
14. *Moretti G.* Ara Pacis Augustae. Roma: La Libreria dello Stato, 1948. 325 p.
15. *Platt V.* L'histoire végétalisée: Ornement et politique à Rome by G. Sauron // The Journal of Roman Studies. 2003. Vol. 93. P. 402–403. DOI: <https://doi.org/10.2307/3184743>.
16. *Ramage N. H., Ramage A.* Roman Art: Romulus to Constantine. Upper Saddle River: Pearson Prentice Hall, 1991. 384 p.
17. *Sauron G.* Augusto e Virgilio. La rivoluzione artistica dell'Occidente e l'Ara Pacis. Milano: Jaca Book, 2013. 121 p.
18. *Sauron G.* L'Histoire végétalisée: ornement et politique à Rome. Paris: Picard, 2000. 249 p.
19. *Sauron G.* Le message symbolique des rinceaux de l'Ara Pacis Augustae // Comptes-rendus des séances de l'Académie des inscriptions et Belles-Lettres. 1982. Vol. 126. No. 1. P. 81–101.
20. *Sauron G.* La storia vegetalizzata. Il duplice messaggio dell'Ara Pacis. Milano: Jaca Book, 2018. 254 p.
21. *Sauron G.* Quis deum? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du principat. Rome: École française de Rome, 1994. 735 p.
22. *Simon E.* Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende. München: Hirmer, 1986. 279 S.
23. *Summers D.* Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art // The Art Bulletin. 1977. Vol. 59. No. 3. P. 336–361.
24. *Zanker P.* Augustus und die Macht der Bilder. München: Beck, 1990. 369 S.

References:

- Andreae B.* *The Art of Rome*. New York, Abrams Publ., 1977. 665 p.
- Brilliant R.* *Roman Art from the Republic to Constantine*. Newton Abbot, Readers Union Group of Book Clubs Publ., 1974. 288 p.
- Büsing H.* Ranke und Figur an der Ara Pacis Augustae. *Archäologischer Anzeiger*, 1977, vol. 92 (2), pp. 247–257. (in German)
- Duhn F. C., von.* Über einige Basreliefs und ein römisches Bauwerk der ersten Kaiserzeit. *Miscellanea Capitolina*, 1879, pp. 11–16. (in German)
- Egorov A. B.* *Antonii i Kleopatra. Rim i Egipet: vstrecha tsivilizatsii (Antony and Cleopatra. Rome and Egypt: Meeting of Civilizations)*. Saint Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2012. 260 p. (in Russian)
- L'Orange H.-P.* Ara Pacis Augustae. La zona floreale. *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 1962, vol. 1, pp. 7–16. (in Italian)
- Moretti G.* *Ara Pacis Augustae*. Roma, La Libreria dello Stato Publ., 1948. 325 p. (in Italian)
- Platt V.* L'histoire végétalisée: Ornement et politique à Rome by G. Sauron. *The Journal of Roman Studies*, 2003, vol. 93, pp. 402–403. DOI: <https://doi.org/10.2307/3184743>.
- Ramage N. H., Ramage A.* *Roman Art: Romulus to Constantine*. Upper Saddle River, Pearson Prentice Hall Publ., 1991. 384 p.
- Sauron G.* *Augusto e Virgilio. La rivoluzione artistica dell'Occidente e l'Ara Pacis*. Milan, Jaca Book Publ., 2013. 121 p. (in Italian)
- Sauron G.* *L'Histoire végétalisée: ornement et politique à Rome*. Paris, Picard Publ., 2000. 249 p. (in French)
- Sauron G.* *La storia vegetalizzata. Il duplice messaggio dell'Ara Pacis*. Milan, Jaca Book Publ., 2018. 254 p. (in Italian)
- Sauron G.* *Le message symbolique des rinceaux de l'Ara Pacis Augustae. Comptes-rendus des séances de l'Académie des inscriptions et Belles-Lettres*, 1982, vol. 126, no. 1, pp. 81–101. (in French)
- Sauron G.* *Quis deum? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du principat*. Rome, École française de Rome Publ., 1994. 735 p. (in French)
- Sechin A. G.* Classical Rhetoric in Alexander Ivanov's Painting "Joseph Interpreting the Dreams for the Cupbearer and Baker". *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta (Vestnik of Saint Petersburg University) Series 15: Arts*, 2014, vol. 4, issue 3, pp. 121–137. (in Russian)
- Simon E.* Augustus. *Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende*. Munich, Hirmer Publ., 1986. 279 p. (in German)
- Summers D.* Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art. *The Art Bulletin*, 1977, vol. 59, no. 3, pp. 336–361.
- Zanker P.* *Augustus und die Macht der Bilder*. Munich, Beck Publ., 1990. 369 p. (in German)

Королькова Ольга Александровна, студент магистратуры. Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2-4, 191186. olyakorolkova1007@mail.ru

Korolkova, Olga Aleksandrovna, master's degree student. Saint Petersburg State Institute of Culture, Dvortsovaia nab., 2-4, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. olyakorolkova1007@mail.ru

РАСТИТЕЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ГОЛЛАНДСКОМ АРХИТЕКТУРНОМ ДЕКОРЕ XVII ВЕКА

FLORAL MOTIFS IN 17TH-CENTURY DUTCH ARCHITECTURAL DECORATION

Аннотация. В архитектуре Голландии XVII в. доминирующую позицию занимает классицистический стиль, основанный на искусстве античности, итальянского и нидерландского Возрождения, а также Франции того времени. Однако на голландской почве стиль несколько трансформируется, приобретая свой особый характер, что обусловлено культурными и историческими особенностями страны в XVII в. Вследствие этого голландский классицизм представляет собой своего рода симбиоз с барочными тенденциями. Восторжествовавший в XVI столетии протестантизм значительно повлиял на городскую застройку, благодаря чему практически отсутствуют дворцовые сооружения пышные и барочные церкви. Дома группировались вдоль новых каналов, сохраняя достаточно узкий и скромный наружный фасад, однако скрывая за ним роскошный интерьер. Голландские архитекторы ориентировались на теоретические и практические труды Палладио, Витрувия, Скамоцци. Последний писал о том, что архитектурный декор здания должен отражать успех и богатство его обладателя. Голландцы восприняли это буквально и обильно украшали здания разнообразными растительными гирляндами, фестонами, картушами, располагая их на каждом свободном участке, в виду чего в классицистический тип сооружения архитекторы вносят эффекты барочной роскоши. Наиболее часто подобные работы можно найти в творчестве Якоба ван Кампена, его ученика и помощника Питера Поста и братьев Вингбонов. При создании архитектурного декора архитекторы, очевидно, вдохновлялись книгами о ботанике, произведениями изобразительного искусства, а также основывались на своих собственных наблюдениях. Помимо этого, архитекторы, безусловно, следовали за желанием заказчика продемонстрировать свое финансовое состояние. Можно сказать, что в какой-то степени голландские архитекторы переносили приемы живописцев на свой материал. Каждый элемент максимально подробно и скрупулезно проработан, что говорит о несомненной важности декора и его смысловой значимости. Флоральные мотивы становятся популярными и занимают важное место не только в живописи XVII в., но и в архитектуре.

Ключевые слова: голландская архитектура XVII в.; голландский классицизм; классицизм; Якоб ван Кампен; Питер Пост; Филипп Вингбонс; Юстус Вингбонс; архитектурный декор; растительные мотивы.

Abstract. The classical style dominated 17th-century Dutch architecture. It derived from the art of Antiquity, the French, Italian, and Dutch Renaissance, as well as French art of that time. However, on Dutch soil, the style somewhat transformed, acquiring its own special character due to the cultural and historical features of the country in the 17th century. As a result, Dutch classicism became a kind of symbiosis with Baroque tendencies. Triumphed in the 16th century, Protestantism significantly influenced urban development, so there were almost no Palace structures and magnificent Baroque churches. The houses grouped along the new canals maintained fairly narrow and modest exterior facades but hid luxurious interiors behind them. Dutch architects focused on the theoretical and practical works of Palladio, Vitruvius, and Scamozzi. The latter wrote that the architectural decor of the building should reflect the success and wealth of its owner. The Dutch took this literally and decorated the buildings richly with various floral garlands, festoons, and cartouches, placing them on every available spot. This brought the effects of Baroque luxury to the construction of classic type. Such work was frequent in the projects by Jacob van Campen, his pupil and assistant Pieter Post, and brothers Vingboons. While creating architectural decoration, architects sought inspiration in books about botany, works of fine art, and their own observations. In addition, architects followed the desire of the customer to demonstrate their financial position. We can say that to some extent Dutch architects transferred the techniques of painters to their material. Each element is detailed and meticulously worked out, which stresses the importance of the decor and its semantic significance. Floral motifs became popular and occupied an important place not only in the 17th-century painting but also in the architecture of that period.

Keywords: 17th-century Dutch architecture; Dutch classicism; classicism; Jacob van Campen; Pieter Post; Philip Vingboons; Justus Vingboons; architectural decor; floral motifs.

Архитектура Голландии XVII в. развивалась в русле классицизирующего направления, базируясь на примерах искусства античности, Возрождения и Франции того времени, которая являлась оплотом «идеального» стиля. Однако классицизм как в архитектуре, так и в изобразительном искусстве получил в Соединенных провинциях особую форму воплощения, значи-

тельно отличающуюся от французского аналога. Голландские классицистические мастера не только заимствовали основные принципы стиля, но и впитали ряд приемов, характерных для барочных тенденций и реалистического творческого метода, что обусловлено воздействием национальной культуры и искусства, а также историческими событиями.



Илл. 1-2. Я. ван Кампен, П. Пост. Королевский дворец. 1648–1665. Амстердам, Нидерланды



Анализ лепного декора в архитектуре позволяет сделать вывод о трансформации классицизма на голландской почве, что проявляется в чрезмерном использовании различного рода украшений в виде комплекса цветов, фруктов, нарушающих классицистическую гармонию и строгость. Действительно, голландские мастера разбавляют упорядоченный ритм классицистических архитектурных элементов, соединяя холодность классицизма с некоторой праздничностью барокко. Использование флоральных мотивов в украшении фасада характерно не только для Голландии, но и для искусства эпохи Возрождения, Франции XVII столетия. Однако лишь в Нижних землях архитектурный декор в виде различных растений получил столь разнообразное воплощение и обширное применение в композиции фасада сооружения. Таким образом, целью настоящего исследования является изучение растительных мотивов в голландском архитектурном декоре XVII в. Предполагается разрешить следующий ряд задач: 1) обосновать специфику голландского классицизма в контексте зависимости от национальной традиции и влияния искусства Италии и Франции; 2) установить причины широкого проникновения растительного декора в архитектуру голландского классицизма; 3) выявить стилистические формы и символическое значение образов архитектурного декора; 4) проанализировать характер, источники и многообразие форм архитектурного декора в виде флоральных и иных природных мотивов в голландской архитектуре различной типологии.

Несмотря на весьма обширный комплекс дошедших памятников, искусство классицизма является наименее изученной областью в художественном наследии голландских мастеров XVII в. При обращении к проблеме классицизма в Голландии,



Илл. 3. Я. ван Кампен, П. Пост. Королевский дворец. Купол. 1648–1665. Амстердам, Нидерланды

Илл. 4. Я. ван Кампен, П. Пост. Королевский дворец. Деталь. 1648–1665. Амстердам, Нидерланды

интерес ученых направлен преимущественно на произведения архитектуры. Тем не менее большая часть научных трудов отечественных и зарубежных исследователей представляет собой некие обзоры всей голландской архитектуры XVII в., практически не раскрывая многие частные аспекты. Среди работ, в которых бы затрагивалась тема лепного декора в украшении наружного фасада зданий, необходимо выделить диссертацию

М. В. Кравчунас «Основные стилевые тенденции в голландской архитектуре конца XVI–XVII вв. (на примере жилой застройки Амстердама)» [4], книги У. Кайпера «Голландская классицистическая архитектура: обзор голландской архитектуры, садов и англо-голландских архитектурных связей с 1625 по 1700» (“Dutch Classicist Architecture: a Survey of Dutch Architecture, Gardens and Anglo-Dutch Architectural Relations from 1625 to



Илл. 5. Я. ван Кампен, П. Пост. Маурицхёйс. 1636–1641. Гаага, Нидерланды



Илл. 6. Я. ван Кампен, П. Пост. Маурицхёйс. Главный вход. 1636–1641. Гаага, Нидерланды

1700”) [15], П. О’Брайена «Городские достижения в Европе раннего времени: золотые века в Антверпене, Амстердаме и Лондоне» (“Urban Achievement in Early Modern Europe: Golden Ages in Antwerp, Amsterdam and London”) [17], статьи П. Влаардингербука «Штатгальтер, его секретарь и архитектура: Якоб ван Кампен как дизайнер дома Гейгенса и придворной архитектуры под руководством Фредерика Хендрика» (“De stadhouder, zijn secretaris en de architectuur: Jacob van Campen als ontwerper van het Huygenshuis en de hofarchitectuur onder Frederik Hendrik”) [22], М. ван Шайк и М. Таверне «Мастерство и комфорт: расплывчатый лофт Питера Поста в Харлеме» (“Vakmanschap en comfort: Een beschilderde vakzoldering van Pieter Post in Haarlem”) [21]. Помимо этого, важным источником служит книга голландского архитектора Питера Поста «Архитектурные работы: в которых мы видим изображения нескольких значительных зданий с планами и фасадами, с их описаниями» (“Les ouvrages

d’architecture: dans les quels on voit les representations de plusieurs edifices considerables en plans & elevations, avec leurs descriptions”) [18], содержание которой позволяет проанализировать изменения, произошедшие в архитектурных сооружениях XVII в. с течением времени.

В сущности, внимание исследователей сконцентрировано в основном на вопросах, связанных с объемно-планировочным решением, зависимостью голландской архитектуры «золотого» века от национального нидерландского зодчества, творчеством отдельных крупных мастеров, в то время как особенности архитектурного декора недостаточно изучены. Изучение архитектурного декора не только способствует более глубокому пониманию специфики классицизма в Голландии, но и дает возможность по-новому взглянуть на голландское искусство в целом в контексте его связи как с национальными традициями, так и новыми веяниями. Совокупность вышеназванных причин обуславливает актуальность настоящего исследования.

Как известно, история Голландии XVII в. насыщена рядом военных, экономических, научных достижений. Расширенные территории, развитие различных отраслей науки, удачные экономические действия способствовали тому, что страна заняла лидирующее положение в мире (см. подробнее: [10]). Безусловно, происходящие события транслировались художниками посредством изобразительного и литературного творчества. Так, прогресс в области ботаники позволил голландцам вывести множество новых видов растений, которые впоследствии стали наделяться аллегорическим содержанием, что обусловлено символизацией окружающего мира, характерной не только для Голландии, но и для Европы XVI–XVII столетий в целом. Можно с уверенностью говорить о повсеместном распространении



**Илл. 7. Ю. Вингбонс. Триппенхёйс. 1660–1662.
Амстердам, Нидерланды**

**Илл. 8. Ю. Вингбонс. Триппенхёйс. Фасад. 1660–1662.
Амстердам, Нидерланды**

эмблематики, которая затрагивает и архитектуру. Нужно иметь в виду, что голландские зодчие — Якоб ван Кампен, Питер Пост — были также и весьма успешными художниками, вследствие чего могли переносить те или иные мотивы и приемы из одного вида искусства в другой. Помимо этого, голландскую архитектуру в целом нельзя назвать исключительно классицистической, ввиду зависимости мастеров от национальной художественной среды, культуры и традиций. Для адептов голландского классицизма характерно тяготение к демонстрации отечественных достижений и приверженность актуальным тенденциям, способствовавшие обогащению художественного языка стиля. В контексте этого мы можем рассматривать архитектурный декор как некий маркер, указывающий на самобытность голландского классицизма, что свидетельствует о научной новизне данного исследования.

Формирование голландской архитектуры XVII в. отмечено несколькими факторами, повлиявшими на ее развитие. Во-первых, это распространение идей классицизма, которые в первую очередь нашли выражение именно в архитектурном творчестве. Во-вторых, наследие нидерландского Возрождения



оказалось достаточно сильным, что выражается в сохранении типа жилого дома, ориентированного преимущественно вертикально, имевшего достаточно узкий, но протяженный вглубь фасад, лишенный обилия декора. Одновременно с этим интерьер дома является весьма функциональным и демонстрирует богатство и успех его владельца (см. подробнее: [5]). В целом изучение голландской архитектуры начала XVII столетия демонстрирует общность художественных принципов искусства классицизма и Ренессанса, вследствие чего возникает некоторая

трудность в разграничении стилей. Сохраняются и традиционные для нидерландской архитектуры материалы — камень и кирпич (см. подробнее: [7]). Помимо этого, важное значение для искусства Голландии в целом имело господство протестантизма, учение которого наставляло вести аскетичный образ жизни, ввиду чего в стране практически отсутствовали религиозные и дворцовые сооружения. Необходимо также отметить, что из-за географического ландшафта и роста числа населения городская застройка осуществлялась достаточно плотно вдоль новых каналов. Вышеупомянутые условия застройки фактически предопределяли скромную планировку домов, лишенную больших помещений, которые можно роскошно обставить мебелью, что вполне соответствовало догмам протестантизма.

С середины XVI в. значительно возрастает уровень образования в Нидерландах: начинают активно переводиться труды античных философов и поэтов, ученых и деятелей искусства эпохи Возрождения. Призыв к повышению уровня образования, изучению греческого и латинского языков осуществляли и северные гуманисты, в частности Эразм Роттердамский, для которого классическое светское образование лежало в основе



Илл. 9. Ф. Вингбонс. Дом Дэниеля Сойера. 1640. Амстердам, Нидерланды



Илл. 10. Ф. Вингбонс. Дом Дэниеля Сойера. Чертеж. 1640. Амстердам, Нидерланды

правильного понимания истин Священного Писания [1, с. 22]. Витрувий, Вергилий, Палладио и другие становятся источником вдохновения. Возрождаются идеи классического искусства, очищенного от современной «распущенности» барокко [6, с. 91]. Безусловно, интерес к наследию прошлого возник не без влияния французского классицизма, популярность которого не могла не проникнуть в Голландию. Также с конца XVI столетия в Голландии распространяется мода на большой образовательный тур по Италии, поскольку ничто не может сравниться со знаниями, полученными из первоисточника [8, с. 718], путь к которым пролегал через Францию. Помимо этого, некоторые представители французского классицизма работали в Италии, в частности Никола Пуссен и Клод Лоррен [9, с. 62]. Классицизм начинает занимать прочную позицию наряду с барокко, затрагивая, в частности, архитектуру.

Голландские классицистические архитекторы ориентировались на теоретические и практические работы Палладио, Винченцо Скамоцци, Витрувия. Философские идеи всеобщего порядка нашли непосредственное отражение в классицистическом искусстве. Совершенным считалось здание, построенное в соответствии с точными математическими расчетами, логикой, где основой служили пропорции человеческой фигуры, соответствие и гармония частей и целого, строгий порядок (см. подробнее: [2]). Главным декором ста-

новится сам архитектурный ордер. Однако голландские архитекторы, вдохновлявшиеся произведениями Андреа Палладио и особенно французских классицистов, которые демонстрировали величие и роскошь королевского двора посредством архитектурного декора (см. подробнее: [11]), стали также активно украшать здания фестоными, свисающими вертикально цветочными и фруктовыми гирляндами, консолями и картушами, выполненными в камне. Очевидно, по мнению заказчиков из верхушки голландского общества, это соответствовало словам Скамоцци, который писал, что декор сооружения должен указывать на богатство и успех его обладателя [20, р. 11]. Голландцы приняли этот постулат на вооружение, и зачастую постройка фактически оказывалась перегружена множеством гирлянд, расположенных на каждой свободной части наружного фасада дома. В частности, подобные примеры можно наблюдать в творчестве Якоба ван Кампена, его ученика и помощника Питера Поста и братьев Вингбонс. Помимо этого, распространение эмблематических сборников (см. подробнее: [14; 19]), которые начали выпускаться в Европе с XVI столетия, оказало бесспорное влияние на выбор мира флоры в качестве источника архитектурного декора. Это обусловлено тем, что каждый вид растения имел свою символическую трактовку, а их композиция могла создать целый сюжет. Исходя из этого, растительные мотивы в украшении сооружений символизировали как финансовый успех заказчика, так и благополучие, счастье и процветание семьи во всех аспектах жизни.

Множественное использование растительных мотивов в орнаменте может быть вызвано не только попыткой продемонстрировать финансовое состояние заказчика, но и интересом голландцев к миру флоры в целом. В 1594 г. открывается для общественности ботанический сад Лейденского университета, возглавляемый Клузием, который вывел множество растений и написал о них несколько книг (см. подробнее: [13]). Логично предположить, что многие деятели искусства также захотели взглянуть на диковинные цветы и фрукты, зарисовывая их в блокнот. Помимо этого, морская международная торговля позволила познакомиться с новыми экзотическими видами растений, о которых ранее известно не было. Появляются различные рыночные лавки, в которых продавались луковичы, выходит множество книг и альбомов с изображениями красивых и необычных цветов и плодов (см. подробнее: [16]). Перед красотой некоторых растений не могли устоять не только художники, но и архитекторы. При создании той или иной декоративной композиции архитекторы опирались как на разнообразные научные труды в области ботаники, так и на живописные натюрморты, созданные художниками, чтобы наиболее правдоподобно и естественно создать архитектурный элемент в виде какого-либо растения. Безусловно, этот интерес объясняется и стремлением самого заказчика, желавшего следовать европейской моде. Таким образом, в голландской архитектуре появляется многообразие флоральных мотивов в тех или иных элементах.

Наиболее ярким примером может служить Амстердамская ратуша (ныне Королевский дворец) (Илл. 1), спроектированная Якобом ван Кампеном и Питером Постом в 1648–1665 гг. на площади Дам, в честь подписания Мюнстерского договора с Испанией. Построенная в классицистическом стиле ратуша с тремя ризалитами, рустованным цоколем, треугольным фронтоном обильно украшена фестоными, которые располагаются по периметру двух этажей между пилястрами композитного и коринфского ордера соответственно (Илл. 2). Помимо этого, фестоны украшены дымоходы и купол (Илл. 3). Примечательно, что все они разные и повторяются не чаще, чем через каждые 3 элемента. Архитекторы обладали неуемной фантазией, изображая не только цветы, но и фрукты, овощи, морские раковины (Илл. 4). Последнее можно объяснить успехами Голландии в морской торговле, как аллюзия на экономические отношения с Востоком. Еще большим разнообразием наполнены фестоны с растительными мотивами. Разделить их на фруктовые и цветочные невозможно в силу того, что в каждой композиции использованы и те, и другие природные элементы. Например, на одном из украшений в центре изображен подсолнух в окружении хризантем, более мелких подсолнухов и других цветов, а на свисающих частях гирлянды помимо цветов присутствуют пло-



Илл. 11. Ф. Вингбонс. Дом Дэниеля Сойера. Фасад. 1640. Амстердам, Нидерланды

ды, похожие на клубнику. При этом интересно то, что они словно подвешены за основания дополнительной лентой, как связка садового урожая. Симметрично расположенные ленты не идентичны: несмотря на совокупность таких же растений, каждая из них представлена по-своему.

Аналогичным образом украшен и Маурицхейс в Гааге (Илл. 5), созданный тем же творческим дуэтом в 1636–1641 гг. Расположенный в живописном месте скромный дворец привлекает внимание не только пилястрами ионического ордера, расположенных по всей высоте здания, но и декором в виде различного рода гирлянд, окрашенных в цвет фасада. Со стороны входа флоральные элементы обрамляют окна, как своеобразные наличники (Илл. 6). Маурицхейс архитекторы украсили гирляндами, состоящими из фруктов и овощей, представляя изобилие и процветание принца Нассау. Каждый элемент детально проработан мастерами, вследствие чего вид того или иного плода легко можно идентифицировать. Конечно, не все здания ван Кампена и Поста украшены столь большим количеством растительного декора, однако данные работы все же позволяют сделать некоторый обобщенный вывод о голландской классицистической архитектуре, в которой одновременно сосуществует классическая строгость и порядок архитектурно-пространственной композиции с декоративным оформлением, производящим эффект роскоши и в какой-то степени помпезности.

Подтверждает данное высказывание и творчество братьев Вингбонс — Филиппа и Юстуса. Будучи последователями Якоба ван Кампена, они многое переняли от его архитектурного языка. Триппенхейс в Амстердаме (Илл. 7), построенный Юс-

тусом Вингбонсом в 1660–1662 гг. для братьев Трипп, без сомнения напоминает Маурисхёйс. Это выражается, в первую очередь, пилястрами по всей высоте сооружения, а также богатым декоративным оформлением. Стоит заметить, что Ю. Вингбонс решает затмить ван Кампена и превращает дом в целый дворец, украшенный всяческими архитектурными элементами с растительными мотивами (Илл. 8). Здесь встречаются и фестоны из цветов и плодов, и декорированные ими картуши. Фриз здания также представляет собой растительный орнамент. Архитектору, кажется, была поставлена задача посредством архитектурного декора указать на финансовую состоятельность семьи, которая была одной из самых богатых в Соединенных провинциях. В таком случае растительные элементы весьма уместны, поскольку цветы и плоды и являются символами плодородия и процветания.

Творчество брата Юстуса Вингбонса, Филиппа, также изобилует постройками для богатых заказчиков, однако в данном случае интересно рассмотреть более скромный по характеру жилой дом. Так, в 1640 г. он проектирует дом для Дэниеля Сойера на Кейзерсграхт, 319 в Амстердаме (Илл. 9). Типичное для голландской архитектуры здание не только украшено фестоном, но и сам дом по своему силуэту напоминает гирлянду вследствие использования неких резных спиралей в декорировании щипца, который завершается фронтоном. В своей книге А. Бредиус приводит рисунок первоначального вида данного

дома (Илл. 10), из чего можно заключить, что, несмотря на некоторую перестройку дома, из-за которой вход сместился в правую часть, архитектурный декор сохранился полностью, за исключением картуша с изображением, вероятно, герба хозяина, ныне отсутствующего (см. подробнее: [12]). Объект украшают три смешанные гирлянды, среди которых можно узнать подсолнух, уже встречающийся в декоре ратуши (Илл. 11). По видимому, популярность данного растения обусловлена его символикой, интерпретируемой как знак небесного покровительства (см. подробнее: [3]). В остальном же функции декора остаются прежними.

Проанализировав общественный, дворцовый и жилой тип сооружения, можно сказать, что растительные мотивы в декоре голландской архитектуры вносят в классицистический тип здания эффекты барочной роскоши. Соблюдая симметричность и строгую пропорциональность, архитекторы украшают сооружения многообразием цветов и плодов, основываясь на своих личных наблюдениях, ботанических книгах или произведениях изобразительного искусства. Можно сказать, что в какой-то степени архитекторы следуют за живописцами, перенося их приемы на свой материал, удовлетворяя требования заказчика. Каждый элемент проработан с максимальной точностью, скрупулезностью, что говорит о важности декора и его смысловой значимости. Флоральные мотивы становятся популярными и занимают важное место не только в живописи XVII в., но и архитектуре.

Список литературы:

1. Бодрова В. Н. Античные образы в голландской живописи XVII в.: дис. ... канд. искусств. 17.00.04. Москва, 2005. 218 с.
2. Даниэль С. М. Европейский классицизм: Эпоха Пуссена. Эпоха Давида. СПб.: Азбука-классика, 2003. 304 с.
3. Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта. М.: Наука, 1997. 160 с.
4. Кравчунас М. Б. Основные стилевые тенденции в голландской архитектуре конца XVI – XVII вв. (на примере жилой застройки Амстердама): дис. ... канд. искусств. 17.00.09. Санкт-Петербург, 2011. 320 с.
5. Павлова Ю. Б. Национальное своеобразие интерьера голландского бюргерского дома XVII столетия: дис. ... канд. искусств. 17.00.04. Санкт-Петербург, 2009. 285 с.
6. Панофский Э. Идея: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб.: Андрей Наследников, 2002. 237 с.
7. Ротенберг Е. И. Искусство Голландии XVII века. М.: Искусство, 1971. 235 с.
8. Тилкес О. История страны Рембрандта. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 1048 с.
9. Фромантен Э. Старые мастера. М.: Изобразительное искусство, 1996. 312 с.
10. Хейзинга Й. Культура Нидерландов в XVII веке. Эразм. Избранные письма. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2009. 680 с.
11. Штинарская Е. Н. Классицизм и барокко: историографический анализ. СПб.: Петрополис, 1998. 127 с.
12. Bredius A. Amsterdam in de zeventiende eeuw. Gravenhage: W. P. van Stockum & Zoon, 1897. 651 p.
13. Clusius C. Rariorum plantarum historia / Fungorum in Pannoniis observatorum brevis historia. Exoticorum libri decem: quibus animalium, plantarum, aromatum, aliorumque peregrinorum fructuum historiae describuntur. Lugduni Batavorum: Ex Officinâ Plantinianâ Raphelengii Publ., 1605. 846 p.
14. Junius H. Emblemata. Antwerp: Christopher Plantin, 1565. 166 p.
15. Kuiper W. Dutch Classicist Architecture: a Survey of Dutch Architecture, Gardens, and Anglo-Dutch Architectural Relations from 1625 to 1700. Delft: Delft University Press, 1980. 615 p.
16. Nyland P. De Nederlandtse herbarius of Kruidt-boeck. T'Amsterdam: Voor Marcus Doornick Publ., 1670. 366 p.
17. O'Brien P. Urban Achievement in Early Modern Europe: Golden Ages in Antwerp, Amsterdam and London. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 376 p.
18. Post P. Les ouvrages d'architecture: dans les quels on voit les representations de plusieurs edifices considerables en plans & elevations, avec leurs descriptions. A Leide: Chez Pierre vander Aa, 1715. 307 p.
19. Sambucus J. Emblemata. Antwerp: Christopher Plantin, 1564. 240 p.
20. Scamozzi V. The Idea of a Universal Architecture. Venetiis: Per Giorgio Valentino Publ., 1616. 836 p.
21. Schaik M., van, Taverne M. Vakmanschap en comfort: Een beschilderde vakzoldering van Pieter Post in Haarlem // Bulletin Knob. URL: <https://journals.open.tudelft.nl/knob/article/view/5006> (дата обращения: 22.08.2020).
22. Vlaardingerbroek P. De stadhouder, zijn secretaris en de architectuur: Jacob van Campen als ontwerper van het Huygenshuis en de hofarchitectuur onder Frederik Hendrik // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art. 2000. № 71. P. 60–81.

References:

- Bodrova V. N. *Antichnye obrazy v gollandskoi zhivopisi 17 v. (Images of Antiquity in the 17th-Century Dutch Painting): PhD Thesis.* Moscow, 2005. 218 p. (in Russian)
- Bredius A. *Amsterdam in de zeventiende eeuw.* Gravenhage, W. P. van Stockum & Zoon Publ., 1897. 651 p. (in Dutch)
- Clusius C. *Rariorum plantarum historia / Fungorum in Pannoniis observatorum brevis historia. Exoticorum libri decem: quibus animalium, plantarum, aromatum, aliorumque peregrinorum fructuum historiae describuntur.* Lugduni Batavorum, Ex Officinâ Plantinianâ Raphelengii Publ., 1605. 846 p. (in Latin)
- Daniel' S. M. *Evropeiskii klassitsizm: Epokha Pussena. Epokha Davida (European Classicism: the Age of Poussin. The Age of David).* Saint Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2003. 304 p. (in Russian)

- Fromanten E. *Starye мастера (Old Masters)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1996. 312 p. (in Russian)
- Huizinga J. *Kul'tura Niderlandov v 17 veke. Erazm. Izbrannye pis'ma (Culture of 17th-Century Netherlands. Erasmus. Selected Letters)*. Saint Petersburg, Ivan Limbakh Publ., 2009. 680 p. (in Russian)
- Junius H. *Emblemata*. Antwerp, Christopher Plantin Publ., 1565. 166 p. (in Latin)
- Kravchunas M. B. *Osnovnye stilevye tendentsii v gollandskoi arkhitekture kontsa 16–17 vv. (na primere zhiloi zastroiki Amsterdama) (The Main Style Trends in the Dutch Architecture in the late 16th-17th Centuries (on the Example of the Residential Amsterdam Architecture))*: PhD Thesis. Saint Petersburg, 2011. 320 p. (in Russian)
- Kuyper W. *Dutch Classicist Architecture: a Survey of Dutch Architecture, Gardens, and Anglo-Dutch Architectural Relations from 1625 to 1700*. Delft, Delft University Press Publ., 1980. 615 p.
- Nyland P. *De Nederlandtse herbarius of Kruydt-boeck*. T'Amsterdam, Voor Marcus Doornick Publ., 1670. 366 p. (in Dutch)
- O'Brien P. *Urban Achievement in Early Modern Europe: Golden Ages in Antwerp, Amsterdam and London*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2001. 376 p.
- Panofsky E. *Idea: A Concept in Art Theory*. New York, Harper & Row Publ., 1968. 268 p. (in Russian)
- Pavlova Iu. B. *Natsional'noe svoeobrazie inter'era gollandskogo biurgerskogo doma 17 stoletia (National Identity of the Interior of the Dutch Burgher House of the 17th Century)*: PhD Thesis. Saint Petersburg, 2009. 285 p. (in Russian)
- Post P. *Les ouvrages d'architecture: dans les quels on voit les representations de plusieurs edifices considerables en plans & elevations, avec leurs descriptions*. A Leide, Chez Pierre vander Aa Publ., 1715. 307 p. (in French)
- Rotenberg E. I. *Iskusstvo Gollandii 17 veka (17th-Century Dutch Art)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. 235 p. (in Russian)
- Sambucus J. *Emblemata*. Antwerp, Christopher Plantin Publ., 1564. 240 p. (in Latin)
- Scamozzi V. *The Idea of a Universal Architecture*. Venetiis, Per Giorgio Valentino Publ., 1616. 836 p. (in Italian)
- Schaik M. van; Taverne M. *Vakmanschap en comfort: Een beschilderde vakzoldering van Pieter Post in Haarlem. Bulletin Knob*. Available at: <https://journals.open.tudelft.nl/knob/article/view/5006> (accessed: 22.08.2020). (in Dutch)
- Shpinarskaia E. N. *Klassitsizm i barokko: istoriograficheskii analiz (Classicism and the Baroque: a Historiographical Analysis)*. Saint Petersburg, Petropolis Publ., 1998. 127 p. (in Russian)
- Tilkes O. *Istoriia strany Rembrandta (History of Rembrandt's Country)*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018. 1048 p. (in Russian)
- Vlaardingerbroek P. *De stadhouders, zijn secretaris en de architectuur: Jacob van Campen als ontwerper van het Huygenshuis en de hofarchitectuur onder Frederik Hendrik. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art, 2000, no. 71, pp. 60–81*. (in Dutch)
- Zvezdina Iu. N. *Emblematika v mire starinnogo natiurmorta (Emblems in the World of Ancient Still Life)*. Moscow, Nauka Publ., 1997. 160 p. (in Russian)

Исаева Ольга Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент. Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2-4. 191186. issolga@gmail.com

Isaeva, Olga Anatolievna, PhD in Art History, associate professor. Saint-Petersburg State Institute of Culture, Dvortsovaia nab., 2-4, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. issolga@gmail.com

«ЦВЕТОЧНАЯ МАРКА»: ФЛОРАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ИЗДЕЛИЯХ МИНТОНА 1820–1850-Х ГОДОВ

“FLORAL MARK”: FLORAL MOTIFS IN MINTON’S PRODUCTS IN 1820S – 1850S

Аннотация. Ассортимент продукции фабрики Минтона с самого момента основания был необычайно широк, а декоративное оформление демонстрировало огромное количество веяний, выраженных главным образом в различного рода интерпретациях и дословном копировании английского, континентального и восточного фарфора. Это поразительное многообразие стало отличительной чертой минтонской фабрики и позволило легко занять лидирующее положение среди британских керамических производств XIX столетия, ориентированных на исторические и экзотические стили. В статье рассматриваются стилистические тенденции в декоре фарфоровых изделий, выпускавшихся фабрикой Минтона в 1820–1850-е гг. Определенный застой в стилистике первого двадцатилетия XIX в. был преодолен после реорганизации производства в начале 1820-х гг., совпавшем с реставрацией Бурбонов во Франции и расцветом «второго рококо». В фарфоровых изделиях Минтона влияние «второго рококо» отразилось в преобладании флоральных мотивов, во многом почерпнутых в декоре фарфора второй половины XVIII в. Диапазон оформления был необычайно широк: от разного рода цветочных росписей до скульптурных натуралистических форм. Флоральные мотивы заняли важнейшее место в оформлении фарфора и керамики мануфактуры Томаса Минтона, что отразилось в изменении маркировки изделий.

Ключевые слова: английский фарфор; европейский фарфор; рококо; «второе рококо»; шинуазри; флоральные мотивы; Минтон.

Abstract. The assortment of products by the Minton manufactory from the very moment of its foundation was unusually wide, and the decorative design showed a huge number of trends, expressed mainly in various kinds of interpretations and literal copying of English, continental, and oriental porcelain. This striking diversity became a hallmark of the Minton manufactory and enabled to take the lead among 19th-century British ceramics with a focus on historical and exotic styles. The author examined the stylistic trends in the decoration of porcelain products produced by the Minton manufactory in the 1820s – 1850s. A certain stagnation in the style of the first twenty years of the 19th century vanished after the reorganization of production in the early 1820s, which coincided with the restoration of the Bourbons in France and the heyday of the Rococo Revival. In Minton’s porcelain, the influence of the Rococo Revival prompted the predominance of floral motifs largely derived from the porcelain decoration of the second half of the 18th century. The range of the decoration was exceptionally wide: from various kinds of flower paintings to sculptural naturalistic forms. Floral motifs took an important place in the design of the porcelain and ceramics by the Thomas Minton manufactory. This resulted in a change of marking the products.

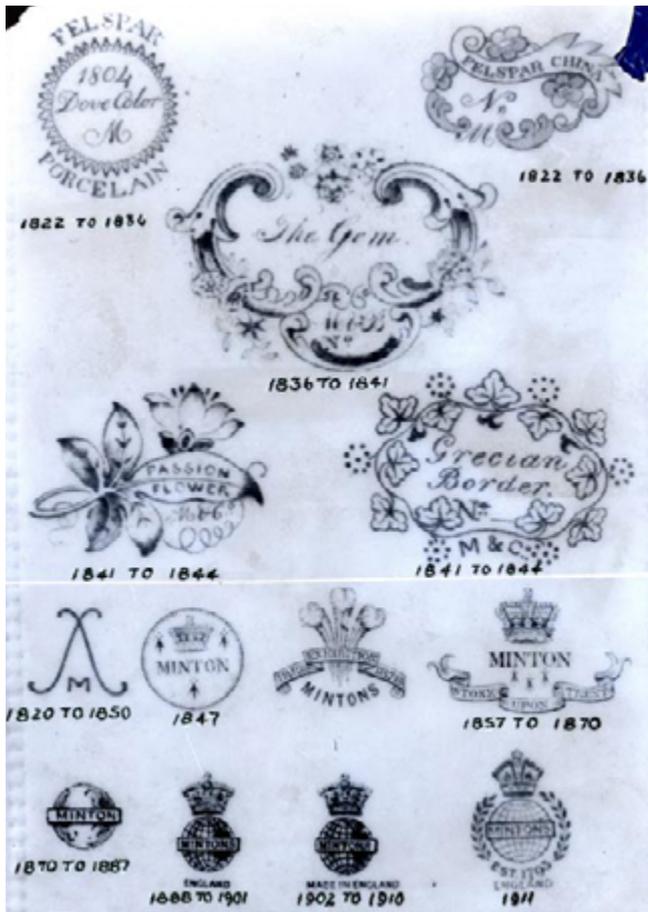
Keywords: English porcelain; European porcelain; rococo; Rococo Revival; chinoiserie; floral motives; Minton.

Английский фарфор, в противовес другим европейским центрам фарфорового производства, в отечественном искусствоведении изучен не так хорошо, как он того заслуживает. Так, ему были посвящены небольшие исследования Т. Д. Карякиной в рамках рассмотрения коллекции музея-усадьбы Кусково [2; 3], причем в основном материал касался английского фарфора XVIII в.; о нем есть упоминания в публикации о марках и клеймах европейского фарфора [1]. Деятельность собственно фабрики Минтона изучена еще менее, в то самое время как ее история насчитывает без малого два века — от 1793 до 1968 г., пока она не вошла в состав другого предприятия («Роял Доултон Лимитед»). Очень быстро фабрика прошла путь от ученичества до высочайших заказов, сначала следуя чужим стилистическим образцам, а с середины XIX в. создавая собственные примеры для подражания. Широта стилистического охвата, учитывая всеобщее увлечение историческими стилями, технические новшества и неуслышанный контроль за качеством продукции определили огромный успех изделий Минтона, что вывело фабрику в безусловные лидеры керамических производств викторианской эпохи.

Цветы как декоративный мотив занимают одно из ведущих мест в оформлении фарфора и керамики, выпускаемых фабрикой Минтона на протяжении всей истории ее существова-

ния. Однако период второй четверти XIX в. особенно выделяется любовью к растительному и особенно флоральному декору, что отразилось даже в маркировке изделий, — клеймо фабрики так или иначе включает в себя изображение цветов или фольжа, чего не встречалось в марке Минтона ни в более раннее время, ни после середины XIX в. Интересно, что блестящий период в истории европейского декоративно-прикладного искусства, называемый «второе рококо», хронологически совпадает с «цветочной» маркировкой Минтона (Илл. 1) и сполна отражается в деятельности этой английской мануфактуры из Сток-он-Трента, графство Стаффордшир.

Во многом успех производства был обусловлен непосредственно личными и профессиональными качествами его основателя — Томаса Минтона. Начинать он работал в своем родном графстве Шропшир — сначала как гравер, создавая формы для деколей на мануфактуре Кафли Томаса Тёрнера в местечке Броусли (следует отметить тот факт, что фабрика Кафли в тот момент составляла серьезную конкуренцию знаменитой фабрике Вустера, переживавшей на тот момент тяжелые времена). Деколи в основном использовались для имитации кобальтовых тонких росписей; в графстве Шропшир в конце XVIII в. существовало несколько предприятий, и подобные гравирован-



Илл. 1. Цветочные марки фабрики Минтона разных лет.
 Опубликовано в: Atterbury P., Batkin M. *The Dictionary of Minton*.
 Woodbridge: Antique Collectors' Club Publ., 1990

ные формы из-за перемещений мастеров с одной мануфактуры на другую часто переходили из рук в руки, внося впоследствии путаницу в атрибуцию подобных предметов. В Шропшире же находилось фабрика в Коулпорте, чьи произведения оказались особенно близки Мintonу — в том числе по причине частого обмена мастерами (некоторые из изделий Коулпорта приписывают Мintonу и, соответственно, наоборот).

Покинув Шропшир и попутно женившись, Томас Мinton основал свое производство в Сток-он-Тренте, графство Стаффордшир, где поначалу занимался производством посуды с теми же деколями — синие орнаменты по кремовой глазури («броусли» и «уилло»). Творческая атмосфера в Стаффордшире чрезвычайно способствовала развитию его производства (при условии успешной конкуренции), напомним, в это время близ Сток-он-Трента находились фабрики Джозайи Споуда, Джозайи Веджвуда и братьев Адам. Очень быстро Томас Мinton приступает к выпуску изделий из костяного фарфора, которым неизменно гордился, хвастался составом фарфоровой массы как собственным детищем (“This my body, and not any body!”) [6, p. 4]. Таким образом, учитывая его опыт художественного и технического характера, можно сказать, что художник в нем счастливо соединился с мастером-ремесленником, что обусловило дальнейший успех предприятия.

Фарфор и полуфарфор раннего Минтона очень труден для атрибуции: изделия редко маркировались, поэтому приписывались мастерским Дерби, Нью-Холла, Пинкстона и Споуда, а фарфоровые изделия начала XIX в., созданные с оглядкой на классические формы Севра или Мейсена, иногда маркировались перекрещенными мечами, что также не добавляет ясности в атрибуцию.

После застоя, связанного с участием Англии в наполеоновских войнах, в 1822 г. производство возобновляется, а в 1824 г. Томас Мinton строит новую фабрику и называет ее «Томас Мinton

и сыновья» или просто «Мintonс». С этого момента начинается первый расцвет производства — до середины XIX в., прошедший под знаменем рокайльного «возрождения».

Действительно, цветы в декоре Минтона занимают в это время если не ведущее положение, то одно из ведущих. Но вот определить стилистическую принадлежность изделий фабрики на протяжении указанных десятилетий весьма сложно. В этом отличительная черта фабрики — ее владельцам и нанятым ими ведущим мастерам свойственна словно бы всеядность, они с удовольствием копируют с разной степенью точности изделия фарфоровых мануфактур континентальной Европы, где с большим отрывом лидируют Севр и Мейсен, и фарфоровые изделия всех более или менее крупных английских фабрик: Дерби, Челси, Плимута, Вустера. Не обходят вниманием изделия Китая и Японии, делая либо фантазии на тему, либо довольно точные повторения. Осваивают неглазурованный фарфор — париан, который сочетают с глазурованным фарфором. В 1847 г. на фабрику приходит работать Леон Арну, и в ход идет новая техника — майоликовая, которая создала особую славу фабрике Мintonа — и добавила еще один корпус реплик и подделок, но теперь уже французской и итальянской майолики XVI в.

Что касается повторений Мintonом европейского и восточного фарфора в духе шинуазри и жапоннери, так популярных в XVIII в. в эпоху становления европейского фарфорового производства, в первую очередь саксонского, — это объяснимо. В Англии очень рано возрос интерес к историческим формам и декорированию фарфора благодаря французской Реставрации. Монархические настроения в британском обществе были традиционно сильны, в том числе и в постнаполеоновскую эпоху, кроме того, последние Бурбоны и Луи-Филипп Орлеанский в большей или меньшей степени были связаны с Англией, подолгу проживали в ней, а Луи-Филипп скончался в Англии в 1850 г., фактически завершив целую эпоху.

Когда Европу охватила волна «второго рококо», Мinton вошел в нее полностью подготовленным — он наработал базу реплик и копий, при том что собственной истории подлинного рокайльного фарфора у него не было — поэтому мастера, создававшие модели, и художники, разрабатывавшие декор, пользовались тем, что было создано во Франции, Саксонии и английскими фирмами, основанными в середине XVIII в.

Разделить по предметным комплексам изделия крайне сложно, поскольку Мinton производил широчайший диапазон форм обеденной, чайной, кофейной и десертной посуды, бытовых предметов, носивших как функциональный, так и чисто декоративный характер, от настольных украшений и ваз-ароматниц, генетически восходивших к вазам-поурри (pot-pourti), до удивительно красивых вазочек для спичек и зубочисток, чернильниц и комнатных термометров, стаканчиков для зубных щеток. В связи с этим представляется правильным рассмотреть цветочный декор Минтона исходя из способов его нанесения/воплощения.

В первую очередь это, конечно, цветочный декор в виде росписей, чаще всего исполненный надглазурным способом или с небольшим использованием подглазурных красок (чаще всего кобальтового контура), с позолотой или без. Представление об ассортименте продукции Минтона начала 1820-х гг. легко представить хотя бы по сборнику эскизов 1823 г. [7], где преобладают чайно-кофейные сервизы и отдельные чашки с блюдцами. Представленные примеры для росписи поражают разнообразием, и в то же время уникальными орнаментами, свойственными лишь Мintonу, выделить крайне сложно. Прежде всего, это декор, составленный из кружочков лимона или апельсина, напоминающих желто-оранжевое колесо со спицами. Беглый просмотр любого из томов образцов 1823 г. из собрания архива Минтона, как, например, третьего, покажет нам предпочтение цветочных мотивов всем остальным. Разнообразие их воплощения очень широкое — это и ленточный декор, напоминающий цветочно-арабесковый или растительно-антикизирующий орнамент, где видовая принадлежность цветов практически не опознается, и свободно размещенные отдельные чашечки цветов или бутоны, и маленькие букетики в духе «немецких цветов» Мейсена, в обрамлении северских однотонных цветочных полей, и, наконец, крупные распустившиеся цветы или большие цветочные компо-

зиции, заполняющие картуши целиком. Из английских фабрик минтонские мастера уделяли наибольшее внимание образцам Дерби — это видно по примерам с большими, реалистично трактованными цветами, попадавшимися в изделиях Минтона и раньше, что вполне объяснимо любовью мастеров Сток-он-Трента к копированию своих старших английских «братьев» по фарфоровому цеху.

Иногда стилистическое влияние переплетается: например, по розовому севрскому фону выпускается гирлянда из крупных реалистических вьюнков или попадает сочетание «немецких цветов» снаружи с севрскими одноцветными полосами в золотом обрамлении внутри чашки (образцы № 511 и № 516) (Илл. 2). Попадаются и вольно трактованные японские образцы, скорее напоминающие мейсенские «индианские цветы», нежели стилистику фарфора имари (образцы № 535 и № 576) (Илл. 3), при том что фарфор имари Минтоном был наиболее любим и часто воспроизводился. Общей тенденцией можно считать тяготение к измельчению орнамента, крупные цветы или крупные элементы декора попадают нечасто, в основном элементы маленькие, изящные, не ломающие форму предметов.

Лепной цветочный декор в оформлении произведений Минтона 1820–1850-х гг. в большей степени был ориентирован на саксонские изделия, правда, слово «Мейсен» почти не фигурировало, вазы, настольные украшения или блюда называли в реестрах обычно «дрезденскими». Подобные изделия тогда реплицировали и творчески переосмыслили и отдельные английские фарфоровые производства, однако даже на примере предметов из коллекции Музея Виктории и Альберта легко видеть, что копии в исполнении Минтона отличаются особенной сложностью и красотой. Можно рассмотреть в качестве примера подсвечники двух разных типов — на одну свечу или несколько. В хранении Музея Виктории и Альберта можно сравнить мейсенский подсвечник 1762 г. с фигуркой пастушки в окружении лепных цветов и подобный минтонский 1837 г. (напоминает форму 192 1835–1836 гг., образцы можно встретить в Художественной галерее Глазго,

Музей Виктории и Альберта и частных коллекциях) (Илл. 4). Разница заметна в масштабировании фигур — на подлинной саксонской фигурка меньше высоты подсвечника вдвое и теряется среди несоразмерно больших цветов; а на подсвечнике Минтона пастушка ростом почти с подсвечник, поэтому цветы, вылепленные тоньше и разнообразней, выглядят куда более соответствующими масштабу фигурки, и сама девушка производит более приятное впечатление изящным изгибом тела и сложным жестом подобранного фартука, полного цветов. Однако если сравнивать подсвечники кендлеровского периода с фигурами и цветами и похожие на них минтоновские, то сравнение будет уже не в пользу последних. Говорить, таким образом, о качестве изделий и умениях мастеров следует с осторожностью. Также стоит учитывать, что и Мейсен в эпоху «второго рококо» производил реплики своих изделий, украшенных рельефными натуралистичными цветами и фруктами, вследствие чего трудности с атрибуцией удваиваются. Важно помнить и то, что мастера Мейсена сохраняли формы, и реплицировать собственные изделия им было намного проще, чем другим европейским производителям копий «классического» саксонского фарфора.

Другой комплекс изделий отличается большей декоративностью и фантазийностью вне выраженного стиля. Как уже упоминалось выше, Минтон производил колоссальный ассортимент бытовых керамических изделий. Часть из них была скупо украшена рельефными или лепными цветами и листьями, в части функциональная принадлежность узнается с большим трудом, например, если большой настольный письменный прибор из Музея Виктории и Альберта узнаваем как функциональный, то в проектах 1835–1840 гг. из книги образцов изделий Минтона чернильницы моделей № 224 и № 225 (особенно маленькая последняя) выглядят как настольные безделушки в виде цветочных букетов. Второй проект был воплощен и украшает тот же Музей Виктории и Альберта.

Еще один вид изделий, вошедших в моду благодаря интересу к эпохе Людовика XV, равным образом воспроизводил образцы как Мейсена, так и Севра — вазы-ароматницы, или



Илл. 2. Образцы № 511 и № 516. Книга образцов 1823 г. Архив Минтона. Источник: <https://www.themintonarchive.org.uk>



Илл. 3. Образец № 535 и № 576. Книга образцов 1823 г. Архив Минтона. Источник: <https://www.themintonarchive.org.uk>



Илл. 4. Подсвечник. 1762. Мейсен. Подсвечник. 1837. Фабрика Минтона. Музей Виктории и Альберта, Лондон.
Источник: <https://collections.vam.ac.uk>

вазы-попурри, в виде ваз или сосудов самых разных форм с перфорированной верхней частью — предполагалось, что через отверстия должен распространяться аромат специальных жидких благовонных смесей, налитых в вазу. Производили их в огромных количествах, однако именно знаменитые «дрезденские вазы» фабрики Минтона [5, р. 164] оказались наиболее близкими по величине, форме и сложности декора к подлинным мейсенским произведениям (достаточно сравнить с вазочкой-попурри фабрики Дерби из Музея Виктории и Альберта, изящной и своеобразной, но гораздо более скромной по размерам). Наиболее сложный дизайн носил название «Очень большая дрезденская ваза № 230», выпускался с 1840 г. и видоизменялся незначительно — в основе массивное тулово с декоративными ручками в виде изогнутых стеблей и высокая куполообразная крышка. Лепные цветы украшали нижний пояс, плечики таких ваз, крышку, иногда покрывали всю поверхность сосуда, словно обвязка из цветочных гирлянд, оставляя не занятыми только небольшие поверхности на тулове, где располагались росписи на самую разную тематику — галантные сцены, пасторали, романтические пейзажи, изображения птиц, животных и, явно избыточно, цветочных букетов. Более простые «дрезденские вазы» производились еще с 1835 г. (модель № 219) (Илл. 5). Следует отметить, что большое количество подобных «ваз», созданных на фабрике Минтона, долгое время атрибутировались Дерби, Споуду, другим фабрикам, но в первую очередь — Коулпорту (или Коулбрукдейлу).

Однако главную славу Минтону создали произведения, не носившие прикладного характера. Подобно сюрту-де-таб-

лям XVIII столетия, игравшим в основном чисто декоративную роль, настольные украшения из фарфоровых цветов стали модным атрибутом интерьеров и застолий «второго рококо». Создавалось большое количество произведений, напоминающих пресловутые «обманки» или «тромлели», — мастера создавали максимально близкие к натуральным скульптуры цветов, фруктов или овощей. В частности, интересны созданные на фабрике Минтона блюда (с фирменным кольцеобразно перфорированным краем), наполненные фарфоровыми стручками гороха (Илл. 6) или грецкими орехами, причем последние воспроизведены как цельными, так и расколотыми (оба — Музей Виктории и Альберта, после 1824 г.).

Особенно интересен факт, подмеченный Джоффри Годденем, исследователем деятельности фабрики Минтона. Знаменитые корзины с цветами и фруктами, особенно популярные в конце 1830-х и в 1840-х гг., на пике «второго рококо», производились тогда почти всеми фарфоровыми мануфактурами, включая, естественно, Мейсен, но такого размаха, как у Минтона не отмечается почти нигде [4, р. 87]. Подобные скульптурные цветы из фарфора производили специальные мастера — фловвереры. В 1836 г. бригада фловвереров на фабрике насчитывала 15 мастеров, 12 молодых мастеров, 28 мальчиков-подмастерьев и помощников-детей, количество которых вообще не учитывали. Кроме того, именно Годден обратил внимание, что корзинка из Метрополитен-музея, атрибутируемая как изделие Коулпорта 1840 г. (Илл. 7), фактически повторяет эскиз, созданный на фабрике Минтона еще в 1824 г. (Илл. 8), когда «второе рококо» еще не вступило в полную силу [5, р. 144].



Илл. 5. «Дрезденская ваза». Дизайн № 219. Около 1838.

Опубликовано в: Godden G. *Minton Pottery and Porcelain of the First Period. 1793–1850.* London: Barry and Jenkins, 1978

На фабрике Минтона производилось более ста видов различных декоративных изделий со скульптурными фруктами, овощами и в первую очередь цветами, причем среди цветов были и вновь вошедшие в моду пассифлоры, и новомодные далии-георгинны, позволяющие атрибутировать часть цветочных композиций

довольно точно. Однако мода на подобные цветочные композиции прошла довольно быстро, и уже в 1851 г. на Всемирной выставке фабрика Минтона не представила ни одного подобного произведения.

Однако существовал и третий тип произведений фабрики, где цветочные мотивы использовались — это нату-

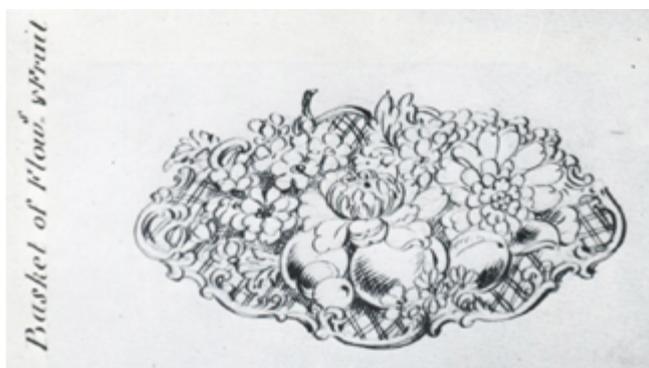


Илл. 6. Блюдо с горохом. После 1824. Фабрика Минтона. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник: <https://collections.vam.ac.uk>

Илл. 7. Корзина с цветами. Около 1848. Фабрика Минтона или Коулпорт. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/>

рально трактованные цветы-вазы, где тулово и есть чашечка цветка или букет вертикально ориентированных цветов. Надо сказать, что подобные вазы как выпускались более декоративными — такова спичечница в виде чашечки цветка, напоминающего лилию, с заостренными бутонами в основании и с дополнительными веточками вьюнов, напоминающая «дрезденские вазы» (дизайн модели № 78, 1830–1835 гг.), так и трактовались полностью натуралистично, как, например, «Тюльпан» и «Лилия» — примеры из частных коллекций приводит в своем каталоге Годден (Илл. 9), указывая, что дизайн был разработан в 1849 г., но показан уже на Всемирной выставке 1851 г. Именно это направление показалось более продуктивным — в такой ботанически точной трактовке, но с должным изяществом вазы, блюда, спичечницы и пр. производились несколько десятилетий — этому способствовала новая мода на натуралистичную французскую майолику в духе Бернара Палисси, а позднее — начало эпохи ар нуво.

Итак, можно с уверенностью заключить, что флоральные мотивы в декоративном оформлении фарфоровых изделий Минтона 1820–1850-х гг. играют основополагающую роль. Не имея собственной истории производства фарфора в предшествующем столетии, Мinton тем не менее аккумулировал достижения других фарфоровых производств и с успехом копировал или перерабатывал образцы целого ряда английских фабрик, Севра, Мейсена, японского фарфора имари и многих других. Интерес к формам фарфора XVIII в. был продиктован в том числе художественными устремлениями французской Реставрации, выразившихся в расцвете «второго рококо». Флоральные мотивы, свойственные рокайльной стилистике, скопированные или творчески переосмысленные английскими мастерами, стали визитной карточкой фабрики Минтона и к середине XIX в. вывели ее на уровень крупнейшего керамического производителя Британии, чрезвычайно отзывчивого на художественные вызовы эпохи.



Илл. 8. Дизайн корзины с цветами. Около 1824. Фабрика Минтона (слева)
Корзина с цветами. Около 1848. Фабрика Минтона или Коулпорт (справа)
Опубликовано в: Godden G. *Minton Pottery and Porcelain of the First Period. 1793–1850.* London: Barry and Jenkins, 1978



Илл. 9. Вазы «Тюльпан» и «Лилия». Около 1849. Фабрика Минтона (слева)
Спичечницы. Дизайн № 28 («дрезденский») и № 78 («лиственный»). Около 1830 — 1835. Фабрика Минтона (справа)
Опубликовано в: Godden G. *Minton Pottery and Porcelain of the First Period. 1793–1850.* London: Barry and Jenkins, 1978

Список литературы:

1. Борок В., Дулькина Т. Марки европейского фарфора. 1710–1950. М.: Аксанит-Информ, 1998. 427 с.
2. Карякина Т. Д. Английская керамика в собрании Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII в.». М.: Внешторгиздат, 1988. 15 с.
3. Карякина Т. Д. Английский фарфор и керамика XVIII в.: Мануфактуры Челси, Боу, Дерби и завод Веджвуда: автореф. дис. ... канд. искусств. 07. 00. 12. Москва, 1987. 25 с.
4. Atterbury P., Batkin M. *The Dictionary of Minton*. Woodbridge: Antique Collectors' Club, 1990. 370 p.
5. Godden G. *Minton Pottery and Porcelain of the First Period. 1793–1850*. London: Barry and Jenkins, 1978. 192 p.
6. Jones J. *Minton*. Dyfed: Shire publication LTD, 1995. 34 p.
7. *Minton Pattern Book*, с. 1823 // The official site of Minton Archive. URL: https://www.themintonarchive.org.uk/collections/getrecord/GB1857_G272_1_5_13_2_4 (дата обращения: 29.08.2020).
8. Sandon J. *British porcelain*. Oxford: Shire publication LTD, 2009. 112 p.

References:

- Atterbury P.; Batkin M. *The Dictionary of Minton*. Woodbridge, Antique Collectors' Club Publ., 1990. 370 p.
- Borok V.; Dul'kina T. *Marki evropeiskogo farfora. 1710–1950 (Marks of European Porcelain. 1710–1950)*. Moscow, Aksanit-Inform Publ., 1998. 427 P. (in Russian)
- Godden G. *Minton Pottery and Porcelain of the First Period. 1793–1850*. London, Barry and Jenkins Publ., 1978. 192 p.
- Jones J. *Minton*. Dyfed, Shire publication LTD Publ., 1995. 34 p.
- Kariakina T. D. *Angliiskaia keramika v sobranii Gosudarstvennogo muzeia keramiki i "Usad'ba Kuskovo 18 v."* (*English Ceramics in the Collection of the State Museum of Ceramics and Kuskovo Estate in the 18th Century*). Moscow, Vneshtorgizdat Publ., 1988. 15 p. (in Russian)
- Kariakina T. D. *Angliiskii farfor i keramika 18 v.: Manufaktury Chelsi, Bou, Derbi i zavod Vedzhvuda (English 18th-Century Porcelain and Ceramics: Chelsea, Bow, Derby, and Wedgwood Manufactories): PhD Thesis abstract*. Moscow, 1987. 25 p. (in Russian)
- Minton Pattern Book*, с. 1823. *The official site of Minton Archive*. Available at: https://www.themintonarchive.org.uk/collections/getrecord/GB1857_G272_1_5_13_2_4. (accessed: 29.08.2020.)
- Sandon J. *British Porcelain*. Oxford, Shire publication LTD Publ., 2009. 112 p.

Абдуллина Дарина Александровна, ведущий научный сотрудник. Государственный Русский музей, Россия, Санкт-Петербург, Инженерная ул., 10. 191186. abdullina@muzped.net

Abdullina, Darina Aleksandrovna, leading researcher. The State Russian Museum, Ingenernaia ul., 10, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. abdullina@muzped.net

РАСТИТЕЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ДЕТСКОМ ПОРТРЕТЕ XVIII–XIX ВЕКОВ: РЕБЕНОК В ЦАРСТВЕ ФЛОРЫ

FLORAL MOTIFS IN CHILDREN'S PORTRAIT IN THE 18TH – 19TH CENTURIES: A CHILD IN THE KINGDOM OF FLORA

Аннотация. Растительные мотивы рассматриваются как важнейшие элементы символической системы жанра детского портрета XVIII–XIX вв. Их смысл связывается с бытовавшими тогда представлениями о природе детства как поры роста, развития, преддверия расцвета и надежд на изобилие в будущем, а также с традициями христианского искусства. XVIII столетие характеризуется тем, что в изображениях «маленьких взрослых» использовались символы, заимствованные из композиций модных «взрослых» портретов, что, вероятно, и придавало значению растений амбивалентный характер. Само детство воспринималось двойко — и как время невежества и ребячества, и как «эпоха», когда человек словно еще не вкусил запретный плод. Вторая ипостась ребенка превалировала в глазах сентименталистов и романтиков на рубеже веков. Они «выводили» своих маленьких моделей из домашних комнат в пространство сада или дикого парка, часто используя мотив дуба как «древа жизни». В первой трети XIX в. в детских портретах начали появляться пышные букеты, венки и роскошные гирлянды, вазы, корзины с фруктами. Дети в таком окружении словно «превращались» в «птиц, рожденных для счастья», тем самым образно подчеркивалась их метафизическая близость к райским кущам. Мир детства словно обособлялся от сурового взрослого мира в творчестве поздних академистов. Детские образы в салонных портретах буквально утопали в цветах и фруктах. Правда, прежняя семантика при этом нивелировалась, поскольку они становились маркерами «золотого детства», за пышностью цвета которых терялся ребенок, его «физиономия», столь важная для передвижников. Последние отказывались от флоральных мотивов в детских портретах, утрачивая в то же время ощущение детскости, что вместе с другими причинами могло повлиять на дальнейшее «угасание» жанра в XX столетии.

Ключевые слова: детский портрет; детский портрет XVIII в.; детский портрет XIX в.; детский образ; флоральные мотивы; растительная символика; цветы и плоды в портрете; детство в живописи; маркер детскости; детскость; история детства.

Abstract. In the 18th – 19th centuries, floral motifs are the most important elements of the symbolic system in the genre of children's portrait. Their meaning was associated with the prevailing ideas about childhood as a time of growth, development, the threshold of prosperity, and hopes for abundance in the future, as well as the traditions of Christian art. In the 18th century, the images of "little adults" used symbols borrowed from the compositions of fashionable "adult" portraits. This probably gave the meaning of plants an ambivalent character. Childhood itself was perceived in two ways as a time of ignorance and childishness, and as an "epoch" when a person had not tasted the forbidden fruit yet. The second hypostasis of the child prevailed in the view of Sentimentalists and Romanticists at the turn of the century. They "brought" their little models out of their homerooms into the space of a garden or a wild park, often using the oak motif as the "tree of life". In the first third of the 19th century, lush bouquets, wreaths and luxurious garlands, vases, and fruit baskets began to appear in children's portraits. Children in this environment seemed to "turn into" "birds born for happiness", thus, figuratively emphasizing their metaphysical proximity to Paradise. The world of childhood seemed to separate itself from the harsh adult world in the works of later academicians. Children's images in salon portraits literally drowned in flowers and fruits. However, the former semantics disappeared, because it became a marker of the "Golden childhood". Behind its splendor of color, the child was lost, as well as their "physiognomy" which was so important for the Peredvizhniki. The latter abandoned floral motifs in children's portraits, losing at the same time a sense of childishness, which, along with other reasons, could affect the further "extinction" of the genre in the 20th century.

Keywords: children's portrait; 18th-century children's portrait; 19th-century children's portrait; children's image; floral motifs; plant symbols; flowers and fruits in the portrait; childhood in painting; marker of childhood; childhood; childhood history.

«Дети — цветы жизни, которые появляются на свет головками вниз». Пожалуй, с этим высказыванием Антуана де Сент-Экзюпери и в наше время мало кто будет спорить. Однако подобное представление о природе детства существует не так давно. Коренные изменения наших ментальных доминант относительно восприятия и понимания этого феномена культуры произошли в XVIII–XIX вв., в период, когда на волне просветительских идей, сентиментализма и романтизма возникало «пресловутое очарование детством» [5, с. 46], а образ ребенка постепенно превращался в глазах современников в интересную и важную тему в искусстве. Формирующийся в то же время оте-

чественный вариант жанра детского портрета зафиксировал в себе эти перемены.

Если окинуть широким взглядом картину развития детского портрета в XVIII и XIX вв. — период зарождения и бурного развития жанра в нашей стране, становится очевидной связь между «формулой представления» ребенка и природным царством. Причем выражена эта связь была в различные периоды в разной степени и в разной форме. Это связано с очень многими социокультурными обстоятельствами, но в большей степени с тем, как виделось и понималось детство взрослыми, что именно хотелось им подчеркнуть в маленькой модели — близость или



Илл. 1. Л. Каравак. Портрет царевен Анны Петровны и Елизаветы Петровны. 1717. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

отдаленность от природы. Превратностям пути живописного портретного образа ребенка в царство Флоры посвящена предлагаемая вниманию читателя статья.

Ни для кого не секрет, что детский портрет — явление для нашей культуры на тот момент не свойственное, как и светское искусство в целом. У нас за некоторым исключением до XVIII в. не было традиции создания «живописных подобий» реального ребенка. А развитая и особо почитаемая иконография Младенца Христа еще и накладывала на это дополнительные ограничения. Изменили ситуацию иностранные художники, которые демонстрировали нашим портретистам разные варианты представления дитяти, а заодно предлагали уже готовую символическую систему, в том числе связанную с флоральными мотивами.

В Европе семантика растений в детском портрете — это метафоры роста, развития, расцвета с чаяниями на изобилие в будущем, а также тема назидания, что, как правило, и составляло главную идею изображений ребенка. Более того, можно утверждать, что природные элементы были важнейшими элементами символической системы жанра, а за желанием родителей — заказчиков портретов украшать своих чад цветами и фруктами или ставить их под раскидистое дерево таился глубокий смысл, связанный и с традициями христианского искусства, и с мифопоэтической архаикой тоже.

Характерный пример «переноса» европейских традиций на нашу почву — французский портретист Луи Каравак, по сути и заложивший основу жанра детского портрета в нашей стране.

Его кисти принадлежит серия аллегорических портретов с изображениями царских отпрысков — мальчиков и девочек, многие из которых украшены цветами. На одном из них автор изображает царевен Анну Петровну и Елизавету Петровну в образе римской богини Флоры [1, с. 68] (Илл. 1). Со стороны живописца и Петра I — заказчика портрета — это был весьма смелый шаг, но, что важно, подчеркивающий «людскость» семьи и передовые взгляды монарха.

Нам же важно здесь то, что художник соотносит модели с богиней, которую, как правило, изображали в виде взрослой женщины или девушки в самом расцвете сил и красоты. Так, в созданном за несколько десятилетий до портрета наших царевен семейном портрете Людовика XIV кисти Жана Нокре (1670, Версаль), который некоторыми исследователями считается иконографическим образцом для Каравака [1, с. 68], роль этой богини примеряет на себя повзрослевшая принцесса, что образно показывается за счет цветочной гирлянды в ее руках. Уже вступившая в замужество Саския изображается Рембрандтом в виде Флоры в целой серии портретов, выполненных с 1634 по 1654 г. Документальных подтверждений знакомства Каравака с ними нет, но, возможно, оно могло состояться посредством гравюр.

Важным моментом в переносе образа Флоры на земную женщину была не только персонификация «весны» ее жизни, но и присутствие назидательного намека на бренность ее цветения, быстротечность и эфемерность земного бытия вообще. Ч. Рипа в книге эмблем писал: «Роза по утрам распускается, благоухает и цветет, а вечером увядает и тем самым увядает —



Илл. 2. Я. М. Колокольников-Воронин. Автопортрет с женой Степанидой Семёновной и сыном Александром. 1820-е. Холст, масло. Тверская областная картинная галерея, Тверь

истинная эмблема хрупкости подлунных вещей» [Цит. по: 12, р. 6]. Тем самым одновременно в совмещении образа женщины и цветов соединялись топос вечно цветущего *locus amoenus* и мотив *temenno mori*, пришедший из аллегорических натюрмортов. Так, Рембрандт свою последнюю Флору создал уже после смерти супруги, словно стремясь увековечить пору ее жизни.

Однако в случае детских образов с трактовкой растительной символики происходит трансформация, и связана она с воздействием витальной силы детского и тем более девичьего («символа жизни») образа. Дочкам царя Каравак словно обещает пышными букетами, включением в идиллическую природную среду изобильную жизнь в будущем, нивелируя возможные негативные коннотации растительной символики. Елизавета венчает голову сестры белоснежными цветами жасмина, похожего на флердоранж, которым в Европе принято было украшать головы невест. Анемоны — «слезы» Афродиты по Адонису, бальзамин и настурция, предлагающие дружбу, василек и цинния — верность и доброта [15, р. 7] — нехитрый «язык цветов», указывающий зрителю на добродетели юных и невинных моделей. Семантическое ядро растений в портрете служит своеобразным противовесом заигрываниям художника с телесностью. Возможно, именно поэтому автор не вводит в изображение роз, отличающихся двусмысленностью, неуместной для детского портрета.

Подобная амбивалентность символики была симптоматична для того времени, ведь сам портретный образ ребенка будто балансировал на границе двух миров — детского и взрослого. Отсюда и двойственность значений, которая еще более усиливала неоднозначность в понимании природных элементов вокруг него. Возможно, именно из-за этого наши живописцы, усваивая уроки иностранцев, с величайшей осторожностью включали в «формулу представления» детей флоральные мотивы, дабы не бросить на свои модели тень. Редкие цветки или плоды в руках детей, растительные орнаменты на костюмах появляются по большей части во второй половине века и связаны они, скорее всего, с необходимостью следовать рокайльной моде.

Так, например, все тот же Каравак создал одиночный портрет Елизаветы в образе Венеры, а когда царевна стала императрицей, по ее заказу Гроот написал вольную копию картины. Немецкий мастер «превратил» ту же девочку, в той же позе и обстановке, в другую богиню — Флору (1748–1749, Екатерининский дворец Государственного музея-заповедника «Царское Село»), вложив ей в руку вместо медальона с изображением отца венок из роз. Именно венок, по мнению И. А. Королевой, как бы снимает неловкость с образа, извиняет его обнаженность [7, с. 286]. Вторит образу рокайльная рама, увитая растениями



Илл. 3. А. Г. Венецианов. Портрет детей Панаевых с няней. 1841. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва

и раковинами. Скорее всего, смена ролей была продиктована вкусом и предпочтениями самой модели [7, с. 285], для которой картина являлась «утонченным дифирамбом» и выразителем «грубоватой чувственности» [11, с. 141]. Такая трактовка была созвучна «цветочному» рококо, введившему моду на прелестные девичьи и младенческие головки, часто сопровождаемые цветами. Недаром считается, что именно игривый рококо буквально жил в предчувствии открытия понимания детства

как «эпохи», которая как бы предшествует расцвету человеческих сил и во многом определяет его.

Заметим также, что дети украшались художниками не сложными по своей семантике розами или лилиями, а простыми полевыми цветами. Ярчайший пример этому — портрет Сарры Фермор, который был написан И. Я. Вишняковым. Такими цветами-миньонеттами усыпано платье девочек на других портретах того периода. И даже если они не были частью узора, то



Илл. 4. И. Ф. Хруцкий. В комнате (мальчики, рассматривающие альбом с картинками). 1854. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва

обязательно отыскивались в прическе или закалывались в лиф платья. Цветы оптимистично говорили о расцвете женственности, но в то же время своей простотой в сравнении с «благородными» пышными бутонами намекали на то, что девочкам еще только предстоит обрести взрослость.

Кстати, фигура самой Сарры напоминает перевернутый бутон цветка с намеренно вытянутыми художником руками-лепестками. Усиливает эффект переключки образа с младыми деревьями за балюстрадой, состояние предрасветной природы. Образ расцветающего бутона становится аллегорией пробуждающейся женственности. Поэтому девочки, как правило, прижимают цветок в районе сердца или прячут его в прическу. Так, в Европе существовала традиция «прятать» цветок на невесте. Жениху его предстояло найти.

Интересно и то, что Вишняков, быть может, будучи знакомым с портретом Изабеллы Пармской Жан-Марка Наттье [11, с. 142], изображает свою маленькую модель на фоне пейзажа, но решает его в совершенно другом ключе, нежели французский портретист. У последнего виден берег моря, залитый солнцем и наполненный свежим воздухом. Все осязаемо и реально, возможно, даже можно узнать конкретное место. В портрете Сарры пейзажный фон кажется иллюзорным, зыбким, напоминающим идиллические ландшафты Пуссена или Лорена. Он более близок к изображению пейзажа в античной идиллии: «...согласно идиллической топике, описывается, как правило, весенний, летний или раннеосенний ландшафт: ясный солнечный день, зеленеющие склоны холмов, цветущие поляны, рощи с тенистыми деревьями, где в полдень можно спрятаться от палящего зноя, чистый источник, журчащий ручеек и т. д.» [Цит. по: 11, с. 16].

Между тем крайне редко в XVIII в. в девичьих портретах изображались плоды. Они также обладали сакральным значением, но говорили о более серьезном, вечном, связанном с маскулинными образами мальчиков. Поэтому, как правило, именно в руках мальчиков появляются плоды: яблоки, апель-

сины, вишни. Истоки подобной иконографии следует искать в христианской архаике, в рамках которой они нередко трактовались как плоды греха. Однако в контексте детского образа их значение претерпевает некоторую метаморфозу. Чистота и невинность ребенка снимает негативные коннотации, которые могли бы возникнуть в голове взрослого. То же яблоко в руках ребенка превращаются в символ не вкусившего греха «нового Адама» [13, р. 15], намек на райский сад. Вишни за счет своего цвета — это символы Страстей Христовых. Но в руках ребенка они трансформируются в знаки преемственности религиозной традиции, выбора ребенком пути веры.

Сын художника Я. М. Колокольникова-Воронина берет из рук матери вишни, принимая тем самым доминанту христианской веры в своем становлении как личности (Илл. 2). Обратите внимание, что цветок отложен в сторону. Это знак перехода от времени пустого цветения и женоподобности к периоду принесения плодов, то есть взрослости. Тем самым растительная символика помогает раскрыть дидактическую составляющую портрета, которая к середине XIX в. начинает усиливаться. То же самое можно сказать о портрете юного Томилова А. Г. Варнека, который принимает тарелку с вишнями, но еще не готов расстаться с ракеткой и воланом — предметами для игры, олицетворяющими «суету сует», пустое и бездейственное времяпрепровождение.

Вишни и цветы подле ребенка — это еще и персонификация темпорального. Они связаны с весной и началом лета, а уже упомянутые яблоко и апельсин, а также виноград — это разгар лета и начало осени — взрослость. Последний опять отсылает нас к христианской архаике. Это и символ Евхаристии, и плод, часто изображаемый на Древе Познания. В Евангелии от Иоанна Христос сравнивает себя с истинной виноградной лозой, а своих учеников — с отростками. Следовательно, и ребенок подобен этим побегам. Правда, виноград может быть и символом изобилия, вполне земных радостей и полноты чувств, символом будущей женщины. В нем ощущается звучание темы плодородия и чадородия. «Жена твоя будет, как плодородная виноградная лоза внутри вашего дома», — написано в псалме 127.

Отметим, что изображение плодов в XIX в. перестает быть только прерогативой мальчиков. Почему? Это был период, когда мир мальчиков и девочек сливаются в один детский мир. Даже костюмы и прически приобретают характер универсальных, то есть гендерный принцип сменяется возрастным. Детство начинают рассматривать как время, предшествующее созреванию и во многом определяющее его. Ребенок подобно растению родится, растет и созревает — известная просветительская метафора, берущая свои корни в глубокой древности. Однако, несмотря на природосообразность в педагогических воззрениях, идеология Просвещения негативно повлияла на растительные мотивы в детском портрете. Их вытеснила книга — символ просвещенного знания, перехода ребенка в «книжную вселенную», которая стала непременным атрибутом для изображений и мальчиков, и девочек.

Ситуацию изменили романтики, которые «вывели» ребенка в пространстве портрета из затемненных домашних комнат на свободу. Так, дети все чаще начинают изображаться на фоне пейзажа. «Пейзажный фон перестал быть только декоративным обрамлением» [10, с. 49]. Природа вокруг моделей романтиков одухотворяется, соотносится с внутренним миром модели. Естественно, что царство Флоры в детском портрете отличалось от взрослого, поскольку художники уже чутко улавливали разницу между ними. Если для презентации сложного внутреннего мира взрослого героя как нельзя лучше подходило предгрозовое состояние мира вокруг, сумерки или полумрак, то дети «жили» в вечно цветущей весне или лете под голубым облачным небом (Илл. 3). Изначально в портрете мог быть просто разукрашенный задник сцены или фантазийный итальянский пейзаж, а затем естественный ландшафт диких парков и лесов. На портретах рубежа веков мальчики и девочки бродят по дорожкам диких парков, играют, собирают цветы. При этом они подобны «Мальчику-с-пальчику» Жуковского тем, что абсолютно одиноки, оставлены взрослыми на попечение природе — лучшей воспитательнице новой породы людей. Причем в портретах романтиков пейзажный фон отражал «живое чувство понима-

ния красоты национальной природы» [10, с. 49], а ребенок становился эманацией ее вегетативных сил.

Большое значение в романтической концепции детского портрета обретал мотив могучего дерева. Как правило, он трактовался как тихое пристанище в мире бурь и разгула стихий, символ силы, плодородия и вечной жизни [10, р. 15]. В портретах того времени тектоника дерева контрастирует с облачным, грозным небесным миром, которым так упивались романтики. Ребенок же словно соединял эти два начала. И если взрослый искал обитель, то ребенок жаждал вырваться из нее, познать динамичный и таинственный окружающий мир. Древо — это опекающий взрослый, а ребенок — дух столь жежденной свободы.

Сень дерева в детском портрете — это и особое место, которое соединяет два мира, реальный и иллюзорный, волшебный, потусторонний, сказочный. В «Спящем пастушке» А. Г. Венецианова мы будто видим сон мальчика и в этом сновидении — образ родной природы. А в портрете В. А. Голике рядом с резвящимися под кленом детьми сосуществует с живыми активными малышами статичный образ умершего друга семьи художника Дж. Доу, но он здесь не в качестве мотива *memento mori*, а как напоминание детям об ушедшем и известном друге. Тем самым детский образ наделяет природу вокруг еще большей силой витальности, потенцией дальнейшего бурного развития, темпоральностью. Отметим также, что *locus amoenus* детского мира начинает конкретизироваться. Ребенок будто спускается с небес на землю. Маленькая модель помещается в пространстве родительских садов и парков, будто утверждаясь в своем земном праве владеть ими в будущем. В этом случае ребенок представлялся взрослым как правопреемник в рамках группового семейного портрета.

Однако с 1830-х гг. детские образы на лоне природы становятся вновь редкими. Быть может, сказалось на этом то, что консервативный дух николаевского правления, настроения в обществе тяготели к нивелировке подобных опасных устремлений. В то же время они культивировали идею безопасного для ребенка лона семьи. Отсюда и то, что мир ребенка обособлялся, замыкался на пространстве домашних комнат, а к концу века в портрете возникает образ детской комнаты, в которой на волне увлечения домашними растениями и зимними садами время от времени появляются посланцы экзотической тропической и субтропической природы (Илл. 4). Посреди вечно зеленеющего и цветущего *caldarium* ребенок в портретном изображении уподоблялся оранжерейному цветку или плоду — хрупкому и беззащитному, который необходимо пестовать и лелеять, защищая от сурового взрослого мира, порой против его воли. Примечательно, что в 1870-х гг. выходит в свет сказка М. В. Гаршина «Attalea princeps», рассказывающая про прекрасную пальму из оранжереи, которая стремилась вырваться за пределы зимнего сада. Но в то же время дети на вошедших в моду семейных портретах в интерьере подобны цветам из одноименного стихотворения С. Я. Надсона «Цветы» 1883 г.: «...и за стеклом, глумясь над холодом и мглой, они так нежели, так радовали глаз, так сладко в душу веяли весной!» [9, с. 68].

Подобно оранжерейным диковинным растениям, в портретах поздних академистов и салонных художников как будто взамен утраченной близости к дикой природе романтиков дети начинают буквально усыпаться цветами и плодами. Однако воспринимались растения уже как своего рода клишированные приметы «золотого детства», которые уже тогда эксплуатировались набирающей обороты индустрией детства: изображение милых детишек с цветами украшали конфетные коробки и фантики, рекламные листки, обложки журналов и детских книжек, настольные игры [8, с. 210]. Они же были позаимствованы фотографией, как и другие приемы, композиционные схемы, разработанные в рамках портретного искусства. Портреты, которые писались на заказ, могли взять вверх над своей «соперницей», прежде всего, за счет яркости красок и эффектности, достигаемых в том числе за счет богатого флорального окружения.

Часто соотносимый с салонным искусством К. Е. Маковский в детских портретах, явно следуя вкусам и запросам заказчиков-родителей, изображал модели в костюмах и прическах с оборками и бантами, тем самым словно превращая девочек



Илл. 5. К. Е. Маковский. Портрет детей художника. 1882. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва

и маленьких мальчиков в прелестные бутоны. Нередко он вводил растительные мотивы в виде букетов или же помещал портретируемых детей в природное пространство. В портрете его собственных детей в саду перед нами, казалось бы, вновь предстают уже знакомые нам по романтикам «новый Адам» и «новая Ева» (Илл. 5). Однако в их предстании уже не чувствуется сакральной глубины, ведь за их спинами — не райские кущи, а идеально красивый, но искусственно созданный сад. Сад с четко заданными границами в то же время «ограничивает» и мир детства. Поэтому дети художника не резвятся на лоне природы, а замерли на фоне ее пышных декораций, проживая свое «долгое детство».



Илл. 6. М. В. Добужинский. Сад. 1909. Акварель, Гуашь, Карандаш. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Несколько особняком стоят детские образы передвижников, которые изначально отказались от растительной «памяти жанра», дабы сосредоточиться на ребенке, его «физиономии». Однако, когда реалистическая концепция детства начала сменять на «поэтическую», ребенок в портрете передвижников «новой волны» вновь оказался на природе, но уже не фантазийной, а настоящей, той самой, в которой он живет, растет, действует. Природа простая, прозаическая стала рассматриваться как штрих к раскрытию характера конкретного ребенка, который в портретах передвижников перестал обособляться, замыкаться на своем маленьком мирке. «Иногда они (передвижники — примеч. авт.) сосредотачивались на моменте незначительном с точки зрения событийности, но интересном по ощущению по глубокому, но внешне едва выраженному переживанию» [6, с. 197].

Например, появившиеся хризантемы и астры в двойном портрете дочерей И. Е. Репина являют собой не символ расцветающей женственности или метафору роста, а лишь подробность, часть «истории» девочек, пришедших из осеннего сада с цветами для мамы и собственных игр. Также и в «Стрекозе», где пейзаж и былинки являются вторичным в сравнении с ребенком. Они лишь подчеркивают его характер. Знаменитый образ Веры Мамонтовой В. А. Серова весь построен на игре природного света, рефлексах-переключках с персиками и листьями за окном. Или портрет сыновей Серова — Саши и Юры, буквально слившихся с потоками холодного вечернего воздуха побережья Финского залива. Природа у передвижников будто существует для того, чтобы показать «свежесть молодости» модели.

Растительная орнаментика была важным компонентом образной системы модерна, знаменующего собой рубеж веков. Красота для наших модернистов открывалась в том,

чтобы «удалением от видимой природы дойти до идеальных представлений бывшего в незапамятные времена пейзажа и человека», в «темпераменте художника» [4, с. 39]. Образ ребенка, например, в детском портрете мирискусников становился имперсональным, его «компоновка» будто бы случайной (Илл. 6). Дети, как правило, словно и не позируют (используется эффект случайного кадра, а порой ребенок и вовсе расположен спиной к зрителю). Их фигурки умело «вплываются» в канву причудливых природных линий, «растворяются» в них. Детский портрет под кистью модернистов создается в духе полюбившихся им японских гравюр, словно растворяется с окружением, которое олицетворяло «внутреннюю вселенную» самих портретистов, стремление к утраченной гармонии с природой [2, с. 258].

Резюмируя, отметим, что цветы, плоды, природные элементы и ландшафты в детском портрете в течение двух столетий развития жанра завоевали себе прочное положение в его образной системе. Изначально они заимствовались для изображения «маленьких взрослых» из символики взрослого портрета. Затем в связи с развитием романтической концепции детства образ ребенка начал помещаться в особое идиллическое пространство, подобное безмятежному райскому саду с обилием разного рода диких и цветущих растений. Образ сада соотносился с идеей невинного и прекрасного детства. Во второй половине XIX столетия цветы, плоды и иная растительность подле детского образа претерпели превращение в своеобразный маркер детского мира, неперемный и растиражированный атрибут этой золотой, но быстротечной поры. Растительные мотивы активно включались в композиции салонных детских портретов, а художники модерна будто влетали детские образы в прихотливую форму природной форм.

Список литературы:

1. Андреева Ю. С. Луи Каравак и секуляризация русского искусства // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2017. Т. 17. № 4. С. 66–76. DOI: <http://dx.doi.org/10.14529/ssh170409>.
2. Андропова И. О. «Японизм» в русском интерьере второй половины XIX — начала XX века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 1. С. 256–259.
3. Белова Ю. Н. От пасторали Вагто к «Идиллии» Гейнсборо // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2015. Вып. 4. С. 13–27.
4. Бенуа А. Н. Поиск красоты // Мир красоты. 1899. № 3–4. С. 36–39.
5. Вдовин Г. В. Персона — Индивидуальность — Личность. Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 248 с.
6. Гомберг-Вержбинская Э. П. Передвижники. Л.: Искусство, 1970. 235 с.
7. Королева И. А. Прижизненные портреты Елизаветы Петровны как источник визуального образа власти и правления императрицы // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: История. Международные отношения. 2018. Т. 18. Вып. 3. С. 283–289. DOI: <https://doi.org/10.18500/1819-4907-2018-18-3-283-289>.
8. Костиюхина М. Детский оракул. По страницам настольно-печатных игр. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 656 с.
9. Надсон С. Я. Полное собрание стихотворений. СПб.: Новая библиотека поэта, 2001. 512 с.
10. Турчин В. С. Романтизм в русской портретной живописи // Художник. 1968. № 11. С. 46–49.
11. Чежина Ю. И. Костюмированный портрет в русском искусстве XVIII века как отражение духа эпохи: дис. ... канд. искусств. 17.00.09. Санкт-Петербург, 2006. 280 с.
12. Hyde E. Cultivated Power: Flowers, Culture, and Politics in the Reign of Louis XIV. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005. 368 p.
13. Klot, von J. Am Anfang war der Apfel. Die Frucht in Malerei und Graphik des 20. Jahrhunderts. Berlin: EDITION BRAUS, 2003. 200 S.
14. Lehner E., Lehner J. Folklore and Symbolism of Flowers, Plants and Trees. Istanbul: Colchis Books, 1960. 128 p.
15. Seaton B. The Language of Flowers: A History. Charlottesville: University of Virginia Press, 2012. 234 p.

References:

- Andreeva Yu. S. Louis Caravaque and Secularization of Russian Art. *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Sotsial'no-gumanitarnyye nauki (Bulletin of the South Ural State University. Series: Social Sciences and Humanities)*, 2017, vol. 17, no. 4, pp. 66–76. DOI: <http://dx.doi.org/10.14529/ssh170409> (in Russian)
- Andronova I. O. “Japonism” in the Russian Interior in the Second Half of the 19th – Early 20th Century. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv (Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts)*, 2008, no. 1, pp. 256–259. (in Russian)
- Belova Yu. N. From Watteau’s Pastoral to Gainsborough’s “Idyll”. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta (Vestnik of Saint Petersburg University)*. Series 15: Arts, 2015, issue 4, pp. 13–27. (in Russian)
- Benoit A. Beauty Search. *Mir krasoty (Beauty World)*, 1899, no. 3–4, pp. 36–39. (in Russian)
- Chezina Yu. I. *Kostimirovannyi portret v russkom iskusstve 18 veka kak otrazhenie dukha epokhi (Costume Portrait in Russian Art in the 18th Century as a Reflection of Zeitgeist): PhD Thesis*. Saint Petersburg, 2006. 280 p. (in Russian)
- Gomberg-Verzhbinskaia E. P. *Peredvizhniki (The Wanderers)*. Leningrad, Iskustvo Publ., 1970. 235 p.
- Hyde E. *Cultivated Power: Flowers, Culture, and Politics in the Reign of Louis XIV*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press Publ., 2005. 368 p.
- Klot, von J. *Am Anfang war der Apfel. Die Frucht in Malerei und Graphik des 20. Jahrhunderts*. Berlin, EDITION BRAUS Publ., 2003. 200 p. (in German)
- Koroleva I. A. Lifetime Portraits of Elizaveta Petrovna as a Source of Visual Image of Power and Reign of the Empress. *Izvestiia Saratovskogo universiteta. Novaia seriia. Serii: Istoriia. Mezhdunarodnye otnosheniia (Izvestiya of Saratov University. New Series. Series: History. International Relations)*, 2018, vol. 18, issue 3, pp. 283–289. DOI: <https://doi.org/10.18500/1819-4907-2018-18-3-283-289> (in Russian)
- Kostiukhina M. *Detskii orakul. Po stranitsam nastol'no-pechatnykh igr (Children's Oracle. By Desktop-printed Game Pages)*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2013. 656 p. (in Russian)
- Lehner E. and J. *Folklore and Symbolism of Flowers, Plants and Trees*. Istanbul, Colchis Books Publ., 1960. 128 p. (in Russian)
- Seaton B. *The Language of Flowers: A History*. Charlottesville, University of Virginia Press Publ., 2012. 234 p.
- Turchin V. S. Romanticism in Russian Portrait Painting. *Khudozhnik (Artist)*, 1968, no. 11, pp. 46–49. (in Russian)
- Vdovin G. V. *Persona — Individual'nost' — Lichnost'. Opyt samopoznaniia v iskusstve russkogo portreta 18 veka (Person — Individuality — Personality. Experience of Self-knowledge in the Art of the 18th-Century Russian Portrait)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2005. 248 p. (in Russian)

Степанова Дарья Геннадьевна, магистрант. РГПУ им. А. И. Герцена. Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48/6. 191186. dar.kisel@yandex.ru

Stepanova, Darya Gennad'evna, master's student. Herzen State Pedagogical University of Russia, nab. Moiki, 48/6. Saint Petersburg, Russian Federation. 191186. dar.kisel@yandex.ru

«ЛЕНИНГРАДСКИЙ СТИЛЬ» В ДЕКОРАТИВНОМ И ПРОМЫШЛЕННОМ ИСКУССТВЕ: ВВЕДЕНИЕ В ПРОБЛЕМУ

"LENINGRAD STYLE" IN DECORATIVE AND INDUSTRIAL ART: INTRODUCTION TO THE TOPIC

Аннотация. Статья посвящена введению в проблему изучения «ленинградского стиля» в декоративном и промышленном искусстве. Автор определяет «ленинградский стиль» как особый художественный язык произведений декоративного и промышленного искусства. В статье производится анализ публикаций, связанных с декоративным и промышленным искусством Ленинграда, и непосредственно произведений художественной керамики, фарфора, текстиля, ювелирного искусства, художественного стекла. Проявления «ленинградского стиля» в декоративном и промышленном искусстве дифференцируются на формальные (тематические и сюжетные характеристики) и выразительные (особенности работы с формой, колорит, композиция и т. д.). В статье выделяются некоторые характеристики, свойственные всем видам декоративного и промышленного искусства Ленинграда, такие как строгость и лаконичность колорита, четкий отбор необходимых средств художественной выразительности, метафоричность образов, тесная связь с культурой города, поэзией и архитектурой и т. д. Идея о существовании особого «лица» ленинградского декоративного искусства проходит красной нитью в трудах многих исследователей: О. С. Сапанжа, Ю. В. Гусарова, М. С. Широковских, Г. Н. Габриэль, Е. В. Иванова, Я. А. Александрова, И. В. Винченко и др. Новизна исследования состоит в синтетическом объединении различных трудов по узконаправленным отраслям декоративного и промышленного искусства в цельную картину и выявлении точных характеристик термина «ленинградский стиль». Данная статья определяет основные термины и понятия и является фундаментом для проведения дальнейших более глубоких исследований.

Ключевые слова: «ленинградский стиль»; декоративное искусство; промышленное искусство; стилиобразование; художественная керамика; фарфор; художественный текстиль; ювелирное искусство; художественное стекло.

Abstract. In the article, the author introduced the topic of the "Leningrad style" in decorative and industrial art. She defined the "Leningrad style" as a special artistic language of works of decorative and industrial art. The author analyzed publications related to the decorative and industrial art of Leningrad, as well as ceramics, porcelain, textiles, jewelry, and art glass. The "Leningrad style" features in decorative and industrial art are formal (thematic and story characteristics) and expressive (form, color, composition, etc.). The study highlighted some characteristics common to all types of decorative and industrial art in Leningrad, such as the austerity and conciseness of color, accurate choice of the expressive means, metaphorical images in a close bond with culture, poetry, and architecture, etc. The idea of the existence of a special "face" of Leningrad decorative art runs through the works of many researchers: O. S. Sapanzha, Iu. V. Gusarova, M. S. Shirokovskikh, G. N. Gabriel, E. V. Ivanova, Ia. A. Alexandrova, I. V. Vinchenko, and others. The novelty of the research is in the combination of various works on narrowly focused branches of decorative and industrial art into a single picture and in identifying the exact characteristics of the term "Leningrad style". The author defined the main terms and concepts, which makes the article the basis for further in-depth research.

Keywords: "Leningrad style"; decorative art; industrial art; style formation; art ceramics; porcelain; art textiles; jewelry; art glass.

В настоящее время пристальное внимание исследователей все больше обращается к искусству советского периода. Достаточная временная удаленность позволяет сделать определенные выводы о его развитии, характерных чертах и влиянии на современность. Актуальность статьи определяется совокупностью данных факторов. Особое место в пространстве советского искусства всегда занимал Ленинград. Ленинград — как культурная столица с богатейшим историческим наследием, Ленинград — как колыбель революции, Ленинград — как родина художников и поэтов, Ленинград — как советский город, наиболее близкий к Европе. В Ленинграде располагались и одни из важнейших художественных учебных заведений страны: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухомовой, Ленинградский институт текстильной и легкой промышленности им. С. М. Кирова, формировавшие взгляды молодых художников.

Перечисленные обстоятельства позволяют предположить, что декоративное и промышленное искусство Ленинграда имело свои уникальные особенности, которые проявлялись во всех видах искусства.

«Мы очень часто сталкиваемся с невниманием искусствоведов к декоративно-прикладному искусству. Они считают исчерпывающей характеристикой искусства какой-либо страны, если выскажут свои взгляды на ее архитектуру и живопись и добавят несколько кратких абзацев о скульптуре», — с таких весьма провокационных слов начинается свой труд «История декоративно-прикладного искусства» французский историк искусства Анри де Моран [9, с. 5]. Между тем, утверждает автор, именно декоративное искусство является своего рода камертоном эпохи. Не менее важную роль в понимании эпохи играет и промышленное искусство: индустриальное, массовое, формирующее окружение человека. О. Л. Некрасова-Каратеева определяет промышленное искусство как производную от декоративного:



Илл. 1. Владимир Гориславцев. Дом и завод.
1977. Фаянс, соли, подглазурное крытье, глазурь.
Коллекция СХ России. Опубликовано в: Копылков М., Изотова М.
Одна композиция. СПб.: Издатель Х. И. Манувахов, 2010

«...создание индустриальными способами типизированных изделий массового производства, обладающих художественным содержанием, а также тиражирование промышленным методом произведений искусства (художественное фарфоровое, стекольное, керамическое, ювелирное, текстильное производство и др.)» [1, с. 577]. Однако «Границы между этими двумя сферами условны и зыбки: уникальные изделия могут быть образцами для массового производства, промышленные изделия могут стать выставочными и музейными экспонатами» [См. подробнее: 14]. Для более глубокого изучения вопроса необходима определенная дифференциация данных понятий, анализ их сходств, различий и роли в формировании «стиля».

«Стиль — условная дефиниция для одной из самых сложных концепций в лексиконе искусства и одна из главных областей полемики в эстетике и истории искусства. Каждый компонент термина “стиль” обсуждается и сам термин трактуется по-разному» [12, с. 15]. Вопросы стиля в искусстве посвящено множество трудов: от первых упоминаний термина в «Поэтике» и «Риторике» Аристотеля до статей современных ученых [См. подробнее: 18]. Каждый из них выдвигает собственное, зачастую отличное от предыдущего определение, выделяет все



Илл. 2. Ольга Некрасова-Каратеева.
1982. Фотопортреты, шамот, эмаль, глазурь.
Местонахождение не установлено. Опубликовано в: Копылков М.,
Изотова М. Одна композиция. СПб.: Издатель Х. И. Манувахов, 2010



Илл. 3. Серафима Яковлева (форма), Лидия Лебединская (роспись). Предметы сервиза «Ленинград». 1953–1956. Фарфор; крытые подглазурное монохромное, роспись надглазурная полихромная, позолота, цирровка. Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020. Фотограф А. В. Теребинин

более тонкие нюансы. «Контекстуальное разнообразие типовых признаков понятия “стиль”, невозможность однозначного обобщенного его определения позволяет нам утверждать, что мы здесь имеем ситуацию, аналогичную описанной Л. Витгенштейном при рассмотрении термина “игра” [8, с. 72]. Изучая игровые процессы, Л. Витгенштейн приходит к выводу, что они представляют собой «...сложную сеть подобий, накладывающихся друг на друга и переплетающихся друг с другом, сходств в большом и малом» [2, с. 111].

О. Л. Некрасовой-Каратеевой «стиль» определяется как «...нахождение и установка единых подходов к творчеству, единых принципов работы с материалом, общего языка, общих предпочтений в характере форм и декора, общего миропонима-

ния, общих эстетических, духовных, социальных приоритетов» [1, с. 601]. Все эти категории мы можем проследить в декоративном и промышленном искусстве Ленинграда, что позволяет нам ввести термин «ленинградский стиль». Однако принципиальным является именно заключение данного понятия в кавычки. Так как «ленинградский стиль», строго говоря, не претендует на позицию большого стиля, это скорее эстетическая категория, объединяющая как формальные (тематические) категории, так и более выразительные составляющие (форма, композиционные особенности, колорит, идейное наполнение и др.).

Идея о существовании особого «лица» ленинградского декоративного искусства проходит красной нитью в трудах многих исследователей: О. С. Сапанжа, Ю. В. Гусаровой, М. С. Широковских, Г. Н. Габриэль, Е. В. Ивановой, Я. А. Александровой, И. В. Винченко и др.

Однако именно синтетическое объединение различных трудов по узконаправленным отраслям декоративного и промышленного искусства в цельную картину и выявление точных характеристик термина «ленинградский стиль» на данный момент отсутствует.

Временные границы «ленинградского стиля» непосредственно связаны с периодом ношения городом имени Ленинград: с 1924 до 1991 г. Однако развитие «ленинградского стиля» в различные временные интервалы происходило неоднородно. Следовательно, в будущих исследованиях предполагается выделение основных этапов «ленинградского стиля» и выявление характерных особенностей каждого.

Особое внимание в процессе изучения особенностей «ленинградского стиля» необходимо уделить ЛВХПУ им. В. И. Мухоминой. Центральное училище технического рисования было основано еще в 1876 г. на средства, пожертвованные банкиром и промышленником Александром Людвиговичем Штиглицем. За свою долгую историю учебное заведение не раз меняло название и статус, но всегда оставалось хранителем уникальных традиций и технологий создания предметов декоративного и промышленного искусства. На кафедрах Академии изучаются все основные



Илл. 4. Пудреница с флаконами «Летний сад». Фарфор, роспись надглазурная монохромная, позолота. Ленинградский завод фарфоровых изделий. XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг., Санкт-Петербург



Илл. 5. Ф. Лебович. Проект платка «Ситцевый Петербург». 1970-е. Ленинградское производственное объединение «Новость». Фотография из личного архива Ф. Лебовича. Автор фото М. С. Широковских

виды декоративного и промышленного искусства: художественная керамика, стекло и фарфор, художественный текстиль, художественная обработка металлов и др. Выходцы из ЛВХПУ им. В. И. Мухиной формировали художественную среду Ленинграда и задавали вектор развития декоративного искусства.

Петербург-Ленинград — «...это город, который, в общем, привык смотреть не вперед, а назад, в сторону своего блестящего утраченного прошлого. Петербургу свойственно трагическое мироощущение из-за двух колоссальных катастроф, которые его постигли в XX веке, — катастрофа 1917–1921 годов и катастрофа времени блокады» [См. подробнее: 19]. Тесная связь с историей, театром, музыкой и поэзией проявляет во всех сферах декоративного и промышленного искусства.

В статье рассматриваются публикации авторов, в основном посвященные второй половине XX в., так как именно в данный период оформляются все категориальные характеристики «ленинградского стиля», а декоративное и промышленное искусство находится в стадии наиболее активного развития.

Ленинградская керамика начинает формироваться в 1950–1960 гг. «В крупнейшем центре подготовки художников-прикладников ЛВХПУ им. В. Мухиной закладываются творческие основы преподавания композиции современного керамического искусства. Многочисленные экспериментальные выставки фиксируют рождение новых стилиобразующих ориентиров, нового образного, пластического языка керамики» [6, с. 139]. Г. Н. Габриэль в статье ««Керамический мир» ленинградских художников второй половины XX века» также отмечает «...общность творческих позиций ленинградских керамистов, сформированных традициями ленинградской образовательной школы, наличие уникальной творческой базы комбината ДПИ, влияние культурно-исторических традиций Санкт-Петербурга» [6, с. 139]. Ленинградские керамисты стали стремиться к метафоричности образов, чистоте форм, стройному и лаконичному языку форм, к «...одухотворению прозаического материала глины средствами искусства» [6, с. 141].

Ю. В. Гусарова выделяет «движение от образно-эмоционального начала к метафоре и интеллектуальной игре, при этом сохранение родовых черт керамики, ее связи с сосудом. Особую роль в определенности ленинградской керамической школы играет город, в котором они творят. Образ города пронизывает творчество многих ленинградских керамистов» [7, с. 22].

Черты «Ленинградского стиля» весьма ярко проявляются в творчестве объединения «Одна композиция» [См. подробнее: 11]. Неутилитарная, изобразительная керамика стала результатом творческого прорыва молодых ленинградских художников-керамистов (Илл. 1).

Размышления В. Гориславцева, одного из членов объединения, о Ленинграде нашли воплощение в различных керамических формах и вариациях. Однако в них неизменно прослеживается некая общность, идейный стержень, та самая «ленинградскость». Сам художник, отвечая на вопросы о творчестве, определил его фразой: «В Петербурге русская душа закована в гранит и металл, но как красиво закована!»

Ленинградская метафоричность находит отражение и в творчестве О. Л. Некрасовой-Каратеевой. Здесь «ленинградский стиль» проявляется не напрямую, а скорее пронизывает произведения скрытым смыслом, работает на уровне ощущения (Илл. 2).

Декоративное искусство в 1950–1960-х гг. становится активным участником жизни советского человека. Все большие масштабы набирает производство фарфора: мелкой интерьерной пластики, посуды, различных сервизов.

Оплотом ленинградского фарфора является Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. Изделия, созданные мастерами завода, приобрели всемирную известность. Главным примером «ленинградского стиля» несомненно является «визитная карточка» завода — сервиз «Кобальтовая сеточка». Глубокая метафоричность при четком отборе средств условного языка воплощает саму суть «ленинградского стиля». В 1950–1960-х гг. на Ленинградском фарфоровом заводе им. М. В. Ломоносова активно создаются произведения в «современном стиле». Новое понимание формообразования было основано на опыте советского конструктивизма и интернационального стиля, на осмыслении современных технологий. В произведениях «современного стиля» можно выделить черты, характерные также и для «ленинградского стиля»: обобщенные формы, мягкие линии, строгие «организующие вертикали» в сочетании с «горизонталями» архитектурного пространства, сдержанный колорит и др. [См. подробнее: 3].

Ленинградский завод фарфоровых изделий, занимавшийся изначально выпуском технических изделий, впоследствии перешел на выпуск посуды и скульптуры. Его истории и произведениям посвящена диссертация Е. В. Ивановой «Произведения Ленинградского завода фарфоровых изделий 1950–1960-х годов в контексте истории советского художественного фарфора». Е. В. Иванова глубоко изучает историографию вопроса, рассматривает основные направления деятельности завода и его роль в художественном пространстве Ленинграда и выделяет наиболее характерные особенности ленинградского фарфора. «Постепенно все больше в серийной продукции Ленинградского завода фарфоровых изделий начинают проявляться тенденции новых стилистических координат, для которых была характер-



Илл. 6. Ирина Алова. Ткань «Невская волна» 1990-е. Ситценабивная фабрика им. В. К. Слуцкой. Фотография из личного архива М. Николенко. Автор фото М. С. Широковских



Илл. 7. Анатолий Киселев. Шкатулка и пудреница со львом. 1940-е. XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг., Санкт-Петербург



Илл. 8. Шкатулка-пудреница «Петропавловская крепость». 1950-е. Металл, эмаль. Завод «Ленэмальер». XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг., Санкт-Петербург

на обобщенная и схематичная трактовка формы, лаконичные и абстрактные колористические решения, отказ от социального пафоса в сторону камерности и лиричности изображения» [10, с. 21].

Проследить развитие «ленинградского стиля» в фарфоре возможно в двух направлениях: формально-тематическом и идейно-выразительном [См. подробнее: 13]. Ярким и своего рода эталонным произведением являются предметы сервиза «Ленинград». В них с легкостью прослеживаются оба направления (Илл. 3).

Изображения дворцов и памятников Ленинграда обрамлены тонкой позолотой и строгим кобальтом. Торжественная сдержанность решения данного сервиза вторит атмосфере города. Работая с символами Ленинграда, художники стремятся подчеркнуть величие города, богатство его исторического и культурного наследия. Эволюция символики Ленинграда глубоко рассмотрена И. А. Шик в статье «Образы Ленинграда в советском художественном фарфоре 1930-х — начала 1950-х годов» [См. подробнее: 20].

Активно используются и негласные символы Ленинграда: многочисленные решетки, мосты, парки и сады. Все произведения также отличает колористическая сдержанность, лаконичность форм и определенная метафоричность (Илл. 4).

Одним из ведущих стекольных предприятий СССР являлся Ленинградский завод художественного стекла. На заводе трудились такие художники, как В. И. Мухина, Б. А. Смирнов, Е. В. Яновская, Х. М. Пыльд, А. М. Остроумов, А. А. Аствацатурьян и др. «Ими были предложены различные новые модели ваз, разнообразные наборы и комплекты из бесцветного и цветного хрусталя с гравировкой, алмазной и широкой гранью, а также изделия из сульфидно-цинкового стекла» [15, с. 162]. Новая эстетика 1950–1960-х гг. предполагала отказ от излишеств, использование чистых цветов, лаконичных форм. А. А. Аствацатурьян в своем творчестве активно обращался к архитектурным мотивам Ленинграда.



Илл. 9. Пудреницы с символами Ленинграда. XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг., Санкт-Петербург

О. С. Субботина в диссертации «Фигуративная пластика в ленинградском-петербургском художественном стекле» и статье «Возникновение и развитие стеклопластики в советском художественном стекле» рассматривает историю развития и художественные особенности ленинградского художественного стекла. «Пересмотр границ привычных жанров вывел стекло на путь свободных объемно-пластических решений, на путь использования художественных средств смежных искусств — скульптуры, живописи, графики» [16, с. 56]. Художники по стеклу, так же как и мастера других отраслей декоративного и промышленного искусства, тяготеют к символичности и наполненности образов. «В работах представителей ленинградской/петербургской школы стеклоделания сочетаются традиции и новаторство, обнаруживая разную степень преэминентности в выборе тем и художественных решений. Авторы создают своеобразное “тело творчества”, координируя глубокое понимание декоративной сущности материала с новыми задачами актуального художника по стеклу» [17, с. 15].

Не меньшую роль в художественном и бытовом пространстве советского человека занимали изделия текстильной промышленности. На ленинградских фабриках активно трудятся молодые художники — выпускники ЛВХПУ им. В. Мухомовой. М. С. Широковских отмечает, что произведения текстиля «...неотделимы от сферы быта и в то же время они постепенно переходят в категорию предметов искусства» [23, с. 424]. В середине XX в. художники начинают активный поиск нового образного языка, что отражается на изменении выразительных средств при работе с текстилем. М. С. Широковских в статьях «Ленинградские ситцы: от серийных образцов к арт-объектам»



Илл. 10. Анатолий Киселев. Шкатулка «40-летие Октября». 1950-е. Фарфор, позолота. Ленинградский завод фарфоровых изделий. XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг., Санкт-Петербург

и «Промышленный текстиль как часть экспозиции: к проблеме изучения ленинградских тканей» подробно анализирует типы создаваемых на ленинградских фабриках тканей, рисунки и иные характеристики материала [См. подробнее: 22].

Особое место в разнообразии текстильной продукции Ленинграда занимал текстильный сувенир. «Сувенир должен обладать местным своеобразием, логично обращаться к традициям местной культуры. В то же время к сувенирам можно отнести вещи различного происхождения и назначения, как

утилитарные, так и исключительно декоративные» [21, с. 212]. Следовательно, образы Ленинграда и его символика находили многочисленные интерпретации в текстиле.

С течением лет некая идеологическая составляющая таких изображений уступила место обращению к прошлому: «...образы пушкинских времен, литературные произведения, гравюры XVIII в., архитектурные памятники» [21, с. 213].

Формально-колористическое решение композиций аналогично рассмотренным в керамике и фарфоре. В текстиле также прослеживается определенная строгость линий, тяга к сдержанному колориту, построенному на тонком сочетании оттенков, и главное — метафоричность образов, одухотворенность, позволяющая точно отметить, что произведение было создано в Ленинграде (Илл. 5).

Косвенные «символы» Ленинграда также представляли богатую пищу для работы художников. Прекрасным примером развития такой идеи является ткань Ирины Аловой «Невская волна», рассмотренная М. С. Широковских в статье «Ленинградские ситцы: путь от серийных образцов к арт-объектам» (Илл. 6).

«К середине XX века в России существовало три наиболее крупных ювелирных центра — Ленинград, Московский и Свердловский регионы. Именно в этих сохранившихся оазисах русского ювелирного дела и начинают складываться самостоятельные школы авторского ювелирного искусства. В каждой из этих школ вскоре определяются достаточно выраженные творческие позиции: формируются особенности образно-пластического языка, диапазон излюбленных тем, приемов, материалов, определяются лидеры, задающие тон общему звучанию той или иной школы» [4, с. 3]. В диссертации «Авторское ювелирное искусство Санкт-Петербурга — Ленинграда второй половины XX века: Истоки и эволюция» Г. Н. Габриэль уже во введении формулирует тезис о наличии в ювелирном искусстве Ленинграда характерных черт, присущих только ему и явно определяемых. В статье «Формирование нового художественного языка в ювелирном искусстве Санкт-Петербурга 1920–1990-х годов» Г. Н. Габриэль выделяет основные этапы в развитии ювелирного искусства Ленинграда и в соответствии с ними отмечает и характерные для каждого периода черты.

Ювелирное искусство разделяется на массовое и авторское. В каждом из них «ленинградский стиль» проявился несколько по-своему, однако и здесь возможно выявить некие общности.

В ювелирном искусстве все ярче начинает проявляться влияние культурного наследия Петербурга. Произведения приобретают четкий и ясный пластический строй (Илл. 7). Художники-ювелиры все дальше уходят от помпезности в поисках природной красоты материала. Все больше проявляется свойственная Ленинграду строгость и ясность выражения авторской мысли. Изменения происходят и в технологическом плане: на первое место выходит работа с камнем, металл служит для завершения формы. В промышленном ювелирном производстве выделяется завод «Русские самоцветы».

Отдельного анализа заслуживает и художественная эмаль, всегда занимавшая важное место в декоративном искусстве Ленинграда (Илл. 8).

Завод «Ленэмальер» во времена СССР выпускал предметы из латуни, алюминия, мельхиора и других сплавов с эмалевой росписью или филигранью. Предприятие выпускало широчайший ассортимент изделий: пудреницы, портсигары, значки, броши и др. Крайней популярностью пользовались ленинградские мотивы: сады и парки, набережные и соборы (Илл. 9).

Вопросы становления и развития эмальерного дела в Петербурге-Ленинграде рассматриваются в трудах Г. Н. Габриэль. В статье «Петербургская эмаль: история и современность» Г. Н. Габриэль описывает творчество наиболее значимых в отрасли художников, таких как Н. Фогт, В. Поволоцкая, С. Березовская и др. Г. Н. Габриэль выделяет и характерные черты: точно найденный силуэт, ясно читающийся рисунок и характерные цветовые сочетания. Сопоставляя их с рассмотренными ранее видами декоративного и промышленного искусства, мы можем провести четкие параллели и прийти к выводу, что они все связаны эстетической категорией «ленинградского стиля» [См. подробнее: 5].

В статье выделяются некоторые характеристики, свойственные всем видам декоративного и промышленного искусства Ленинграда, такие как строгость и лаконичность колорита, четкий отбор необходимых средств художественной выразительности, метафоричность образов, тесная связь с культурой города, поэзией и архитектурой и т. д.

Предварительный анализ круга произведений и направлений искусства позволяет определить базовую категорию — «ленинградский стиль», который рассматривается как совокупность художественных принципов, репрезентируемых в работах ленинградских мастеров декоративного и промышленного искусства (общие подходы к творчеству, особенности работы с материалом, специфика тем и сюжетов, предпочтения в характере цвета, форм и декора) и детерминированных эстетическими, духовными, социальными обстоятельствами развития художественной культуры Ленинграда (Илл. 10).

Таким образом, «ленинградский стиль» можно определить как особый художественный язык произведений декоративного и промышленного искусства Ленинграда, совокупность изобразительно-выразительных средств и приемов для воплощения идейно-эстетического содержания в художественном произведении.

В рамках данной статьи не представляется возможным проанализировать все аспекты и тонкости проявления «ленинградского стиля» в декоративном и промышленном искусстве, выделить этапы его развития. За границами статьи остается и необходимый глубокий анализ связи ЛПВПХУ им. В. И. Мухиной, других учебных заведений Ленинграда и процессов формирования «ленинградского стиля». Тем не менее даже предварительный анализ позволяет утверждать, что сам термин «ленинградский стиль» может быть использован как основа анализа различных направлений декоративного и промышленного искусства Ленинграда в части определения общих содержательных и выразительных доминант широкого круга произведений.

Список литературы:

1. Анализ и интерпретация произведения искусства. Художественное сотворчество / Под ред. Н. А. Яковлевой. СПб: Лань, 2017. 720 с.
2. *Витгенштейн Л.* Философские работы. Часть I. М.: Гнозис, 1994. 612 с.
3. В поисках современного стиля. Ленинградский опыт. Вторая половина 1950-х — середина 1960-х годов. Каталог выставки / Под общ. ред. О. Клоковой. СПб: Palace editions, 2018. 120 с.
4. *Габриэль Г. Н.* Авторское ювелирное искусство Ленинграда — Санкт-Петербурга второй половины XX века: Истоки и эволюция: дис. ... канд. искусств. 17.00.04. Санкт-Петербург, 2002. 168 с.
5. *Габриэль Г. Н.* Петербургская эмаль: история и современность // Вестник Санкт-Петербургского Государственного института культуры. 2010. № 1. С. 58–64.
6. *Габриэль Г. Н.* «Керамический мир» ленинградских художников второй половины XX века // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2017. № 4 (33). С. 139–143.
7. *Гусарова Ю. В.* Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века: дис. ... канд. искусств. 17.00.04. Санкт-Петербург, 2011. 264 с.
8. *Дашкова Е. В.* Понятие «Стиль»: генезис и категориальные характеристики // Аналитика культурологии. 2009. № 14. С. 69–72.
9. *Де Моран А.* История декоративно-прикладного искусства. М.: Искусство, 1982. 557 с.

10. Иванова Е. В. Произведения Ленинградского завода фарфоровых изделий 1950–1960-х годов в контексте истории советского художественного фарфора: дис. ... канд. искусств. 17.00.04. Санкт-Петербург, 2020. 191 с.
11. Копылков М., Изотова М. Одна композиция. СПб.: Издатель Х. И. Манувахов, 2010. 318 с.
12. Крапивка Л. Ф. Теория стилиобразования в искусстве. М.: Брис-М, 2014. 96 с.
13. Ленинградский фарфор. Альбом. Л.: Художник РСФСР, 1966. 65 с.
14. Словарь терминов РАХ. Промышленное искусство. URL: <https://rah.ru/science/glossary/detail.php?ID=19854> (дата обращения: 07.10.2020).
15. Старцева О. Е. Изделия Ленинградского завода художественного стекла середины 1950-х — первой половины 1960-х гг. в собрании Елагиностровского дворца-музея // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2013. № 1 (26). С. 161–165.
16. Субботина О. С. Возникновение и развитие жанра стеклопластики в советском художественном стекле // Артикульт. 2015. № 18 (2). С. 56–61.
17. Субботина О. С. Фигуративная пластика в ленинградском-петербургском художественном стекле: дис. ... канд. искусств. 17.00.04. Санкт-Петербург, 2016. 172 с.
18. Тахо-Годи А. А. Античные риторики // М: Изд.-во Московского университета, 1978. 352 с.
19. Тёплая и холодная сдержанность. Как узнать петербуржца? URL: <https://tass.ru/v-strane/6464251> (дата обращения: 07.10.2020).
20. Шик И. А. Образы Ленинграда в советском художественном фарфоре 1930-х — 1950-х годов // Искусство Евразии. 2020. № 2(17). С. 236–252.
21. Широковских М. С. Текстильный сувенир второй половины XX века: от «вопросов красоты» к проблемам производства // Архитектон: известия ВУЗов. 2016. Вып. 8. С. 211–215.
22. Широковских М. С. Промышленный текстиль как часть экспозиции: к проблеме изучения ленинградских тканей // Архитектон: известия ВУЗов. 2017. Вып. 3. С. 199–204.
23. Широковских М. С. Ленинградские ситцы: от серийных образцов к арт-объектам // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 8. СПб.: Изд.-во СПбГУ, 2018. С. 424–432. DOI: <http://dx.doi.org/10.18688/aa188-4-40>

References:

- Dashkova E. V. The Concept of “Style”: Genesis and Categorical Characteristics. *Analitika kul'turologii (Analysis of Cultural Studies)*, 2009, no. 14, pp. 69–72 (in Russian)
- Gabriel' G. N. “Ceramicworld” of Leningrad Artists of the Second Half of the 20th Century. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury (Bulletin of the Saint Petersburg State Institute of Culture)*, 2017, no. 4 (33), pp. 139–143 (in Russian)
- Gabriel' G. N. *Avtorskoe iuvelirnoe iskusstvo Leningrada — Sankt-Peterburga vtoroi poloviny 20 veka: Istoki i evoliutsiia (Author's Jewelry Art of Leningrad — Saint Petersburg in the Second Half of the 20th Century: Origins and Evolution)*: Ph. D. Thesis. Saint Petersburg, 2002. 168 p. (in Russian)
- Gabriel' G. N. St. Petersburg Enamel: History and Modernity. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Gosudarstvennogo instituta kul'tury (Bulletin of the Saint Petersburg State Institute of Culture)*, 2010, no. 1, pp. 58–64 (in Russian)
- Gusarova Iu. V. *Leningradskaia keramika kak fenomen otechestvennogo iskusstva vtoroi poloviny 20 veka (Leningrad Ceramics as a Phenomenon of Russian Art in the Second Half of the 20th century)*: Ph. D. Thesis. Saint Petersburg, 2011. 264 p. (in Russian)
- Iakovleva N. A. (ed.). *Analiz i interpretatsiia proizvedeniia iskusstva. Khudozhestvennoe sotvorchestvo (Analysis and Interpretation of the Work of Art. Art Co-creation)*. Saint Petersburg, Lan' Publ., 2017. 720 p. (in Russian)
- Klokovala O. (ed.). *V poiskakh sovremennogo stilia. Leningradskii opyt. Vtoraia polovina 1950-kh — seredina 1960-kh godov (In Search of Modern Style. The Leningrad Experience. Second Half of the 1950s — Mid-1960s)*. Saint Petersburg, Palace editions Publ., 2018. 120 p. (in Russian)
- Krapivka L. F. *Teoriia stileobrazovaniia v iskusstve (The Theory of Style Formation in the Art)*. Moscow, Bris-M Publ. 2014. 96 p. (in Russian)
- Leningradskii farfor. Al'bom (Leningrad Porcelain. Album)*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ. 1966. 65 p. (in Russian)
- Morant H. de. *Histoire des arts aecoratifs: des origines à nos jours*. Paris, Hachette Publ., 1970. 574 p. (in French)
- Shik I. A. Images of Leningrad in Soviet Art Porcelain of the 1930s – Early 1950s. *Iskusstvo Evrazii (Art of Eurasia)*, 2020, no. 2 (17), pp. 236–252 (in Russian)
- Shirkovskikh M. S. Textile Souvenir of the Second Half of the 20th Century: from “Beauty Issues” to Production Problems. *Arkhitekton: izvestiia VUZov (Architecton: Proceedings of Higher Educational Institutions)*, 2016, issue 8, pp. 211–215. (in Russian)
- Shirokovskikh M. S. Industrial Textiles as Part of the Exhibition: on the Problem of Studying Leningrad Fabrics. *Arkhitekton: izvestiia VUZov (Architecton: Proceedings of Higher Educational Institutions)*, 2017, issue 3, pp. 199–204. (in Russian)
- Shirokovskikh M. S. Leningrad Calico: from Serial Samples to Art Objects. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva (Actual Problems of Art Theory and History: Collection of Articles)*. Vol. 8. Saint Petersburg, Saint Petersburg University Press Publ., 2018, pp. 424–432. DOI: <http://dx.doi.org/10.18688/aa188-4-40> (in Russian)
- Startseva O. E. Products of the Leningrad Art Glass Factory in the Mid-1950s – First Half of the 1960s in the Collection of the Elaginostrovsky Palace-Museum. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana) (Society. Wednesday. Development (Terra Humana))*, 2013, no. 1(26), pp. 161–165. (in Russian)
- Subbotina O. S. *Figurativnaia plastika v Leningradskom-Peterburgskom khudozhestvennom stekle (Sculpture in the Leningrad-Petersburg Art Glass)*: Ph. D. Thesis. Saint Petersburg, 2016. 172 p. (in Russian)
- Subbotina O. S. The Emergence and Development of the Fiberglass Genre in Soviet Art Glass. *Artikul't (Art&Cult)*, 2015, no. 18 (2), pp. 56–61. (in Russian)
- Takho-Godi A. A. *Antichnye ritoriki (Ancient Rhetoric)*. Moscow, Izdatelstvo Moskovskogo universiteta Publ., 1978. 352 p. (in Russian)
- Vitgenshtein L. *Filosofskie raboty (Philosophical Work)*. Part I. Moscow, Gnozis Publ., 1994. 612 p. (in Russian)

Шик Ида Александровна, кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник, хранитель. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. ida.shik@bk.ru

Shik, Ida Aleksandrovna, PhD in Art History, junior researcher, curator. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. ida.shik@bk.ru

ФЛОРАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ФАРФОРЕ «ОТТЕПЕЛИ»

FLORAL MOTIFS IN THE PORCELAIN OF THE KHRUSHCHEV "THAW" PERIOD

Аннотация. Статья посвящена выявлению особенностей интерпретации флоральных мотивов в советском фарфоре эпохи «оттепели» на примере работ художников Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова. Цветочные росписи в этот период трансформируются в полном соответствии с требованиями «современного стиля». Художники предлагают упрощенные, стилизованные изображения цветов, превращая их в самостоятельный мотив и отказываясь от классических для росписи фарфора типов композиции и сложных орнаментов. При этом значительная часть поверхности предметов нередко остаётся не расписанной, что позволяет им показать красоту фарфора как материала и продемонстрировать его высокое качество. Художники-фарфористы выбирают для своих композиций тюльпаны, маки, условные, геометризованные розы и абстрактные цветы. Растительные мотивы приобретают в фарфоре «оттепели» тематическую автономию и активно применяются как в надглазурной, так и в подглазурной росписи. Часто они сближаются с пейзажем, становясь его «символическим заместителем». Таким образом, интерпретация флоральных мотивов в «оттепельном» фарфоре отличается тяготением к стилизации, лаконичностью колористического решения, живописной свободой и своеобразной непосредственностью. Произведения художников Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова, декорированные флоральными композициями, активно экспонировались на региональных, всесоюзных и международных выставках и часто получали высокие оценки на специализированных художественных совещаниях.

Ключевые слова: фарфор; «оттепель»; современный стиль; флоральные мотивы; Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова.

Abstract. In the article, the researcher considered the peculiarities of the interpretation of floral motifs in the Soviet porcelain of the Khrushchev "Thaw" period on the example of works created by the artists of the Leningrad Porcelain Factory named after M.V. Lomonosov. They transformed floral compositions according to "modern style" popular in the Soviet art of that period. Turning them into an independent motif, the artists offered simplified, stylized images of flowers instead of classical compositions and complex ornaments. They tried to show the beauty of porcelain as a material and demonstrate its high quality. Hence, a significant part of the surface of objects often remained unpainted. Porcelain artists preferred tulips, poppies, stylized roses, and abstract flowers for their compositions. Floral motifs became an autonomous theme in the "Thaw" porcelain. Artists used them both in overglazed and underglazed painting. Floral motifs were often close to the landscape, becoming its "symbolic substitute". The author summarized that the main features of floral motifs interpretation in the "Thaw" porcelain were stylization, color laconism, pictorial freedom, and apparent spontaneity. Decorated with floral compositions, works of artists of the Leningrad Porcelain Factory named after M. V. Lomonosov were on regional, all-Union, and international exhibitions, and often received high marks at specialized art councils.

Keywords: porcelain; the Khrushchev "Thaw"; modern style; floral motives; Leningrad Porcelain Factory named after M. V. Lomonosov.

Период хрущевской «оттепели» — время значительных перемен в общественном сознании и социальной жизни, которые нашли яркое отражение в различных видах искусства. Получивший распространение в декоративно-прикладном искусстве этого периода «современный стиль» стал реакцией на позднесталинский «стиль Победа» с его помпезностью и репрезентативностью. В произведениях фарфора характерными чертами «стиля Победа» были создание сложных форм с применением рельефного или лепного декора, а также обильное использование флоральных мотивов [1, с. 39–43]. «Оттепель» в фарфоре проявилась в активной разработке форм, обновлении тематики росписей, выработке новаторского художественного языка, который можно обозначить как *декоративный минимализм* [4]. Ведущая роль в этом процессе принадлежала скульпторам и художникам Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова.

Цветочные росписи — один из самых традиционных для фарфорового искусства мотивов — в период «оттепели» трансформируются в полном соответствии с требованиями «современного стиля». Художники предлагают упрощенные, стилизо-

ванные изображения цветов, превращая их в самостоятельный мотив и отказываясь от классических для росписи фарфора типов композиции и сложных орнаментов. При этом значительная часть поверхности предметов нередко остаётся не расписанной, что позволяет им показать красоту фарфора как материала и продемонстрировать его высокое качество. К примеру, в росписи сервиза «Подснежник» (1960) Л. И. Григорьевой (Илл. 1) предметы украшают крупные нежно-розовые с черными, зелеными и золотыми листьями подснежники. Художник оставляет значительную часть поверхности белой, помещая на ней один или несколько цветов, трактовка которых носит лаконичный линейный характер. Подобное решение предлагается также в сервизах «Тюльпан» (1958)¹ Л. И. Григорьевой и «Красный мак-2» (1960) К. Г. Косенковой. Маки и тюльпаны впоследствии станут одними из любимых цветов художников-фарфористов.

Крупные, свободно написанные маки — лейтмотив цветочных композиций Л. К. Блак. В росписи сервиза «Маки» (1959), экспонировавшегося на выставке в Хельсинки (1959)², художник помещает стилизованные оранжевые и красные цве-



Илл. 1. Предметы сервиза «Подснежник». 1960. Форма А. А. Лепорской, роспись Л. И. Григорьевой. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цирровка
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020. Фотограф А. В. Теренин

ты на тонких серых стеблях с остроконечными листьями по обеим сторонам тулова. В более позднем сервизе «Маки» (1961) сиреневые, желтые и розовые цветы приобретают у художника акварельную легкость и нежность. Сервиз был представлен на Советской торгово-промышленной выставке в Генуе (1964)³. Эта тенденция получит развитие в росписи сервиза «Цветущие маки» (1965), изображающей крупные, раскрывшиеся цветы. Яркими, звучными и предельно живописными показаны маки в построенной на контрасте красного и зеленого цветов росписи сервиза «Садовые маки» (1964) К. Г. Косенковой, который экспонировался на Зональной выставке «Ленинград» (1964, ГРМ) [5] и Республиканской выставке «Советская Россия» (1965) [2].

Жизнерадостное, весеннее настроение дарят произведения с изображением тюльпанов. В росписи сервиза «Тюльпаны» Л. И. Григорьевой (1961) широко и свободно написанные разноцветные тюльпаны (красные, голубые, бледно-желтые, нежно-розовые) заполняют собой поверхность предметов. За счет новаторской росписи ставшая классической форма «Тюльпан» (1936) С. Е. Яковлевой превращается в произведение в «современном стиле». Яркие раскрывшиеся тюльпаны цветут на предметах сервиза «Красные тюльпаны» (1964) С. П. Богдановой, который экспонировался на Зональной выставке «Ленинград» (1964, ГРМ) [5]. Эффектные и лаконичные букеты тюльпанов представлены в росписях сервизов «Букет»⁴ (1960-е) Е. Г. Фирсовой и «Алые бутоны» (1964) М. Н. Моха⁵.

Один из любимых мотивов художников «оттепели» — это условные, геометризованные розы. В сервизе «Розовый» (1962) И. С. Аквилоновой написанные широким спиралевидным мазком розы очень сдержанно и экономно размещены на белой поверхности предметов. Ярким примером фарфорового искусства начала 1960-х гг. является роспись сервиза «Июльский сад» (1962) Т. Н. Безпаловой-Михалевой (Илл. 2). Сама форма сервиза с ее легкой асимметрией и острыми очертаниями, кажется, диктует стилистические особенности композиции. Изысканное

сочетание тонкой графики и мазковой росписи можно рассматривать как развитие предложенных С. В. Чехониным приемов декорирования фарфора. Кроме того, как справедливо отметила Т. В. Кумзерова, «Т. Н. Безпалова-Михалева строит форму цветка, геометризировав его, используя переходы пурпура от бледно-розового к малиновому. <...> Сервиз «Июльский сад» прекрасно демонстрирует богатство возможностей условного языка, опирающегося на традиции супрематического фарфора. Сама Т. Н. Безпалова-Михалева, пришедшая на завод в 1931 г., не была поклонником этого направления, да и все развитие искусства 1930-х гг. не способствовало процессу закрепления опыта супрематистов. К счастью, их начинания не были забыты. Принципы супрематических построений формы, влияние на «конкретизированные» композиции — все это нашло отражение в фарфоре периода «оттепели» в творчестве многих мастеров Ленинградского фарфорового завода» [17, с. 102]⁶.

В росписи вазы «Розы» (1967) Т. Н. Безпаловой-Михалевой кобальтовое крытье сочетается со стилизованными изображениями ярко-розовых роз с зелеными и золотыми листьями. Можно сказать, что в этом произведении синтезируются характерное для фарфорового искусства эпохи «оттепели» тяготение к стилизации и репрезентативность, присущая работам второй половины 1960-х — 1970-х гг. Ваза «Розы» экспонировалась на Всесоюзной выставке «Декоративное искусство СССР» (1967), посвященной 50-летию Октября [3]. Мотив стилизованных роз схожим образом применен художником также в росписи графина со стопками «Франтиха» (1966)⁷.

В росписи сервиза С. П. Богдановой «Селеновая роза» (1962), который экспонировался на Республиканской выставке декоративно-прикладного искусства в Москве и Ленинграде (1963) [13] и на Советской торгово-промышленной выставке в Генуе (1964)⁸, темно-красные и оранжевые стилизованные розы украшают поверхность крышек и блюдец. Яркий, но минималистичный декор эффектно контрастирует с фарфоровой белиз-



**Илл. 2. Предметы сервиза «Июльский сад» и ваза «Корзина цветов». 1962. Форма В. Л. Семенова (сервиз), С. Е. Яковлевой (ваза), роспись Т. Н. Беспаловой-Михалевой. Фарфор; роспись надглазурная полихромная
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020. Фотограф В. С. Теребинин**

ной сервиза. В более позднем сервизе «Праздничный» (1967), созданном к 50 юбилею Октября, узоры из стилизованных роз, написанных различными оттенками пурпура, покрывают поверхность предметов словно ковер. «Парадный декор сервиза включает выполненные золотом с цировкой изображения серпа и молота. Цировка позолоты повторяет рисунок основной темы полихромной росписи» [17, с. 110]. Сочетание флоральных мотивов с советскими символами и эмблемами — традиция, идущая от агитационного фарфора первых лет революции, к которой художники регулярно обращались при создании юбилейных композиций (ваза «Праздничные розы» (1966) К. Г. Косенковой). Сервиз «Праздничный» экспонировался на Всесоюзной выставке «Декоративное искусство СССР» (1967) [3].

Особое лирическое звучание приобретает мотив розы в росписи сервиза «Воспоминание» (1966) М. Н. Моха: «Тонкость и виртуозность исполнения — в лучших чехонинских традициях — отличают сервиз “Воспоминание” М. Моха, органично воспринявшего наследие “мирискусников”. В росписи предметов оставило свой след и увлечение автора восточным искусством. Это чувствуется в лаконичной и точно выверенной живописно-графической композиции, стройном расположении сюжетов, звучности красок, белизне и яркости материала, который вновь засверкал с прежней силой в конце 1950-х — начале 1960-х гг.» [17, с. 105]⁹.

Еще одна тема в фарфоре «оттепели» — это зимние букеты. Очень необычна экспрессивная роспись сервиза «Зимний букет» (1962) Л. И. Григорьевой: она построена на контрасте широких мазков светло-голубой краски и стилизованных графических контуров ромашек с ярко-желтыми сердцевинами. Холод зимы противопоставляется художником нежности и хрупкости растений, напоминающих о весне и лете. Тема «составления художественных композиций из различных растений и цветов» [15, с. 22] была популярна в культуре «оттепели». В Ленинграде

в 1963 г. состоялась выставка «Зимний букет» (1963), которая «открылась в январе в самый разгар “бесцветочного периода”, когда особенно радуют те скромные растения, которые в другое время не привлекают внимания» [15, с. 22]. Зимние букеты часто делались из засушенных растений или хвойных веток.

Другая стилистическая тенденция «оттепели» — это создание «абстрактных» цветов, близких по стилю к детским рисункам или работам в духе Жоана Миро. Одним из наиболее смелых и новаторских переосмысление цветочных мотивов становится в работах И. С. Аквилоновой, примером чего являются росписи сервизов «Солнечный» (1965) (Илл. 3), «Сдержанный» (1965)¹⁰, «Радостный» (1966)¹¹, а также ваз («Кобальтовый узор», 1967), графинов («Зеленый», 1967) и чаш («Узорная чаша», 1967). Колористическое решение росписей И. С. Аквилоновой предельно лаконично: художник использует не более 2-3 цветов, иногда дополненных позолотой. Близкую трактовку темы предлагает Л. И. Григорьева в росписи комплекта «Кувшинки» (1967), отличающейся предельной живописной свободой. Абстрактные цветы, написанные широкими мазками подглазурного кобальта и ярко-красной надглазурной краски, украшают поверхность сервизов «Народный» (1962)¹² и «Декоративный» (1966–1967) Л. И. Григорьевой. Прибор «Растительный узор» (1962) В. М. Городецкого является одним из наиболее смелых и живописных обращений художника к флоральной тематике: написанные широкими мазками черной краски абстрактные цветы и листья заполняют внутреннюю поверхность чаш и ваз, эффектно контрастируя с белизной внешних поверхностей. Прибор экспонировался на Осенней выставке произведений ленинградских художников (1962, ГРМ) [10]. Вариация на тему популярного в декоративно-прикладном искусстве «оттепели» мотива путанной нити [8, с. 72–73] представлена в росписи сервиза «Нежные лепестки» (1962) К. Г. Косенковой. Остроко-нечные стилизованные листья-лепестки — мазки серой, черной

и сиреневой краски — напоминают изысканную абстрактную композицию.

Растительные мотивы приобретают в фарфоре «оттепели» тематическую автономию и активно применяются как в надглазурной, так и в подглазурной росписи. У Л. И. Лебединской тонкие ветки и остроконечные листья тростника украшают предметы сервиза «Тростники» (1960), вызывая ассоциации с эстетикой японского искусства, а изящные овальные зернышки рассыпаются по поверхности прибора для воды «Золотые чечевички» (1960) (Илл. 4). «Слова Суетина “Пропорции в искусстве решают все” легли в основу моей творческой работы. Путем поисков соотношения белого фарфора и цветовой нагрузки, пятна на форме и ритма удавалось добиваться связи росписи с предметом. <...> Решая колористические задачи, иногда очень скучными средствами удавалось добиваться остроты, выразительности, образности», — вспоминала Л. И. Лебединская [18, с. 145]. Сервиз «Тростники» и прибор для воды «Золотые чечевички» экспонировались на Всесоюзной выставке «Искусство — в быт» (1961) [6].

Одним из самых ярких примеров творческого переосмысления растительных мотивов в стилистике декоративного минимализма является сервиз Э. М. Криммера «Березка» (1959), которому сам художник посвятил небольшой текст. «Вероятно, тропические леса великолепны, ледники величественны, но я люблю березовые рощи и порожденную этим родным и скромным пейзажем поэзию и музыку. Меня всегда тянуло к народным источникам, и я перевел это чувство наполненной формы, свойственной народному искусству, на изысканный язык фарфора, материала драгоценного, хрупкого, требующего лаконичного силуэта. Пока я работал над формой, постепенно, как на негативе во время проявления, конкретизировалась тема “березки”. Живописец, рисовальщик легко изобразил бы эту тему на холсте или бумаге. Художник фарфора работает в искусстве

более условном, где образное начало не должно превалировать над утилитарным. Приходится выбирать из множества элементов пейзажа только одну-две самые выразительные детали, и через них, приводя их в определенное ритмическое состояние, создавать орнаментальный рисунок в соответствии с характером сосуда. Я выбрал такими декоративными элементами черточки на бересте, расположив их по сосудам сервиза в прихотливом, но законном ритме, а сам белый фарфор стал белизной березки, и тем самым, обогатил содержание образа» [Цит. по: 12, с. 714]. Как отметила Г. Н. Яковлева, «если обратиться к миру предметных форм этого времени, то увидим, что раскрытие образа происходит за вещь, поэтому достаточно на белой фарфоровой вазе сделать горизонтальные черточки, чтобы увидеть в ней березовую рощу, на ткани достаточно нескольких штрихов с размытыми пятнами, чтобы почувствовать сияние летнего дня в лесу» [21, с. 336]. Сервиз «Березка» экспонировался на Всесоюзной выставке «Искусство — в быт» (1961) [6].

Таким образом, растительные мотивы нередко сближаются с пейзажем, становясь его «символическим заместителем». Тема ленинградской весны звучит в росписи сервиза Н. П. Славвиной «Весенние тени» (1959): художник помещает разноцветные изогнутые полосы (голубые, розовые, желтые), отдаленно напоминающие стволы деревьев, на фоне динамичных голубых мазков. «И вот однажды ранней весной я шла через садик недалеко от завода. День солнечный, яркий, прозрачный. Стволы деревьев светло-желтые, голубые, зеленые, сиреневые и тени от них синие-синие. Все пело вокруг. Я принесла все это на завод, и родился сервиз “Весенние тени”. Сервиз прошел все туры конкурса и попал на Международную выставку керамики в Остенде (1959)», — вспоминала Н. П. Славина [Цит. по: 20, с. 16]. Хотя в основе росписи лежит конкретный мотив, по своему решению она близка абстрактному экспрессионизму. Тема получит развитие в сервизе «Апрель» (1960): стилизованные ветви вербы



Илл. 3. Предметы сервиза «Солнечный». 1965.

Форма В. Л. Семенова, роспись И. С. Аквилоновой.

Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота

© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020. Фотограф А. В. Теренин



Илл. 4. Прибор для воды «Золотые чечевички». 1960.
Форма С. Е. Яковлевой, роспись Л. И. Лебединской.
Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020. Фотограф А. В. Теренин



Илл. 5. Ваза «Серый лист». 1962.
 Форма А. А. Лепорской, роспись В. М. Жбанова.
 Фарфор; роспись подглазурная полихромная
 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020.
 Фотограф А. В. Теребенин



Илл. 6. Ваза «Зимние ветки». 1959.
 Форма В. Л. Семенова, роспись В. М. Городецкого.
 Фарфор; роспись подглазурная полихромная
 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020.
 Фотограф А. В. Теребенин

Илл. 7. Ваза «Розовые тюльпаны». 1966.
 Форма и роспись В. М. Городецкого.
 Фарфор; роспись подглазурная кобальтом, роспись люстрами
 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020.
 Фотограф В. С. Теребенин



нежных пастельных тонов оплетают тулова предметов изысканным графическим узором. Сервиз «Апрель» экспонировался на Всесоюзной выставке «Искусство — в быт» (1961) [6], а также был показан на Международной ярмарке в Пловдиве (1962)¹³ и на Советской торгово-промышленной выставке в Генуе (1964)¹⁴.

В. М. Жбанов создает живописные, сдержанные по колориту вазы в технике подглазурной росписи, интерпретирующие растительные мотивы — листья, ветви, стволы деревьев. Например, в композиции «Ночной цвет» (1963) ветви с крупными овальными листьями оплетают кобальтовое тулово, а в росписи вазы «Деревья» (1962) с упорством тянутся вверх оголившись стволы. В мягких, текучих формах ваз, интересе к подглазурной росписи, активном использовании стилизованных растительных мотивов чувствуется влияние стиля модерн. Вазы В. М. Жбанова «Ночной цвет» (1962) и «Серый лист» (1962) (Илл. 5) экспонировались на Осенней выставке произведений ленинградских художников (1962) [10]. Другой мастер подглазурной росписи — В. М. Городецкий — при обращении к флоральным мотивам активно использует образ зимних ве-

ток. В росписи вазы «Зимние ветки» (1959) (Илл. 6) изогнутые оголенные черные ветви графическим узором оплетают поверхность серо-зеленого тулова, вызывая почти физическое ощущение холода. В росписи прибора для воды «Орнамент» (1959), экспонировавшегося на Международной выставке керамики в Остенде [7], художник создает флоральный узор в традициях русского народного искусства, что превосходит дальнейшие творческие поиски как самого В. М. Городецкого, так и других художников завода. В росписях ваз «Желтая с оранжевым» (1966), «Цветы и листья» (1966), «Розовые тюльпаны» (1966) (Илл. 7), построенных на сочетании кобальтовой графики и люстров, чувствуется влияние новых стилистических тенденций.

В статье «Наши критерии» (1967) К. А. Макаров отмечает, что «одна из главных тенденций развития современного декоративно-прикладного искусства — это отказ от узко понятой утилитарности в сторону декоративности и монументализации обычных бытовых форм, создание на их основе уникальных декоративных произведений. Уникальных в смысле своеобразия художественного решения и красоты отвлеченной формы» [9, с. 11]. Кроме того, на первый план выходит стремление «до-

нести до зрителя народное, национальное понимание красоты реального мира, желание выразить свою самобытность. Художники стараются связать свое искусство с родной почвой и, что особенно важно, взять традиции не по внешней форме, а по духу, не по указке, а по собственному желанию» [9, с. 13]. «Современный стиль» в некотором смысле исчерпывает себя, повторяя ранее найденные мотивы [16]. Наступает определенная усталость от модернистского аскетизма и ностальгия по тому, что было «сброшено с парохода современности». Происходит переход от новаторской «культуры Один» к более традиционной и консервативной «культуре Два» [11].

Таким образом, интерпретация флоральных мотивов в «оттепельном» фарфоре отличается тяготением к стилизации, лаконичностью колористического решения, живописной свободой и своеобразной непосредственностью. Как отметила Н. С. Степанян, «нарядность этих изделий не в парадности, она особого рода: уютная, обжитая. И отношение к ним — как к человеку, который никого из себя не корчит, к которому легко и приятно обратиться» [14, с. 20–21]¹⁵. Фарфор «оттепели» и в начале XXI в. смотрится современно и мог бы стать органичной частью декора интерьера.

Примечания:

¹ Согласно протоколу заседания премиальной комиссии по просмотру новых утвержденных образцов фарфора, выпущенных художественной лабораторией завода на 1 июня 1958 г., выпуск сервиза «Тюльпан» был серийным. Работы Л. И. Григорьевой были отмечены художественным советом завода (ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 27 (2). Д. 297. Л. 4).

² ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 27 (2). Д. 337. Л. 94.

³ ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 27 (3). Д. 558. Л. 31.

⁴ Экспонировался на Зональной выставке «Ленинград» (1964, ГРМ) [5]. Сервиз «Букет» удостоился оценки «отлично» на заседании художественно-технического совета ВИА Леппрома от 15–19 ноября 1966 г. и был рекомендован к производству в 1967 г. тиражом 500 шт. (ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 27 (4). Д. 754б. Л. 2).

⁵ Сервиз был показан на Международной ярмарке в Измире (1966) (ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 27 (4). Д. 754. Л. 32).

⁶ Тем не менее, на заседании художественного совета 4 июля 1962 г. сервиз вызвал дискуссию и был отклонен. Участники заседания отметили, что у художника «не получилось ансамбля» и что «здесь есть элементы декаданса». Однако В. С. Васильковский подчеркнул, что эта работа «очень фарфоровая по росписи и сочетание серого с черным очень красиво». Э. М. Криммер, в целом отрицательно оценив сервиз, сделал акцент на том, что разнообразие решений в росписях отдельных предметов очень современно (ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 27(3). Д. 489. Л. 11–12).

⁷ На заседании художественно-технического совета ВИА Леппрома от 22–25 октября 1968 г. графин получил оценку «отлично» и был рекомендован к производству (ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 27 (4). Д. 866. Л. 4).

⁸ ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 27 (3). Д. 558. Л. 31.

⁹ Сервиз удостоился оценки «отлично» на заседании художественно-технического совета ВИА Леппрома от 15–19 ноября 1966 г. по просмотру «новых видов фарфорово-фаянсовых изделий, а также сувенирных и подарочных изделий к 50-летию Советской власти» и был рекомендован к производству в 1967 г. тиражом 100 шт. (ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 27 (4). Д. 754б. Л. 1–2). Ранее он был принят с отличием на заседании художественного совета Ленинградского объединения по производству фарфоровых изделий от 25 августа 1966 г. (ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 27 (4). Д. 754а. Л. 4).

¹⁰ Сервиз «Сдержанный» удостоился оценки «хорошо» на заседании художественно-технического совета ВИА Леппрома от 15–19 ноября 1966 г. и был рекомендован к производству в 1967 г. тиражом 300 шт. (ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 27 (4). Д. 754б. Л. 2).

¹¹ Сервиз «Радостный» удостоился оценки «отлично» на заседании художественно-технического совета ВИА Леппрома от 15–19 ноября 1966 г. и был рекомендован к производству в 1967 г. тиражом 50 шт. (ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 27 (4). Д. 754б. Л. 2).

¹² На заседании художественного совета от 26 февраля 1963 г. сервиз «Народный» был принят с одобрением (ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 27 (3). Д. 557. Л. 17).

¹³ ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 27 (3). Д. 491. Л. 24.

¹⁴ ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 27 (3). Д. 558. Л. 31.

¹⁵ Хотя в статье речь идет о Конаковском фаянсе, данная характеристика, на мой взгляд, применима к произведениям фарфора и керамики «оттепели» в целом.

Список литературы:

1. Астраханцева Т. Л. Типология, виды и жанры русской керамической скульптуры первой половины XX века в эволюции стиля: автореф. дис...д-ра искусств. 17.00.04. Москва, 2015. 66 с.
2. Вторая Республиканская художественная выставка «Советская Россия». Декоративно-прикладное искусство. Каталог. М.: Советский художник, 1965. 154 с.
3. Декоративное искусство СССР. Каталог выставки. М.: Советский художник, 1968. 156 с.
4. Декоративный минимализм. «Оттепель» в советском фарфоре: каталог выставки. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2020. 188 с.
5. Зональная выставка «Ленинград». Каталог. 1964. Л.: Художник РСФСР, 1965. 252 с.
6. Каталог выставки новых образцов изделий художественной промышленности. М.: Б. и., 1961. 168 с.
7. Каталог советского раздела Международной выставки керамики в Остенде. М.: Б. и., 1959. 41 с.

8. Красильникова Т. В. Современный стиль в советском декоративно-прикладном искусстве периода Оттепели: дис. ... канд. искусств. 17.00.04. Москва, 2004. 327 с.
9. Макаров К. Наши критерии // Декоративное искусство СССР. 1967. № 11. С. 11–16.
10. Осенняя выставка произведений ленинградских художников. 1962. Каталог. Л.: Художник РСФСР, 1962. 90 с.
11. Паперный В. З. Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 384 с.
12. Петрова Н. С. Ленинградский фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова. 1944–2004. СПб.: Оркестр, 2006. 719 с.
13. Республиканская выставка декоративно-прикладного искусства. Каталог. М., Л. 1964. 211 с.
14. Степанян Н. Конаковский фаянс // Декоративное искусство СССР. 1965. № 1. С. 19–23.
15. Тихомирова М. Осенний букет // Декоративное искусство СССР. 1963. № 9. С. 22–24.
16. Утверждать или подтверждать? (Ответ журналу «Художник») // Декоративное искусство СССР. 1964. С. 27–33.
17. Фарфор и роза: каталог выставки. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2010. 160 с.
18. Художники об искусстве керамики. Советская художественная керамика 1954–1964. Сборник / Сост. В. А. Попов и К. Н. Пруслина. М.: Искусство, 1971. 310 с.
19. Цвет небесный, синий цвет... Кобальт на фарфоре Императорского - Ломоносовского фарфорового завода XVIII–XXI веков. Каталог выставки. Государственный Эрмитаж. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2007. 288 с.
20. Чижова И. Б. Нина Павловна Славина. Л.: Художник РСФСР, 1988. 180 с.
21. Эстетика «оттепели»: новое в архитектуре, искусстве, культуре: сборник статей / Под ред. О. В. Казаковой. М.: РОССПЭН, 2013. 493 с.

References:

- Astrakhantseva T. L. *Tipologiya, vidy i zhanry russkoi keramicheskoi skulptury pervoi poloviny 20 veka v evoliutsii stilia (Typology, Types, and Genres of Russian Ceramic Sculpture in the First Half of the 20th Century through the Evolution of Style): Full Doctor Thesis Abstract*. Moscow, 2015. 66 p. (in Russian)
- Chizhova I. B. *Nina Pavlovna Slavina*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1988. 180 p. (in Russian)
- Kazakova O. V. (ed.). *Estetika "ottepeli": novoe v arkhitekture, iskusstve, kul'ture (Aesthetics of the "Thaw": New in Architecture, Art, and Culture)*. Moscow, ROSSPEN Publ., 2013. 493 p. (in Russian)
- Krasil'nikova T. V. *Sovremennyy stil' v sovetskom dekorativno-prikladnom iskusstve perioda Ottepeli (Modern Style in Soviet Decorative and Applied Art of the Thaw Period): PhD Thesis*. Moscow, 2004. 327 p. (in Russian)
- Makarov K. Our Criteria. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR (Decorative Art of the USSR)*, 1967, no. 11, pp. 11–16. (in Russian)
- Паперный В. З. *Kul'tura Dva (Culture Two)*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1996. 384 p. (in Russian)
- Pavlukhina N. L.; Petrova T. V.; Kumzerova T. V. et al. *Tsvet nebesnyi, sinii tsvet... Kobal't na farfore Imperatorskogo - Lomonosovskogo farforovogo zavoda 18–21 vekov (Heavenly Colour, Celestial Blue... Cobalt on the Porcelain of the Imperial - Lomonosov Porcelain Works. The Eighteenth – to the Twenty First Centuries)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2007. 288 p. (in Russian)
- Petrova N. S. et al. *Farfor i roza (Porcelain and Roses)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2010. 160 p. (in Russian)
- Petrova N. S. *Leningradskii farforovyi zavod imeni M. V. Lomonosova. 1944–2004 (Leningrad Porcelain Factory named after M. V. Lomonosov. 1944–2004)*. Saint Petersburg, Orkestr Publ., 2006. 719 p. (in Russian)
- Popov V. A.; Pruslina K. N. (ed.). *Khudozhniki ob iskusstve keramiki. Sovetskaia khudozhestvennaia keramika 1954–1964. Sbornik (Artists about the Art of Ceramics. Soviet Art Ceramics 1954–1964. Collection)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. 310 p. (in Russian)
- Shik I. A. et al. *Dekorativnyi minimalizm. "Ottepel'" v sovetskom farfore (Decorative Minimalism. "The Thaw" in Soviet Porcelain)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2020. (in Russian)
- Stepanian N. Konakovskiy Faienec. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR (Decorative Art of the USSR)*, 1965, no. 1, pp. 19–23. (in Russian)
- Tikhomirova M. Autumn Bouquet. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR (Decorative Art of the USSR)*, 1963, no. 9, pp. 22–24. (in Russian)

Габриэль Галина Николаевна, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой искусствоведения. Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2-4. 191186. gabrielart@mail.ru

Gabriel, Galina Nicolaevna, PhD in Art History, the head of the Art History Department. Saint Petersburg State University of Culture, Dvortsovaia nab., 2-4, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. gabrielart@mail.ru

ЦВЕТОЧНЫЕ КОМПОЗИЦИИ В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КАМНЕРЕЗНОГО ИСКУССТВА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

THE FLOWER COMPOSITIONS IN THE CONTEXT OF THE RUSSIAN GEMSTONE CARVING ART: THE HISTORY AND THE PRESENT DAYS

Аннотация. Статья посвящена исследованию вопросов становления и развития в отечественном камнерезном искусстве жанра цветочных композиций. В данном контексте рассматриваются особенности художественно-пластического языка ювелирно-камнерезных «букетов» фирмы Фаберже и их влияние на творчество современных, прежде всего петербургских, мастеров. С одной стороны, в этих работах можно проследить постоянное «цитирование» традиций этого жанра, сформированного фирмой Фаберже на рубеже XIX–XX вв. Но в то же время уже несколько десятилетий художники-камнерезы Санкт-Петербурга выступают лидерами в переосмыслении и обновлении стилистики, образной составляющей цветочных композиций. На примере творчества наиболее значимых петербургских мастеров, их программных произведений, в статье исследуются вопросы развития флоральной тематики в современном камнерезном искусстве, формирование новых концепций в решении камнерезного «букета», где радикально смещены акценты с натуралистичности на общую художественную выразительность композиции.

Ключевые слова: камнерезное искусство; ювелирное искусство; флористика; камнерезные цветочные композиции; драгоценные и полудрагоценные камни; цветные камни; фирма Фаберже.

Abstract. The author examined the questions of the starting and development of the Russian gemstone carving art in the flower genre. In this context, the specifics of the art language of the flower compositions by the Faberge firm were in the focus of the research, as well as their influence on the contemporary, first of all, St. Petersburg-based artists. On the one hand, we can find the permanent “quotations” from the tradition of this genre, which was formed by the Faberge firm at the turn of the 19th–20th centuries. On the other hand, during the last decades, St. Petersburg-based artists have become the leaders in the movement of the new radical interpretation of the style, concepts, and images of the flower compositions. Using the example of works by the most prominent St. Petersburg-based artists, the author studied the problems of the development of the floral theme in the contemporary gemstone carving art and forming of the new concepts, where accents switched from the naturalistic ideas to expressive composition.

Keywords: gemstone carving art; jewelry art; floristic; gemstone flower compositions; precious and semi-precious stones; color stones; Faberge firm.

Камнерезное искусство в России имеет долгую и непротую историю. Оно знало периоды блистательных взлетов, почти полного забвения ремесла, обогащалось именами уникальных мастеров, формировало новые направления и жанры. В Санкт-Петербурге этот вид художественной деятельности практически всегда занимал важное место и достиг вершин на рубеже XIX–XX вв., когда сложились очевидные черты отечественной школы работы с цветным камнем. Именно в это время фирмой Фаберже и его современниками был окончательно сформирован жанр миниатюрных цветочных композиций. Вновь интерес к камнерезному наследию Фаберже возрождается в России лишь в семидесятые годы двадцатого века, во многом благодаря резко возросшему коммерческому интересу к изделиям этой фирмы. Но жанр «каменных букетов» начнет развиваться позднее, в восьмидесятые, что было связано и со спецификой самого жанра, и с экономической ситуацией в стране. В последующие два десятилетия будут созданы тысячи композиций из камня на флоральную тему. При этом многих мастеров наследие Фаберже вдохновляло на откровенное «цитирование», но некоторые камнерезы не удовлетворились слепым копированием и стали развивать, обогащать эту тему новыми концепциями, художественными, стилистическими и технологическими решениями.

Все чаще на наших выставках появлялись программные произведения, далекие от подражания природным оригиналам, «жизненной» правдивости, где акценты радикально смещались с натуралистичности на общую выразительность композиции. Лидерами в этом движении с самого начала выступили петербургские мастера, наиболее плодотворно и интересно разрабатывающие новые пластические формы и содержание образного языка этого традиционного жанра камнерезного искусства. В связи с этим представляется целесообразным и актуальным обратиться в данной статье к творческой практике именно петербургских художников, поскольку в ней зримо отразились процессы, пока не получившие всестороннего и должного освещения в отечественном и зарубежном искусствознании. Но, чтобы лучше понять и четче сформулировать принципы инновационных концепций современных мастеров, думается, имеет смысл обозначить некоторые, наиболее важные моменты в истории петербургского камнерезного дела, хотя бы потому, что сам жанр цветочных композиций из камня был сформирован именно в нашем городе.

Собственно и само камнерезное производство зародилось в Санкт-Петербурге и связано с именем Петра I. Именно его указами приглашались в новую столицу иностранные «брилли-



Илл. 1. Фирма Фаберже. Нарцисс. После 1904.
Нефрит, кахалонг, горный хрусталь, бриллианты, золото
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020

антцики», обязанные по договору обучать своему мастерству русских учеников. По его указу в Петергофе строится Алмазная шлифовальная мельница, где начинают работать с драгоценным и поделочным камнем. Здесь будут гранить камни и при Анне Иоанновне, которая, на месте сгоревшей, строит новую мельницу, и при Елизавете Петровне. Но работ от первой половины XVIII в. дошло немного и это, судя по сохранившимся архивным материалам, прежде всего, резные печати и инталии для перстней, пряжки, табакерки.

Пик интереса к резной каменной миниатюре приходится на время правления Екатерины II. По ее собственному определению, она «болела каменной болезнью»: покупала и собирала коллекции гемм, сама резала камень. Именно от этой эпохи до нас дошли первые ювелирно-камнерезные букеты, хранящиеся ныне в Эрмитаже, демонстрирующие не только блистательную работу с драгоценными и полудрагоценными камнями и благородными металлами, но и являющиеся своеобразным месседжем, изящной формой выражения тех или иных чувств. По версии Л. К. Кузнецовой, эти «три пучка цветов в горшках, сделанных из самородных, разноцветных камней», были выполнены Луи Давидом Дювалем в 1786 г. и, в отличие от корсажных бриллиантовых букетов, эти вещи, по утверждению той же Л. К. Кузнецовой, никогда не носились на платье, а представляли собой своеобразную минералогич-

ческую коллекцию [5, с. 416–425]. В то же время сотрудники Эрмитажа М. Н. Лопато и О. Г. Костюк, ссылаясь на архивные документы, указывают на возможное изготовление этих букетов ювелиром Позье [4, с. 116; 5, с. 47]. Драгоценные букеты продолжали делать на протяжении всего XVIII в. в мастерских ведущих петербургских ювелиров, прежде всего, в мастерской семейства Дювалей. Им принадлежит и изготовление в 1790 г. композиции «Ветка лилий в вазе» — подарок Павла Петровича и Марии Федоровны к бракосочетанию их дочери, великой княжны Александры Павловны и эрц-герцога Австрийского Иосифа. Цветы лилий в букете укреплены на длинном прямом стебле и образованы рядами жемчужин и бриллиантов.

В XIX в. интерес к миниатюрным цветочным композициям в камне начинает падать. Петергофская гранильная фабрика, выросшая на месте Алмазной мельницы, предпочитает работать в крупных формах: более всего здесь резали плоские и рельефные наборные мозаики из цветных поделочных камней для украшения мебели, интерьеров, в том числе и на флоральную тему. В XIX в. объемные каменные натюрморты из ягод и плодов начинают изготавливать на Урале, где активизируется Екатеринбургская гранильная фабрика, но это уже отдельная большая и интересная история.

Вновь интерес к резному камню в Санкт-Петербурге возрождается на рубеже XIX–XX вв. В это время в городе действовали несколько предприятий, работавших в каменной миниатюре: Петергофская гранильная фабрика, фирмы Верфеля, Фаберже, а также выходцев с Урала — Денисова-Уральского, Сумина. Но все же именно мастера фирмы Фаберже окончательно сформировали тогда жанр миниатюрных композиций «цветы в вазе». Начав с достаточно простых, наивных образцов, где доминировал металл, фирма постепенно переходит к изготовлению более сложных вещей, делая все больший упор именно на резьбу по камню, добиваясь в изображении растения натуралистичности. В работе над цветами мастера фирмы использовали разные камни, более всего нефриты, кахалонги, лазурит, которые, по их мнению, могли наиболее полно, иллюзорно передать фактуру, цвет растения. Листья, как правило, делались из нефрита зеленого цвета или металла и покрывались эмалью. Нефрит — сложный в работе материал: он твердый, что дает возможность сделать листик очень тонким, прозрачным, но нефрит и хрупкий, поэтому резать его сложно. Он бывает разных оттенков — от бледно-зеленого до густого, пятнистого, и привозили его, в основном, из Сибири, где нефриты до сих пор добывают под Иркутском. Стебли обычно выполнялись из драгоценных металлов, но в некоторых работах они также вырезаны из камня, как в композиции «Нарцисс» — одной из лучших работ фирмы в жанре флористики (Илл. 1). Вазочки же почти всегда делали из горного хрусталя, прозрачность которого создавала иллюзию сосуда, наполненного водой.

По утверждению главного художника фирмы Франца Бирбаума, «родословная» цветочных композиций Фаберже имеет восточные корни. В своих мемуарах он пишет, что «...впервые мы обратили внимание на эту отрасль китайского искусства, когда нам принесли в починку букет хризантем... Благодаря искусному подбору тонов и прозрачности некоторых камней, работа эта производила прекрасное впечатление... С реставрации китайского букетика начался наш драгоценный гербарий. Фаберже загорелся, стал придумывать собственные цветочные композиции. Ко всякому делу он подходил основательно: при московской мастерской построили теплицу — выращивали растения, служившие «моделями» для каменных букетов» [7, с. 59]. Сохранился рабочий альбом Фаберже с подробными фотографиями живых цветов, послуживших прообразом таких композиций. Но, несомненно, не только живые цветы и китайские букеты вдохновляли Фаберже при создании камнерезных флоральных миниатюр. Он прекрасно знал эрмитажные «бриллиантовые букеты» и, по утверждению Л. К. Кузнецовой, «заимствовал эффект иллюзии налитой в хрустальные вазочки воды от этих вещей» [5, с. 418]. Фаберже прекрасно знал и европейские музейные коллекции, в том числе драгоценный букет работы мастера Гроссера 1736 г., подаренный императрицей Марией Терезией будущему супругу, а также каменные букеты в вазах знаменитого семейства итальянских резчиков Мизерони.



Илл. 2. Сергей Шиманский. Подорожник. 1997.
Нефрит, жемчуг, бриллианты, золото, серебро.
Частная коллекция

Цветочные композиции Фаберже в свое время достаточно высоко ценились, получали призы на отечественных и Всемирных выставках, их коллекционировали европейские и русские монархи: самая большая коллекция «букетов в вазе» от Фаберже находится в Англии — это собрание Елизаветы II. Однако не все современники относились к таким вещам восторженно. Корреспондент журнала «Столица и усадьба» упрекнул Фаберже в одном из интервью: «это слишком хрупкие и дорогие вещи, кто их покупает, ведь это брошенные деньги. На что Фаберже ответил: есть люди, которым давно надоели бриллианты и жемчуг, да иногда и неудобно дарить драгоценности, а такая вещь подходит» [7, с. 233].

Объективности ради отметим, что художественный уровень букетов Фаберже действительно разнится. Поставленные на поток, сравнительно недорогие, простой формы вазочки с цветами или ягодами не всегда отличались разнообразием и выразительностью композиционных решений, удачным подбором камней. Нельзя не отметить и тот факт, что с самого начала возрождения камнерезного дела в современной России отношение художников и искусствоведов к этому направлению деятельности фирмы Фаберже, как, впрочем, и ко всему наследию «Великого Карла», также было неоднозначным. В журнале «Сизиф», издававшемся профессиональным сообществом камнерезов на протяжении нескольких лет в начале двухтысячных, главный редактор А. Ананьев пишет, что «большинство букетов, изготовленных в мастерских Карла Густавовича, не отличались ни особыми художественными изысками, ни сложностью с технической точки зрения. Несомненно, что сегодня даже мастер средней руки может изготовить качественную реплику» [1, с. 17]. Думается, что с позиций сегодняшнего дня, когда исполнительский уровень камнерезов,

во многом благодаря более совершенному оборудованию, вырос на порядок, такое утверждение вполне правомерно. Но нельзя забывать, что в начале пути, когда отечественное камнерезное искусство только возрождалось, ориентиром, образцом для подражания, источником освоения технических приемов резьбы по камню для многих мастеров стали именно работы фирмы Фаберже. Так, прошедшая в 1989 г. в Елагиноостровском дворце-музее выставка «Великий Фаберже», несомненно, «послужила тем толчком, который сподвиг целое поколение энтузиастов на целенаправленную и последовательную работу с твердым камнем» [2, с. 20]. Жанр флористики займет в этом движении значительное место, особенно начиная с рубежа 1980–1990-х гг., когда появятся первые частные профессиональные мастерские — «Пластик в камне», «Школа Камнерезного Искусства», «Багульник».

Большинство мастеров пришло тогда в камнерезное искусство из других профессий: это были геологи, физики, биологи, художники иных направлений творчества, и первой задачей для них стало освоение ремесла. Большинство с этой задачей справились достаточно быстро, технический уровень работ возрастал непрерывно. На антикварном рынке появились качественные реплики, иногда откровенные подделки флористических композиций Фаберже, вошедших тогда в моду и активно приобретаемых коллекционерами. В то же время такие петербургские мастера, как Сергей Шиманский, Александр Корнилов, Александр Левенталь, Сергей Станкевич, Сергей Фалькин, Антон Ананьев, Владимир Путрин, Геннадий Пылин, Александр Веселовский начинают последовательно развивать и обогащать этот вид творчества собственными представлениями о смысле и



Илл. 3. Александр Корнилов. Сакура. 2001.
Горный хрусталь, нефрит, золото, серебро.
Частная коллекция



Илл. 4. Сергей Фалькин. Нормандия. 2007.
Чароит, яшма, золото, серебро.
Частная коллекция

задачах камнерезного искусства, в том числе и в жанре флористики. Не все из них в дальнейшем продолжают работу над цветочными композициями, большинство предпочтут анималистику, фигуративную пластику, но тогда, в девяностых, они впервые стали создавать не просто красивые интерьерные вещицы, но старались привнести в них новую символику, образность.

Одним из тех, кто вывел современную камнерезную флористику на принципиально иной художественный уровень, был Сергей Шиманский, мастер с тонким эстетическим чувством, генератор идей, безусловный авторитет в петербургском сообществе камнерезов. В девяностых он создает цикл цветочных букетов — «Черный Принц», «Ветка вишни», «Цикламен», «Осенний букет», где, казалось бы, сохраняется принципиальная композиционная идея Фаберже — веточка или цветок в прозрачной хрустальной вазочке с иллюзией воды. Но С. Шиманский принципиально отходит от излишней декоративности, ювелирной насыщенности работ Фаберже, концентрируя внимание на пластической выразительности букета, сообразуя в единое целое все детали композиции, благодаря чему эти вещи отличались «неуловимым внутренним движением и абсолютно не «каменной» легкостью на уровне ощущений» [3, с. 81]. В 1997 г. он создает композицию «Подорожник» (Илл. 2), где обращается к нетрадиционному и, казалось бы, «невыйгрышному» мотиву, демонстрируя очевидное желание отойти от привычных тем и канонов, переосмыслить саму идею «красивой» интерьерной миниатюры, доказать, что не так важен сюжет, как его творческое воплощение... Шиманский любит «играть» и с традиционными цветочными мотивами, популярными у Фаберже. Так, в 1999 г. появляются его «Ландыши», намеренно апеллирующие в композиционном построении к работе Фаберже с аналогичным названием. Эту вещь, думается,

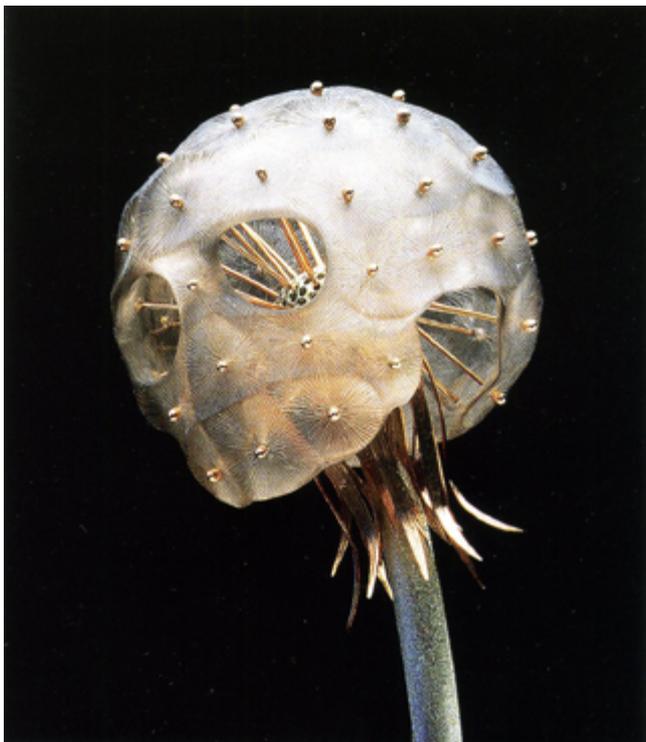
можно рассматривать и как дань уважения великому мастеру, и как программное заявление — «Мы тоже так можем».

Надо заметить, что ландыши становятся в те годы весьма популярным цветком у отечественных камнерезов, появляясь во многих композициях, как в свое время они часто становились темой работ Фаберже. Известно, что цветочная тема начинает разрабатываться фирмой именно с «Корзины ландышей», выполненной Августом Хольстромом. Работа была преподнесена императрице Александре Федоровне в 1896 г. купечеством Нижнего Новгорода и всегда стояла на ее туалетном столике, вплоть до ареста и ссылки царской семьи. Этот цветок был особенно любим императрицей и не случайно он появляется, в том числе, в преподнесенном ей супругом пасхальном яйце «Ландыши» из собрания Музея Фаберже. Яйцо покрыто прозрачной розовой эмалью по гильошированному фону, декорировано полосками алмазов и оплетено ландышами на золотых стеблях с зелеными эмалевыми листьями и жемчужными цветами. Внутри яйца сюрприз — трилистник с изображениями старших дочерей и Николая II. За эту вещь мастер был удостоен не только восторженных похвал на Всемирной выставке в Париже в 1900 г., но и награжден, вкупе с другими заслугами, Орденом Почетного легиона и памятной медалью.

Возвращаясь к теме переосмысления камнерезного наследия современными петербургскими мастерами, нельзя не вспомнить также имена Александра Корнилова, талантливого художника, рано ушедшего из жизни, Александра Веселовского, Сергея Фалькина, Сергея Лисицина, Юрия Топтунова, Геннадия Пылина, Германа Грюнберга, Евгения Морозова, в девяностых и начале двухтысячных активно работавших в жанре флористики (Илл. 3,4). В произведениях этих мастеров можно отметить ряд общих моментов, например, в выборе мотивов: интерес к



Илл. 5. Владимир Путрин. Роза черная. 2006. О
бсидиан, горный хрусталь, кахалонг, бриллианты, золото, серебро.
Частная коллекция



Илл. 6. Антон Ананьев. La Fleur du mal. 2009.
Горный хрусталь, золото, серебро.
Частная коллекция



Илл. 7. Ювелирный дом Анна Нова. Василек. 2007.
Лазурит, нефрит, горный хрусталь, золото, серебро.
Частная коллекция

японскому искусству привел к повсеместному изображению сакуры в цвету, практически все пробовали тогда резать орхидеи, розы, ландыши. Но при этом каждый решал тему в соответствии с собственным пониманием целей и задач жанра, особенностями авторского пластического языка, а все вместе они обновляли художественный язык каменной флористики новыми идеями и образами, не лишенными философского содержания.

Начало XXI в. ознаменовалось в России значительным всплеском спроса на произведения камнерезного искусства. Флористика тогда оказалась одним из самых востребованных видов изделий — цветочные букеты резали практически во всех мастерских Петербурга. Соответственно возросло и мастерство, отрабатывались новые технологии, росла художественная составляющая. Рядом с обычной продукцией — небольшого размера композициями с цветами и ягодами, по сути кормившей мастеров, на экспозициях «Ювелирного Олимпа» — основной профессиональной выставке камнерезов, стали появляться программные, экспериментальные произведения, часто вызывающие неоднозначные оценки, дискуссии даже в профессиональном сообществе. Так, много шума в свое время произвела композиция «Роза черная» Владимира Путрина, представленная на «Ювелирном Олимпе» в 2006 г. и получившая Гран-при конкурса (Илл. 5). Подчеркнуто геометризованная трактовка розы, вырезанной из черного обсидиана, уже вовсе не претендовала на аллюзию к традиционному жанру букета, на реалистичную передачу пластики цветка. При всех несомненных достоинствах этой вещи, в своей стилистике близкой декоративным принципам ар деко, она скорее должна рассматриваться как «манифест в рамках жанра», свободный взгляд современного художника на каноны и традиции прошлого.

Еще одним вызовом, брошенным петербургскими мастерами привычным представлениям о цветочном жанре, своеобразным манифестом «постфабержизма» стала работа Антона Ананьева «La Fleur du mal» 2009 г. — оригинальная аллюзия на тему знаменитого «Одуванчика» фирмы Фаберже. В цветке Фаберже мастера укрепили на тончайших золотых тычинках настоящий пух одуванчиков, «разбросав» сверху мелкие алмазные розы, сияющие среди этого пуха. Главная цель композиции — показать потрясающее исполнительское мастерство, удивить,



Илл. 8. Ювелирный дом Анна Нова. Октябрь. 2012.
Сапфирин, халцедон, гелиотроп, смальта, золото, серебро, бриллианты. Частная коллекция

вызвать восторг и умиление зрителей, и эта цель достигнута. При этом, несомненно, мастерами имелась в виду и символика одуванчика, олицетворяющего своей хрупкостью и временной красотой бренность бытия. Ананьев тоже создает композицию в виде одуванчика, но закрывает головку цветка миниатюрным изображением черепа, великолепно вырезанного из горного хрусталя и декорированного золотыми тычинками, вызывая в памяти вовсе не умилительные, а скорее зловещие поэтические образы «Цветов Зла» Бодлера, и, соответственно, рождая иные эмоции и ощущения (Илл. 6).

К сожалению, в последнее десятилетие ведущие петербургские камнерезы все реже обращаются к цветочным композициям, может быть, считая эксперименты в этом жанре исчерпанными. Их больше привлекают анималистика, фигуративная пластика, возможность отразить в этих работах индивидуальность их мировосприятия, воплотить сложные, многоплановые образы, порой наполненные обостренным трагизмом. Что же касается флорального жанра, то, по мнению коллег и экспертов, наиболее плодотворно и интересно он разрабатывается сегодня петербургским Ювелирным домом Anna Nova, основанным в 2004 г. Свою миссию эта фирма видит в сохранении и развитии, прежде всего, классических традиций камнерезно-ювелирного искусства. Но, апеллируя к традициям, опираясь на них, мастера Anna Nova оставляют простор для экспериментов внутри ремесла, достигая убедительного баланса профессионализма и художественной составляющей. Основное внимание в цветочных композициях фирмы концентрируется на безукоризненной камнерезной работе, виртуозно воплощающей органику природных форм и изысканных ювелирных деталях (Илл. 7). Как и в камнерезных букетах фирмы Фаберже, в работах мастеров Anna Nova сохранена завораживающая, кратковременная и ускользающая красота хрупкого цветка, его свойство «оживать» в игре различных световых эффектов. Но, при этой «жизненной» правдивости, букетам присуща и условность, достигнутая нюансами пластики, применением металла, вставками из драгоценных и полудрагоценных камней. Параллельно вполне традиционным композициям здесь создаются и достаточно экспериментальные вещи, такие как «Октябрь» (Илл. 8), «Кактус». Одна из лучших среди инновационных работ в этом жанре — композиция «Северный Тюльпан» (Илл. 9), пополнившая коллекцию Государственного Эрмитажа: динамичная, с виртуозно вырезанным из обсидиана стилизованным крупным цветком, как бы противостоящим порыву северного ветра. Эта вещь, несомненно, стоит в ряду лучших пластических и образных экспериментов петербургских камнерезов в жанре флористики.

Подводя итоги некоторым тенденциям развития современного камнерезного искусства и конкретно жанра цветочных букетов, невольно начинаешь задумываться об их жизни в буду-



Илл. 9. Ювелирный дом Anna Nova. Северный тюльпан. 2008. Обсидиан, агат, горный хрусталь, золото
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020

щем мире. Останутся ли они предметом страстного коллекционирования, важным знаком каких-то жизненных событий, эмоциональной доминантой личного пространства или окажутся лишними в новом виртуализованном мире? Думается, это было бы несправедливо, поскольку в эти миниатюрные вещицы вложен кропотливый труд, вдохновение мастеров, и каждая работа — это выражение глубоко личного восприятия ими собственно представления о гармонии и красоте окружающего мира. Они рождают чувство гордости за их создателей, и хочется верить, что интерес к этому уникальному направлению творчества не угаснет, хотя бы потому, что такие вещи апеллируют к нашим эмоциям и чувствам, рассказывают о любви и памяти. А эти ценности, надеюсь, никогда не уйдут из нашей жизни...

Список литературы:

1. Ананьев А. Цветы из камня и металла // Сизиф. 2009. № 1. С. 14–17.
2. Арцинович М., Лопато М. ПостФаберже. Камнерезное искусство в Санкт-Петербурге в конце XX – начале XXI века. СПб.: Артиндекс, 2015. 175 с.
3. Арцинович М. Петербургский стиль в камнерезном искусстве. СПб.: ООО «Артиндекс», 2013. 200 с.
4. Костиук О. Г. Шедевры европейского ювелирного искусства XVI–XIX веков из собрания Эрмитажа. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2010. 264 с.
5. Кузнецова Л. К. Петербургские ювелиры. Век восемнадцатый, бриллиантовый. М.: Центрполиграф, 2009. 543 с.
6. Лопато М. Н. Ювелиры старого Петербурга. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2006. 269 с.
7. Фаберже Т. Ф., Горыня А. С., Скурлов В. В. Фаберже и петербургские ювелиры. СПб.: Лики России, 2012. 712 с.

References:

- Ananiev A. The Flowers from Stone and Metal. *Sizif (Sisyphus)*, 2009, vol. 1, pp. 14–17. (in Russian)
- Artsinovich M.; Lopato M. *Post Faberge: the Art of Gemstone Carving in Saint Petersburg in Late 20th Century – Early 21st Century*. Saint Petersburg, Artindex Publ., 2015. 175 p. (in Russian and English)
- Artsinovich M. *Peterburgskii stil' v kamnereznom iskusstve (Petersburg Style of Gemstone Carving Art)*. Saint Petersburg, Artindex Publ., 2013. 175 p. (in Russian)
- Kostiuk O. G. *Shedevry evropeiskogo iuvelirnogo iskusstva 16–19 vekov iz sobraniia Ermitazha (Masterpieces of the European Jewelry Art in the 16th – 19th Centuries from the Collection of the Hermitage)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2010. 264 p. (in Russian)
- Lopato M. N. *Iuveliry starogo Peterburga (The Jewelers of Old Saint Petersburg)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2006. 269 p. (in Russian)
- Faberge T. F.; Gorinia A. S., Skurlov V. V. *Faberge i peterburgskie iuveliry (Faberge and Saint Petersburg Jewelers)*. Saint Petersburg, Liki Rossii Publ., 2012. 712 p. (in Russian)

Клюшина Елена Витальевна, кандидат искусствоведения, доцент. Российский государственный гуманитарный университет, Россия, Москва, Миусская площадь, 6. 125993. elena.klyushina@gmail.com

Klyushina, Elena Vitalievna, PhD in Art History, associate professor. Russian State University for the Humanities, Miusskaia pl., 6, 125993 Moscow, Russian Federation. elena.klyushina@gmail.com

КУРАТОРСТВО НА СТЫКЕ ИСКУССТВА, ЭКОЛОГИИ И ПОЛИТИКИ: РЕЗОНАНСНЫЕ ПРОЕКТЫ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ. БРЮГГЕ, СТАМБУЛ, МОСКВА¹

CURATORSHIP AT THE CROSSROADS OF ART, ECOLOGY, AND POLITICS: NOTABLE PROJECTS OF THE RECENT YEARS. BRUGES, ISTANBUL, MOSCOW

Аннотация. Целью исследования является сравнительный анализ кураторских стратегий, использованных при организации крупных культурно-выставочных мероприятий 2018–2019 гг., связанных темой экологии. Кратко обозначив историю вхождения экологической проблематики в кураторский дискурс 2000–2010-х гг., автор подробно разбирает три наиболее резонансные, по его мнению, выставки современного искусства — II Триеннале в Брюгге, XVI Биеннале в Стамбуле и выставку «Грядущий мир: экология как новая политика. 2030–2100», организованную музеем современного искусства «Гараж» в Москве летом–осенью 2019 г. Адекватность использования кураторских подходов оценивается, исходя из степени их общественного приятия, практической полезности, а также направленности на решение конкретных экологических и других задач, специфических для места проведения выставки. Отдельное внимание в статье уделяется формам реализации идеи демистификации роли куратора, необходимости сохранения прозрачности кураторского нарратива и идейной сверхвидимости выставочной концепции. В связи с этим значительное место в статье уделяется анализу особенностей составления выставочных каталогов, их глоссарного сопровождения, а также реализованных в рамках три- и биеннале образовательных программ.

Ключевые слова: кураторство; биеннале; экология; Брюгге; Стамбул; Москва; кураторский подход; кураторский нарратив.

Abstract. The purpose of the study was a comparative analysis of the curatorial strategies used in the organization of large cultural and exhibition events in 2018–2019 related to the topic of ecology. Having briefly outlined the history of the entry of environmental issues into the curatorial discourse of the 2000s–2010s, the author examined in detail three most notable, in her opinion, exhibitions of contemporary art. These are the 2nd Bruges Triennial, the 16th Istanbul Biennial, and the exhibition “The Coming World: Ecology as a New Politics 2030–2100”, organized by the Garage Museum of Contemporary Art in Moscow in the summer and autumn of 2019. The author assessed the relevance of curatorial approaches based on the degree of their public acceptance, practical usefulness, as well as focus on solving specific environmental and other typical problems to the exhibition venue. The author particularly analyzed the forms, which the idea of the curator’s role demystification took. The same attention was on the need to preserve the transparency of the curatorial narrative and ideological supervisibility of the exhibition concept. In this regard, a significant part of the article is devoted to the analysis of the traits of exhibition catalogs compilation, their glossary support, as well as educational programs implemented within the framework of the tri- and biennial.

Keywords: curatorship; biennial; ecology; Bruges; Istanbul; Moscow; curatorial approach; curatorial narrative.

Еще недавно казалось, что ответы на болезненные вопросы [16; 17] о том, в чем состоит удел куратора [10], каков его путь [4], его положение внутри профессионального сообщества [20], его стратегии и функции [6], найдены и отныне не подлежат пересмотру. За последнюю пару десятилетий кураторство успешно прошло процесс историзации — благодаря усилиям таких исследователей, как Брюс Альтшулер [1; 11; 12] и другие [15], история кураторства, как и история неконвенциональной экспозиционно-выставочной практики, стала неотъемлемой частью истории искусства. На излете 1990-х гг. Карстен Шуберт смело выводил универсальное определение: «Круг служебных обязанностей современного куратора охватывает широчайший спектр направлений: куратор гарантирует аутентичность выражения художника, реализует культурные амбиции политика, способствует развитию музея и расширению его коллекции за

счет частных пожертвований, привлекает спонсоров, стараясь при этом сохранить автономию своего института, удовлетворяет образовательные запросы и стремление к развлечению со стороны аудитории. Дипломат, ученый, педагог, фининспектор, преданный слуга и шоумен: трудно найти профессию, которая требовала бы такого же количества разнообразных и изощренных навыков» [10, с. 102–103]. Последние два десятилетия лишь добавили красноречивых эпитетов и расширили уже обозначенный функционал. «Кураторство сегодня, — замечал Пол О’Нил в 2012 г., — артикулируется как постоянно меняющаяся и пластичная дисциплина, которая использует и усваивает унаследованные коды и правила поведения. Существует множество метафор, пытающихся охватить различные режимы практики: от посредника или “комиссионера” до “повитухи” и феномена “куратор как” — куратор как редактор, диджей, техник, агент,

¹ Публикация подготовлена в рамках НИР СПбГУ «HUM_2020 – 1 Кураторские практики и стратегии: новые возможности репрезентации современного искусства: 2020 г.», ID проекта в системе PURE 53363805.



Илл. 1. StudioKCA. Небоскреб. 2018.
Металл, рециркулированный пластик. Триеннале в Брюгге.
Фото Е. В. Ключиной

Илл. 1а. StudioKCA. Небоскреб. Фрагмент. 2018.
Металл, рециркулированный пластик. Триеннале в Брюгге.
Фото Е. В. Ключиной

менеджер, организатор, промоутер и разведчик талантов, а также более абсурдные варианты — куратор как предсказатель, добрая фея и даже бог» [6, с. 80]. Вкупе с идеей Ханса Ульриха Обриста о кураторской утилитарной функциональности [2] дефинитивность подобных утверждений казалась непреложной и общепринятой.

Однако несколько пандемических месяцев 2020 года продемонстрировали aberrantную хрупкость кураторской номадической конструкции. Общемировое культурное пространство, еще вчера метафорически понимаемое как огромный переосмысленный белый куб, всего за пару недель сжалось до миниатюрных размеров экрана смартфона. Глобализованная действительность оказалась предметом социальной мифологии. В условиях отсутствия публики, запертых музейных дверей и закрытых государственных границ кураторство вынужденно столкнулось (пусть даже временно) с необходимостью кардинального пересмотра своих функций и форм воплощения. Перед куратором остро встал вопрос, как формировать общезначимые смыслы в условиях вынужденной пространственной, национальной, социальной и культурной сегрегации. Сможет ли кураторство сохранить атрибуты номадизма внутри социального поля? Будет ли сам куратор по-прежнему соответствовать — цитируя Пола О'Нила — репутации важнейшего агента в глобальной культурной индустрии, не признающего географических границ и считающего глобализм и «новый интернационализм» центральными для себя вопросами, сбережет ли он





Илл. 2. NLÉ. МПШ III — Плавающая школа на озере Минне. 2018. Дерево, металл. Триеннале в Брюгге. Фото Е. В. Ключиной

статус мобильного культурного субъекта, исполняющего роль медиатора между определенными формами репрезентации в рамках конкретного выставочного контекста и надстройки международной культурной экономики? [6, с. 120].

Настоящая статья не ставит своей целью построение прогностических моделей. Ее основная задача заключается в том, чтобы на примере нескольких крупных культурных проектов 2018–2019 гг. проанализировать кураторские стратегии, которые показали себя особенно востребованными, установить степень их общественного приятия и практической жизнеспособности, выявить отдельные принципы современного кураторства, которые потенциально могут оказаться полезны в будущем.

Поскольку в последние годы дискурс явно смещен в сторону медиации искусства, политики и экологии, значимым представляется для начала кратко обрисовать механику вхождения данной проблематики в музейное и биеннальное пространство.

Как принято считать, фаза окончательного размежевания музейной деятельности и кураторской практики на территории Западной Европы и США была пройдена еще в 1960-е гг. Уже тогда куратор-интеллектуал, основное направление деятельности которого выражено немецким *“ausstellungsmacher”* [19], приобрел полуавтономный статус, а сам акт кураторства стал пониматься как «творческая форма производства и медиации выставки» [6, с. 11].

В конце 1980-х гг. мир ощутил потребность в дополнительном переформатировании профессионального кураторского сообщества с помощью открытия образовательных программ.

В 2000-е гг. аналоги того, что наметил в 1987 г. Центр искусств в Гренобле [6, с. 7–8], стали появляться повсеместно. Сегодня довольно трудно найти университет в России или за рубежом, где не реализовывалась бы программа по подготовке будущих кураторов. С одной стороны, всеобщая популярность узкопрофильной профессиональной подготовки по данному направлению говорит об общественной полезности, востребованности и потенциально высоком социальном статусе, который в последние полвека закрепился за куратором. С другой стороны — широкое распространение дипломированных специалистов очевидно перегревает рынок будущего трудоустройства (если оно вообще подразумевается в условиях специфики реализации конкретных профессиональных задач) и низводит творческую составляющую кураторской практики до уровня ремесленничества.

В 2000-е и 2010-е гг. общественный интерес к фигуре куратора, кажется, затмил сам продукт его интеллектуально-творческой деятельности — выставку. Как результат, имя куратора, обычно заявляемое задолго до реализации задуманного проекта, будь то музейная выставка или биеннале, стало заранее определять культурное значение и масштаб будущего события. На фоне развития концепции партиципаторного музея и иммерсионных культурных практик широкое распространение получила арт-медиация, в том числе вышедшая в онлайн-формат. Она стала неотъемлемой частью диалога между предметом искусства и зрителем, установление которого стало возможно только при условии распознавания кодовой системы кураторского нарратива. В правомерности последнего тезиса можно легко убедиться, если вспомнить востребованность практики медиации в 2014 г. на «Манифеста» (*“Manifesta 10”*) в Санкт-Петербурге.

В этот же период повышенный публичный интерес к крупным выставочным проектам, их высокая посещаемость и, как следствие, включенность их результатов в информационную повестку позволили куратору опробовать свои силы в расширении дискурсивного поля и выхода за рамки «белого куба» [5] с помощью введения в нарративную матрицу остро-политической и общественно значимой проблематики. Выставочный сторителлинг окончательно перестал быть идеологически нейтральным. Куратор самонадеянно принял на себя новую функцию — медиация искусства, общества, политики, технологии и природы.

В обозначенном контексте не вызывает удивления появление в последние годы большого числа выставочных проектов, в которых зрителя призывают поразмышлять о глобальных проблемах мирового сообщества. Одна из них лежит на поверхности и приблизительно в равной степени востребована как в индустриальном, так и постиндустриальном обществе. Речь идет об экологической проблематике, обладающей большими возможностями для осуществления расширительного толкования. Затрагивая вопросы глобализации, технического прогресса, виртуальных пространств, интеллектуальных технологий и системы искусственного интеллекта, потребительства и антипотребительства, парникового эффекта и глобального потепления, сохранения видового разнообразия, утилизации, рециклинга, переработки и вторичного использования материалов и т. д., тема экологии становится ключом к формированию общезначимых ценностно-смысловых ориентиров.

В 2018–2019 гг. в различных локациях Западной Европы и России открылся ряд резонансных выставок, связанных темой экологии. Несмотря на близость заявленной проблематики, избранные кураторские подходы порою оказывались противоположными. Одни кураторы следовали за искусством и старались максимально дистанцироваться от активного участия в установлении диалога между художником и зрителем, другие, наоборот, испытывали повышенную потребность в открытой демонстрации избранной нарративной стратегии.

В 2018 г. открылась II Триеннале современного искусства в Брюгге. Ее магистральная тема была обозначена словосочетанием *“Liquid city”*, или «Жидкий город», и продолжала проблематику, намеченную за три года до этого, — рассуждение о возможных формах существования современного мегаполиса, его способности быть гибким, подвижным и изменчивым при сохранении исторического прошлого.



Илл. 3. Ярослав Козакевич. Мост. 2018.
Металл, парусина. Триеннале в Брюгге.
Фото Е. В. Ключиной

Для Брюгге обозначенная полемика обладает высокой актуальностью. Более двух столетий этот город является центром европейского литературного и художественного туризма. Со второй половины XIX в. сюда едут ради живописи Мемлинга, ван Эйка и ван дер Вейдена. В 1890-е гг. благодаря романам Жоржа Роденбаха за городом закрепляется статус архитектурной жемчужины Бельгии (пусть и созданной усилиями реставраторов рубежа XIX–XX вв.), старинная красота которой не подвластна времени. Высокие башни готических соборов, хранящие тишину монастыри, пустынные улицы и дремлющая вода каналов вызывают мечтательные воспоминания о былой Фландрии и бережно сохраняют поэтический образ роденбаховского Мертвого Брюгге. Помещая выставку современного искусства в подобный исторический контекст, кураторы триеннале, с одной стороны, вынужденно подвергают пересмотру базовую мифологию города. С другой стороны, культурно-историческое пространство Брюгге обеспечивает выставке дополнительный эффект, контрастно подчеркивая значительность как прошлого, так и настоящего.

В 2018 г. успешность подобной кураторской стратегии особенно остро ощущалась на площади Яна ван Эйка. Из канала Шпигельрей, вид на который открывается сразу за памятником великому фламандскому мастеру XV в., выныривала гигантская скульптура синего кита, созданного американской StudioKCA и названного «Небоскреб» (Илл. 1). Фигура крупнейшего морского млекопитающего была воссоздана в масштабе 1:1 из 5 тон голубого и белого пластикового мусора, собранного за четыре месяца у берегов Гавайев, Нью-Йорка и Зебрюгге. Представители StudioKCA так объясняли свой замысел: «[После получения

приглашения от организаторов Триеннале в Брюгге] Наша первая мысль привела нас к размышлениям о самом большом жидком городе на планете — океане, о том, как он связывает всех нас и как отходы, производимые и потребляемые в наших городах, в частности пластиковые отходы, попадают в океан» [7]. В проекте StudioKCA идея текучести вышла далеко за пределы предложенной кураторами темы и была воспринята в контексте острой проблемы загрязнения Мирового океана. Пластиковый кит, расположенный в сердце экологически чистого Брюгге, призвал каждого зрителя к немедленному индивидуальному усилию в разрешении сложившейся ситуации. «Небоскреб — это физический пример того, почему нам уже сегодня нужно изменить отношение к нашему использованию и распространению пластика в мире», — постулировали StudioKCA.

Глобальная экологическая проблема, вызванная изменением климата, нашла свое отражение в работе нидерландской группы архитекторов NLÉ «МПШ III — Плавающая школа на озере Минне» (Илл. 2). Разработка плавучего культурно-образовательного пространства была изначально ориентирована на решение урбанистических нужд района Макоко в Лагосе (Нигерия). Однако найденный образ быстро вышел на более универсальный семантический уровень. В Брюгге «Плавающая школа» стала инновационным образовательным и исследовательским пространством, местом творческой коллаборации.

Тема экологии прямо или косвенно затронула большинство объектов, представленных на триеннале. Она настойчиво ощущалась в работе «Мост» Ярослава Козакевича (Илл. 3), в проекте о значении тишины в современном цифровом мире под названием «Б.О.Г.» от RUIMTEVELDWERK, в инсталляции

«Что ест китайский мохнаторукий краб?» брюссельской команды ROTOR, в «Доме времени» немецкой архитектурной группы RAUMLABOR и т. д.

Однако при всей важности рассмотрения отдельных арт-объектов, участвовавших в брюггском фестивале современного искусства, важно вернуться к разговору о кураторской стратегии, которая была избрана для его осуществления.

В тизере, снятом ранней весной 2018 г., кураторы триеннале Мишель Девильд и Тиль-Холгер Боршерг заявляли, что предложенная тема текучести является «символом перемен, социальных, политических, экономических, символом того, что находится в состоянии постоянного изменения содержания и формы, того, что, составляя основу европейской культуры, одновременно является частью глобальной структуры, того, что подмечал Зигмунд Бауман. <...> Успехом для нас будет, если зритель примет эти работы... если мы сумеем добавить социальных и символических значений, если люди начнут мыслить и видеть город по-другому... и на национальном и международном уровне смогут привезти эти идеи домой» [14]. Концепция кураторского невмешательства, деликатной отстраненности, превратила зрителя в самого значимого актора, самостоятельно творящего смыслы по мере продвижения по Брюгге. Нарратив отныне формировался не основными участниками преобразований — куратором и художником, а зрителем. Автор статьи мог на собственном примере убедиться в результативности избранной кураторской стратегии при личном общении с Мишелем Девильдом в июле 2018 г. Прогуливаясь с группой международных исследователей бельгийского искусства по узким улицам Брюгге, Девильд старательно ограничивался короткими емкими ком-

ментариями о произведениях, формирующих метафизическое пространство триеннале. Складывалось впечатление, что ему интереснее было наблюдать за тем, как научно-познавательный энтузиазм нашей группы, поначалу атаковавшей его многочисленными вопросами, постепенно уступает место созерцательной тишине, как каждый из нас, раскачиваясь на канатах «Плавучего острова» группы Obba или растянувшись на дощатом пляже павильона SELGASCANO (Илл. 4), постепенно поддается текучести воды и собственных мыслей.

В основе кураторской концепции Девильда и Боршерга лежит свобода зрительской воли и идейный плюрализм. Куратор — не ментор, не воспитатель, не «повитуха» и не предсказатель. Его роль и принципы работы скрыты в темных водах каналов Брюгге. Зритель оставлен наедине с самим собой. Свобода и содействующее ей уединение составляют основу для осуществления самостоятельного акта смыслообразования (Илл. 5). Поясняя свою позицию, в одном из интервью Девильд заявил: «...стремление к жидкому городу или миру — все дело в выборе. Мы можем сделать выбор в отношении воздействия глобального урбанизма на нашу планету и деятельности человека, в которой доминируют силы глобальной рыночной экономики. А можем не делать и продолжить спать дальше. Поэтому, да, часть человечества может продолжать жить в своем потребительском миреже, процветать в своем пузыре с кондиционированным воздухом и избегать земных реалий, оставаясь в цифровых, вообразимых мирах. По-прежнему застраивать, конструировать, оккупировать и эксплуатировать... Другие, меньшинство, задаются вопросом, что делать с новой архитектурой и дальнейшим стимулированием безудержного глобального урбанизма... Об-



Илл. 4. SELGASCANO. Павильон SELGASCANO. 2018. Металл, дерево, пластик. Триеннале в Брюгге. Фото Е. В. Ключиной



**Илл. 5. Питер ван Дриссе — Atelier 4. Infiniti. 2018.
Фанера, металл. Триеннале в Брюгге.
Фото Е. В. Ключиной**

новлять, повторно использовать то, что возможно, в корне менять наши представления об архитектуре и градостроительстве. Здесь я также добавляю критику [Бруно] Латура и других специалистов в области био- и геонженерии, которые все еще верят и заставляют других поверить в то, что они могут спасти планету или каким-то образом уберечь ее от экологических катастроф, которые мы производим» [18].

Несмотря на молодость и сайт-специфичность Триеннале в Брюгге, предложенные Бошертом и Девильдем подходы оказались положительно встречены зрителем. Мало кого смущали и пластиковый кит за спиной ван Эйка, и острые металлоконструкции разбросанных по городу инсталляций. Мертвый Брюгге оказался как никогда живым и побуждающим к действию, к индивидуальному усилию во имя улучшения мировой экологической ситуации.

В 2019 г. к исследованию проблем экологии обратились сразу несколько крупных биеннальных площадок и музеев.

Осенью 2019 г. открылась XVI Стамбульская биеннале. Ее куратором выступил Николя Буррио. Факт его назначения стал большим событием в художественном мире и еще в мае 2018 г. вызвал большой ажиотаж. Буррио предложил будущим участникам биеннале поразмышлять на философско-экологическую тему «Седьмой континент», прямо отсылающую к проблеме Большого тихоокеанского мусорного пятна.

Биеннале задумывалась с большим размахом и должна была занять сразу три площадки — Музей Пера в Бейоглу, остров Бююкаде и верфи Золотого Рога. Но, как известно, за месяц до открытия случилось непредвиденное — в доках была обнаружена асбестовая пыль. В итоге самая большая часть

экспозиции, занимающая чуть менее 5 тысяч квадратных метров, переместилась в готовящийся к официальному открытию Музей живописи и скульптуры Университета Мимара Синана. Спешный перенос запер биеннале в районе бурной застройки, что добавило актуальности магистральной экологической теме и повысило резкость заглавного высказывания — «Только через постоянную деколонизацию мы сможем преодолеть проблемы антропоцена».

Стамбульская биеннале поражала многообразием поднятых проблем и тем. Футуристические прогнозы, рисующие мрачную картину трансформированного человеком нового мира, соседствовали с вопросами эмиграции, регенеративной медицины, биоинженерии, конструирования истории и исторической памяти, с обсуждением современных социально-политических проблем, взятых как в глобальном, так и локальном срезе. Тематическое разнообразие возникло из заранее определенного кураторского подхода, при котором делалась попытка совместить искусство с философским пониманием антропологии, предложенным Тимом Ингольдом, и новым видением истории Вальтера Беньямина. Поясняя свою мысль, Николя Буррио заявлял: «Наш мир становится все более и более молекулярным, и как антропология, так и искусство отражают эрозию старых массовых систем — социологических, этнических, сексуальных или политических. Каждое национальное государство дает убежище субкультурам и микрокультурам, потокам сингулярностей извне, миграции и рекультурации, ведущим к постоянному состоянию внутренней реконфигурации. По мере того как мы вступаем в антропоцен (или, скорее, в капиталоцен), который напрямую связывает доминирующую экономику с окружающей



Илл. 6. Норман Дейли. Цивилизации Ллхуроса. 1972. Экспозиция Стамбульской биеннале 2019 г. Источник: <https://bienal.iksv.org/en/bienal-artists/norman-daly>

средой, в которой мы живем, сегодняшняя антропология больше не может быть сосредоточена на человеческом виде. В этом децентрализованном мире и антропология, и искусство должны взаимодействовать с множеством точек зрения и — выходя за рамки западного видения “прогресса” — изобретать настоящий “перспективизм” (Вивейрос де Кастро). <...> Каждого художника можно считать “иностранцем” или “дикарем”, который спонтанно становится антропологом, погруженным в неизвестное ему общество. Искусство — особая зона, где эти чужаки могут взаимно опьялять друг друга. Это то, что я называю “ксенологией”: описание реальности как множества отличий, сингулярностей и различий — обновленное понятие “экзотики”, рассматриваемое здесь как расширенная идея разнообразия, почти молекулярно-го разнообразия» [13].

Глубоко философский кураторский нарратив, единодушно поддержанный участниками Стамбульской биеннале, для зрителя не всегда оказывался внятными. Смысловая многослойность работ, созданных художником-антропологом, исследователем новых миров и творцом истории (например, истории полностью выдуманной «Цивилизации Ллхуроса» (Илл. 6)), была доступна для понимания только при условии двойного комментирования. Для облегчения зрительской задачи к каталогу выставки был дополнительно разработан глоссарий, устраняющий терминологическую неподготовленность публики. В результате в 2019 г. Стамбульская биеннале (возможно, незаметно для самих организаторов) превратилась в глобальный образовательный проект, значение которого для будущей экологической политики Турции и мира трудно переоценить.

Параллельно с XVI Стамбульской биеннале в 2019 г. в Москве проходила выставка-блокбастер «Грядущий мир: экология как новая политика. 2030–2100». Ее кураторами выступили Снежана Кръстева и Екатерина Лазарева. Под реализацию проекта было выделено все пространство музея «Гараж». 53 художника из разных стран мира предлагали посетителям опыт совместного моделирования фантастического мира будущего с учетом климатического кризиса современности. Проблема спекулятивности совместно рождаемых построений снималась хронологическими рамками, выведенными в названии проекта — 2030–2100. Заранее артикулированная направленность в отдаленное будущее усиливала значение действий, которые зрители совершали здесь и сейчас, непосредственно в экспозиции музея или за его пределами.

В отличие от Брюгге или Стамбула, организаторы московской выставки видели свою задачу в решении конкретных сайт-специфических проблем Москвы и других крупных городов

России. Экологическая повестка была развернута вокруг двух основных тем — охраны окружающей среды и расширительного понимания экологии. Под первой кураторы понимали вопросы изменения климата, исчезновения биологических видов, загрязнения, перенаселения и т. д., то есть те, которые должны приобрести решающее значение в политике повседневности. Под второй — тесную связь биологических, технологических, социальных и политических экосистем, то есть (пользуясь предположенной кураторами терминологией) «экологию в действии» [8].

Честность кураторской позиции в отношении поднимаемых экологических проблем нашла отражение в самой выставочной практике. Организаторы отмечали, что «архитектура выставки построена на принципе переработки архитектурных конструкций от предыдущих экспозиций. В стремлении снизить оставленный выставкой углеродный след кураторы отказались от транспортировки произведений там, где это было возможно, и часть работ воссоздана по инструкциям художников (Марта Рослер, Тита Салина). <...> Ответственно подходу к печатной продукции, команда проекта отказалась от печатных буклетов, однако к выставке подготовлен цифровой каталог, мобильный и аудиогиды, а также разработанный инклюзивным отделом Музея видеословарь экотерминов на русском жестовом языке» [8].

Образовательная миссия «Грядущий мир: экология как новая политика. 2030–2100» была широко реализована через публичные лекции, подкаст НОРМ, эко-манифест Ивана Дорна, продвижение работы Тимоти Мортон [3] и даже через обложку журнала «Elle» [9], прямо отсылающую к работе «Привой» дуэта Allora & Calzadilla из Пуэрто-Рико (Илл. 7).

Однако важно обозначить еще одну особенность, выделяющую кураторский подход Снежаны Кръстевой и Екатерины Лазаревой. Рефреном к московской выставке звучало слово «экотравма». Еще перед открытием кураторы утверждали: «Грядущий мир» позволяет осознать экологический дисбаланс, который по большей части создан деятельностью человека и который многие из нас стараются не замечать в силу его абстрактно-огромного масштаба и безлично-далекого измерения. Предлагая встретиться с ним лицом к лицу, выставка, с одной стороны, работает с этим вытеснением, обнаруживая его симптомы в разных стадиях тревожности или отрицания, и вместе с тем предлагает своеобразную проработку и терапию нашей общей “экотравмы» [8].

Таким образом, из всех возможных ролей, которые попеременно примеряет на себя современный куратор, Кръстевой и Лазаревой оказалась наиболее близка роль психолога. Глухота к проблемам экологии интерпретировалась ими как



Илл. 7. Иван Ерофеев. Фотография инсталляции Allora & Calzadilla «Привой». 2019.
 Вид инсталляции на Площади искусств Музея современного искусства «Гараж», Москва.
 Источник: <https://www.admagazine.ru/events/grjaduschij-mir-ekologiya-kak-novaya-politika-2030-2100-vystavka-v-muzee-garazh>

повреждение. Зрителю и обществу в целом заранее ставился диагноз и предлагалось лечение. В обозначенном контексте искусство принимало на себя дополнительную функцию — выявить болезненные зоны, справиться с чувством вины, помочь разобраться не столько в глобальных экологических проблемах, политике, элементарных правилах сортировки и т. д., а в самом себе. В условиях реализации подобного терапевтического подхода нет ничего удивительного, что одной из самых востребованных объектов выставки стала работа «Вы не могли бы передать мне соль?» Анастасии Потемкиной, представляющая собой большую соляную пещеру.

Краткое сравнение экологических выставок в Брюгге, Стамбуле и Москве говорит об актуальности кураторского дискурса, оформившегося еще в 1990-е гг., когда идея демисти-

фикации роли куратора, максимальной прозрачности кураторского нарратива и идейной сверхвидимости выставочной концепции были крайне востребованы. В условиях постфордизма куратор нуждается в обладании высокоразвитыми вербальными навыками, выраженными в умении убеждать, пояснять и коммуницировать. Это делает особенно ценными образовательные программы, которые сопровождают выставки-блокбастеры и биеннале. Отсутствие пояснения, намеренно избранная стратегия бережного сохранения тишины и интеллектуального уединения (при всей ее высокой результативности) хотя и создает пространство для формирования экологии сознания, тем не менее рискует оставить смысловые пустоты, разрушающие зрительское восприятие как отдельных предметов, так и общей кураторской концепции в целом.

Список литературы:

1. *Альтшулер Б.* Авангард на выставках. Новое искусство в XX веке. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 304 с.
2. *Митюшина А.* Интервью с Хансом Ульрихом Обристом // Афиша город. 6 июля 2010. URL: https://daily.afisha.ru/archive/gorod/archive/hans_solo/ (дата обращения: 15.07.2020).
3. *Мортон Т.* Статья экологичным. М.: Ад Маргинем, 2019. 240 с.
4. *Обрист Х. У.* Пути кураторства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 160 с.
5. *О’Догерти Б.* Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 144 с.
6. *О’Нил П.* Культура кураторства и кураторство культур(ы). М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 270 с.
7. Описание проекта «Небоскреб» творческой команды StudioKCA на краудфандинговой платформе Kickstarter. URL: <https://www.kickstarter.com/projects/studiokca/skyscraper-the-bruges-whale> (дата обращения: 15.07.2020).
8. Официальная страница выставки «Грядущий мир: экология как новая политика. 2030–2100» на сайте Музея современного

- искусства «Гараж». URL: <https://garagemca.org/ru/exhibition/the-coming-world-ecology-as-the-new-politics-2030-2100> (дата обращения: 15.07.2020).
9. Что общего у Музея современного искусства «Гараж» и ELLE? Любовь и уважение к нашей планете и июльский номер журнала // Elle. 18 июля 2019. URL: <https://www.elle.ru/stil-zhizni/events/chto-obshego-u-muzeya-sovremennogo-iskusstva-garazh-i-elle-id6831153/> (дата обращения: 15.07.2020).
10. *Шуберт К.* Удел куратора. Концепция музея от Великой Французской революции до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 270 с.
11. *Altshuler B.* Salon to Biennial — Exhibitions that Made Art History, Volume I: 1863–1959. New York: Phaidon Press, 2008. 364 p.
12. *Altshuler B.* Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History, Volume II: 1962–2002. New York: Phaidon Press, 2013. 412 p.
13. *Bourriaud N.* Curator's Statement. Istanbul Biennial Official Website. URL: <https://biental.iksv.org/en/16th-istanbul-biennial/curator-s-statement> (дата обращения: 15.07.2020).
14. Curatorial team statement. The Bruges Triennial 2018. URL: <https://triennalebrugge2018.be/en/about> (дата обращения: 15.07.2020).
15. *Graciano A.* Exhibiting Outside the Academy, Salon and Biennial, 1775–1999: Alternative Venues for Display. London: Routledge, 2015. 328 p.
16. Grasping the World: The Idea of the Museum / *Cl. J. Farago, D. Preziosi* (ed.). Aldershot: Ashgate, 2004. 608 p.
17. *Krauss R.* The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum // *October*. 1990. Vol. 54. P. 3–17.
18. Liquid City, Liquid Life: Major Identity Shift of the Homo Sapiens and Total De-growth. Interview with curator Michel Dewilde, 6th of May 2018, Triennial Bruges. Part II. URL: <https://micheldewildecurator.wordpress.com/> (дата обращения: 15.07.2020).
19. *Müller H.-J.* Harald Szeemann. Ausstellungsmacher. Stuttgart: Hatje-Cantz-Verlag, 2006. 168 S.
20. The Two Art Histories: The Museum and the University / *W. Charles* (ed.). London; New Haven: Yale University Press, 2002. 224 p.

References:

- Altshuler B.* *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History, Volume II: 1962–2002*. New York, Phaidon Press Publ., 2013. 412 p.
- Altshuler B.* *Salon to Biennial — Exhibitions that Made Art History, Volume I: 1863–1959*. New York, Phaidon Press Publ., 2008. 364 p.
- Altshuler B.* *The Avant-garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*. New York, Harry N. Abrams Publ., 1994. 288 p.
- Bourriaud N.* Curator's Statement. *Istanbul Biennial Official Website*. Available at: <https://biental.iksv.org/en/16th-istanbul-biennial/curator-s-statement> (accessed: 15.07.2020).
- Charles W.* (ed.). *The Two Art Histories: The Museum and the University*. London; New Haven, Yale University Press Publ., 2002. 224 p.
- Curatorial Team Statement. Triennale Brugge 2018. Available at: <https://triennalebrugge2018.be/en/about> (accessed: 15.07.2020).
- Description of the “Skyscraper” project by StudioKCA. *Kickstarter.com*. Available at: <https://www.kickstarter.com/projects/studiokca/skyscraper-the-bruges-whale> (accessed: 15.07.2020).
- Farago Cl. J.; Preziosi D.* (ed.). *Grasping the World: The Idea of the Museum*. Aldershot, Ashgate Publ., 2004. 608 p.
- Graciano A.* *Exhibiting Outside the Academy, Salon and Biennial, 1775–1999: Alternative Venues for Display*. London, Routledge Publ., 2015. 328 p.
- Krauss R.* The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum. *October*, 1990, vol. 54, pp. 3–17.
- Liquid City, Liquid Life: Major Identity Shift of the Homo Sapiens and Total De-growth. Interview with curator Michel Dewilde, 6th of May 2018, Triennial Bruges. Part II. Available at: <https://micheldewildecurator.wordpress.com/> (accessed: 15.07.2020).
- Mitiushina A.* Interview with Hans Ulrich Obrist. *Afisha gorod (Afisha City)*. July 6, 2010. Available at: https://daily.afisha.ru/archive/gorod/archive/hans_solo/ (accessed: 15.07.2020). (in Russian)
- Morton T.* *Being Ecological*. London, Pelican Books Publ., 2018. 240 p.
- Müller H.-J.* *Harald Szeemann. Ausstellungsmacher*. Stuttgart, Hatje-Cantz-Verlag Publ., 2006. 168 S. (in German)
- O'Doherty B.* *Inside the White Cube. The Ideology of Gallery Space*. Berkeley, California University of California Press Publ., 2000. 120 p.
- O'Neill P.* *The Culture of Curating and the Curating of Cultures*. Cambridge, The MIT Press Publ., 2012. 194 p.
- Obrist H. U.* *Ways of Curating*. New York, Farrar, Straus and Giroux Publ., 2014. 192 p.
- Official page of the exhibition “The Coming World: Ecology as a New Politics 2030–2100” on the website of the Garage Museum of Contemporary Art. Available at: <https://garagemca.org/ru/exhibition/the-coming-world-ecology-as-the-new-politics-2030-2100> (accessed: 15.07.2020). (in Russian)
- Schubert K.* *The Curator's Egg. The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*. London, Ridinghouse Publ., 2009. 192 p.
- What do Garage Museum of Contemporary Art and ELLE have in Common? Love and Respect for Our Planet and the July Issue of the Magazine. *Elle*. 18 July, 2019. Available at: <https://www.elle.ru/stil-zhizni/events/chto-obshego-u-muzeya-sovremennogo-iskusstva-garazh-i-elle-id6831153/> (accessed: 15.07.2020). (in Russian)

УДК 7.038.6

DOI: 10.24411/2686-7443-2020-14009

Веласкес Сабогаль Поль Марсело, аспирант. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034. marcelo19vsab@gmail.com

Velásquez Sabogal, Paúl Marcelo, PhD student. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. marcelo19vsab@gmail.com

ОПЫТ ВЫСТАВОЧНОГО ПРОСТРАНСТВА В СВЕТЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОЕКТОВ «ЭНТРЕ ДИАЛОГОС» И «НА РАССТОЯНИИ»¹

THE EXPERIENCE OF THE EXHIBITION SPACE IN THE LIGHT OF THE ARTISTIC PROJECTS "ENTRE DIÁLOGOS" AND "AT THE DISTANCE"

Аннотация. Статья посвящена анализу выставочного пространства в контексте двух независимых проектов, базирующихся на художественной практике. Предметом данного исследования выступают журнал «Энтре Диалогос» (2014–2019), основанный в городе Попаяне, и серия выставок колумбийского искусства «На расстоянии» (2018–2019), проводившаяся в Калининграде и Санкт-Петербурге. Статья делится на две части. Во-первых, уделяется внимание поиску особого выставочного языка в рамках построения собственного журнального материала, с отказом от формата каталога как фиксирования музейного или галерейного события. Во-вторых, выставки рассматриваются относительно вопросов пространства, взгляда *другого* и самоуправления, с освещением культурно-исторических источников наших направлений. Таким образом, автор рассказывает о своем опыте кураторской практики и стратегиях разработки теоретических и практических основ, опираясь на которые, можно размышлять о возможностях, границах и нюансах репрезентации в выставочном пространстве. Статья сосредоточена на авторской трактовке и зарубежном восприятии творчества молодого поколения художников последних двух десятилетий XXI в. Департамента Каука (Колумбия) в России. Также в процессе обсуждения рассматриваются такие концепции, как *суперхудожник*, *гибридное пространство*, *визуальная контрабанда*, *выставка-журнал* и *небольшая выставка*. Эти концепции являются осями, вокруг которых вращается понимание выставочного пространства как эстетического и политического языка. В статье автором предложена хроника возникновения и развития определенного трансграничного диалога на фоне самоуправляемых и коллективных практик текущего века.

Ключевые слова: выставочное пространство; выставка-журнал; небольшая выставка; трансграничные диалоги; Колумбия—Россия.

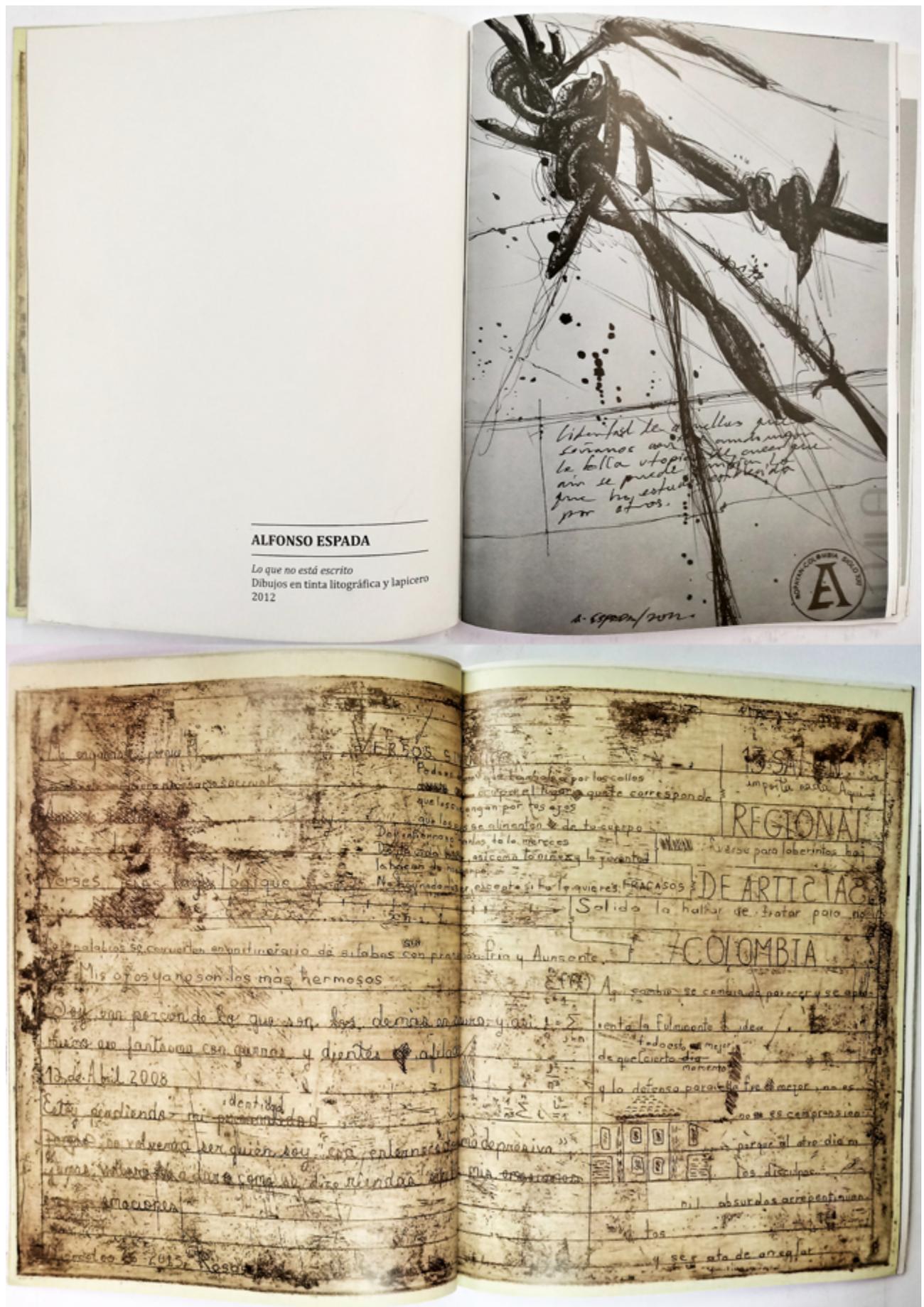
Abstract. In the article, the author analyzed the exhibition space in the context of two independent projects based on artistic practice. Both “Entre diálogos” journal (2014–2019), founded in Popayán, and the series of Colombian art exhibitions “At the distance” (2018–2019), held in Kaliningrad and Saint Petersburg, constitute the object of this research. The article has two sections. Firstly, we paid attention to the search for a special exhibition language within the framework of the journal’s material composition, by rejecting the features of the catalog as a record of a museum or gallery’s event. Secondly, we considered the exhibitions in relation to the questions of the space, the gaze of the *Other*, and the self-government, shedding light on the cultural and historical sources of our directions. This way, the author shows his experience in curatorial practices and strategies for the development of a theoretical and practical basis. These enable us to think of the possibilities, limits, and nuances of representation in the exhibition space. The emphasis of the article is on the author’s interpretation and the foreign perception of the creativity of a young generation of artists from the last two decades of the 21st century from Cauca Department (Colombia) in Russia. Moreover, in our discussion different concepts converge, such as “superartist”, “hybrid space”, “visual contraband”, “exhibition-journal”, and “little exhibition”. These concepts constitute the axis around which the comprehension of the exhibition space as an aesthetic and political language takes place. In this article, the author proposed a sort of chronicle of the origin and evolution of a particular transborder dialogue on the background of self-government and collective practices in the current century.

Keywords: exhibition space; exhibition-journal; little exhibition; transborder dialogues; Colombia–Russia.

В начале 2014 г. на факультете искусств Университета Каука (Колумбия) тремя студентами¹ был основан журнал «Энтре диалогос»². К моменту нашей учебы на кафедре образительного искусства ни одного издательского проекта на ней не осуществлялось. Четыре года спустя в Калининграде началась серия ежегодных показов творческих работ молодых художников Департамента Каука в виде *небольших выставок*

под названием «На расстоянии». Такая же выставка прошла в Санкт-Петербурге в 2019 г. Оба проекта открыли путь для основополагающего стремления к размышлению о творческих процессах, осуществляемых в контексте периферийного региона в пользу самопознания за пределами университетской среды и культурных колумбийских центров. Одним из результатов этого проекта стало появление в течение двух последних лет широко-

¹ Публикация подготовлена в рамках НИР СПбГУ «HUM_2020 – 1 Кураторские практики и стратегии: новые возможности репрезентации современного искусства: 2020 г.», ID проекта в системе PURE 53363805.



Илл. 1. А. Эспада. То, что не написано. Серия из 5 картин. Бумага, литографическая чернила. (вверху); К. Ойос. Без названия. Серия из 6 картин. Бумага, офорт. Журнал *Entre diálogos*. 2014. № 1. Фото А. Моссо



Илл. 2. Й. Рохас. Слепцы. Серия из 11 картин. Бумага, графит, огонь. Журнал *Entre diálogos*. 2014. № 1. Фото А. Моссо

го сообщества со множеством точек зрения, при активном участии российских художников и искусствоведов. В рамках данной статьи анализ вышеупомянутых проектов сосредоточится на изучении концепции выставочного пространства, его эстетической и политической направленности.

«Энтре диалогос»: выставка-журнал

I

Наше понимание журнала включает три главных раздела — теоретический, выставочный и литературный. В данный момент мы остановимся на втором. Восприятие журнала как выставочного пространства ставит перед нами определенную проблему, а именно — проблему перевода или транслирования пространственных и временных особенностей таких канонических художественных помещений, как музей и галерея, в специфику белой журнальной страницы. В этом смысле нам интереснее не создать некий каталог выставки в контексте салона факультета искусств или городского музея, а отразить понимание *перелистывания* страниц как прогулки по своеобразной выставке. Журнал становится независимым пространством, отказывающимся от *ига* художественных событий в архитектурных помещениях, поощряя тем самым расшифровку возможностей собственного языка.

Однако наше стремление к утверждению журнала как выставки сформировалось в самом процессе рассмотрения и отбора присланного визуального материала. Обратив внимание на характеристики и соотношения работ, большинство из которых выполнены в графических техниках, мы осознали возможность своего рода *пространственного поворота* белой журнальной страницы. Итак, мы опирались на два принципа. Во-первых, это отсутствие описательного текста, генерирующего устный

дискурс под изображением. Впрочем, мы допустили, с одной стороны, вступительные слова, благодаря которым *читатель-посетитель* знакомится с концепцией *выставки-журнала*, а с другой, описание каждой работы, включающее имя автора, название произведения и технику, в которой оно было выполнено. Во-вторых, каждое изображение занимает одну страницу, которая не содержит ни письменной записи, ни нумерации. Связь изображения и слова является главной осью структуры каталога, при которой слово выступает пояснительной частью визуального явления. Поэтому иногда получается так, что текст каталога, посредством непомерных шрифтов и дизайна, претендует на роль некоего художественного явления и, в конце концов, становится неудобным и пустым украшением, более заметным, чем сама иллюстрация. Учитывая такую борьбу между визуальными и словесными компонентами, мы стремимся к деконструкции подобных условий в пользу иной грамматики, отрицающей *логоцентризм* и признающей самостоятельную ценность образа. К тому же, тематика кураторства первого номера журнала основывалась на проблеме контакта изображения и слова.

Таким образом, в журнальном выставочном пространстве, названном «Poéticas para una imagen perceptible» («Поэтики для воспринимаемого образа») [12, № 1] были созданы две выставки, а именно коллективная «Entre la Imagen y la Escritura» («Между изображением и письмом») (Илл. 1) и персональная «Los Ciegos» (Слепцы) (Илл. 2). Первая объединила четырех художников из города Поаяна³, двое из которых были студентами, а двое других — давними выпускниками, уже работающими художниками-графиками в современной отечественной среде. Каждому художнику было отведено не более семи страниц. В то время как персональная выставка (11 страниц) представляла серию из одиннадцати рисунков художницы Йеннифера Кано, работавшей в тот момент на нашей кафедре доцентом гравюры. Во вступительном слове ратифицируется смысл раздела «Поэтики для воспринимаемого образа»: «Это не каталог выставки, проводимой в музее, галерее или салоне, скорее наоборот — это само пространство, которое мы посещаем и внутри которого мы реагируем на поэтическое присутствие, развивающееся и воспринимающееся страница за страницей» [12, № 1]. Как можно сделать вывод, такое понимание журнала близко книге художника и отсылает к главному для нас источнику в истории искусства, а именно к произведению «The Xerox Book» [11], являющемуся *выставкой-книгой*, изданной Сетом Сигелаубом в 1968 г. и содержащей произведения семи художников-концептуалистов⁴, и соответствует особенностям формата книги художника, своего рода *site specific art* (предметно-ориентированное искусство), но только в редакционном плане.

Этот поиск экспериментальных стратегий экспонирования выразился в процессе издания журнала, в том смысле, что лишь выставочный раздел вышел в печать, а полная версия была доступна только в цифровом формате. Итак, и отмежевание *выставки-журнала* от других разделов, и оформление его как трехмерного объекта подразумевает более прямой и целенаправленный подход к концепции журнала как двигателя языка, имеющего независимую и мощную грамматику для трактовки выставочного пространства. Таким образом, *выставка-журнал* стала кураторской практикой, возможности которой мы продолжили развивать в последующих номерах, повторяя и применяя новые стратегии (Илл. 3).

После бесплатного распространения экземпляров среди библиотек, участников, студентов и преподавателей большинство мнений о проекте указало на «неправильное и неэффективное использование пространства журнала», так как «на одной странице можно поставить больше, чем одну картину, и конечно, пояснительный текст». К тому же, печать исключительно одного раздела журнала была воспринята не как поиск особого выставочного языка в рамках построения журнального материала, а как пустая трата денег или бессмысленная затея. Другими словами, проект был рассмотрен как образец неудачного каталога, задействовавшего тридцать четыре страницы для иллюстрации творчества всего пяти художников! И не представивший пояснительного текста для каждой работы!

Первый номер подразумевал, с одной стороны, финансовую поддержку Университета Каука, а с другой, — наш дальней-



Илл. 3. Выставочный раздел. Журнал *Entre diálogos*. 2014. № 1.
Фото А. Моссо

ший отход от нее в пользу самоуправления, самоопределения и самоорганизации. Отсутствие институционального финансирования позволило продолжать придерживаться нашей концепции журнала, особенно *выставки-журнала*, не входившей в интересы академической среды. До сих пор мы были верны этим принципам, утверждающим журнал как проект, основанный на взаимопомощи и самоотверженности каждого участника.

Вместе с тем несколько деятелей искусства положительно оценили наше стремление к созданию альтернативного выставочного пространства, основывающегося на опыте перелистывания журнала, то есть на ощущении его априорных атрибутов: своих собственных ритмов, уникальной материальности и естественного состояния как личного предмета, который с каждым прочтением архивируется и одновременно обновляется. Благодаря отсутствию нумерации или иерархической структуры в рамках своего существования как повседневного предмета, журнал стал платформой для непрерывающейся выставки, способной начинаться и заканчиваться на любой странице. Диалог между художником и реципиентом о проблеме взаимосвязи изображения и слова меняется в соответствии с порядком перелистывания страниц журнала каждым *посетителем-читателем*. В рамках такого свободного «посещения» создается не только постоянная выставка, но и выставка в «постоянном превращении». Речь идет не о научном или художественном журнале, а о средстве для экспериментов с неожиданными диалогами и с художественной и кураторской практиками, чьи границы размыты. Однажды один мой знакомый сказал: ««Энтре диалогос» — это бесформенная концепция, это что-то больше, чем журнал. Мы не знаем, посмотрим».

Следующий номер [12, № 2], изданный в 2015 г., является свидетельством доброжелательного отношения многих деятелей искусства из разных городов Колумбии к нашему *посланию*. Стратегия отмежевания выставочного раздела от остальных повторилась. В этот раз в коллективной выставке под названием «Espacios Plegados» («Складные пространства») приняли участие четыре художника и один писатель⁵. Тема номера была посвящена не столько мейнстримовским вопросам, таким как слово-изображение, тело, пейзаж, воспоминание и т. д., сколько «созданию разностороннего устройства, имеющего ценности архитектурного пространства, которое складывается и превращается в белую страницу» [12, № 2]. В отличие от предыдущего номера, призыв второго прямо намекает на пространство журнала, выступая лейтмотивом выставочного раздела: «Главная ось вращается не вокруг особой тематики, а вокруг потребности переплестись со страницами журнала». Заранее предоставлялись размер 24 × 17 см и по 10 страниц каждому художнику⁶.

Со своей стороны, на персональной выставке выступил художник Мануэл Рохас, который предложил изо-повествование девятнадцати кадров (Илл. 4), нарративная структура ко-



Илл. 4. М. Рохас. *Das rap y zas seni*. Серия из 19 картин.
Бумага, чернила, цветные карандаши.
Журнал *Entre Diálogos*. 2015. № 2. Архив автора



Илл. 5. Презентация журнала. Фрагмент экспозиции. Журнал *Entre diálogos*. 2014. № 1.
 Архив автора. Другие фото презентации доступны по адресу: <https://www.facebook.com/Entre-Dialogos-141009862626837>

торых напоминает эксперименты в графике рубежа XIX–XX вв. от *comic strip* до *романа без слов*. Так же, как и концептуалисты “The Xerox Book”, Мануэл Рохас создал конкретный проект (*site specific*), посвященный пространственным и временным особенностям журнала. Сатирический и политический смыслы этого произведения дополняют способность участника пробуждать оригинальное отношение к структуре журнала, когда он рассматривает ее границы и глубины, ее единообразия и разрывы, словно она — носитель визуального рассказа — картина, которая может быть объектом созерцания, либо объединением независимых друг от друга элементов, либо единой частью общего рассказа.

Итак, следует упомянуть, что сам журнал был превращен в предмет творчества. Презентация первого номера проводилась в выставочном зале Университета Каука в виде художественного события, где не только был выставлен один экземпляр журнала в витрине, но и на стене были размещены его страницы (Илл. 5). Этот обратный жест представляет переворот традиционного выставочного пространства, которое теперь становится временным каталогом выставки, проводимой уже в формате журнала. То есть это переход не из музея в журнал, а из журнала в музей. Таким образом, посетитель *каталога-зала* смотрит не только на «культовый объект» внутри стеклянной урны и на подиуме, но и на некое *расчленение* на стенах этого



Илл. 6. П. Юнда. Без названия. Серия из 3 картин. Бумага, графит (вверху); А. Бедоля. Preludio. Drifting away. Серия из 12 картин. Цифровая живопись (внизу). Журнал *Entre Diálogos*. 2017. № 3. Фото Э. Переса

ауратического явления. Сфокусированный свет, расположение выставочных устройств, время созерцания и порядок рассматривания поощряют развитие музейных семиотических кодов в пользу привлекательной и эффективной презентации *выставки-журнала* в рамках архитектурного помещения.

Помимо этого, были установлены проектор, осуществлявший визуализацию цифровой версии и содержащий остальные два раздела, и остановка (стол с компьютером и принтером), на которой посетители могли что-либо написать или напечатать и сразу разместить свой текст в духе коллективного перформанса. Речь идет о пробуждении *события*, в котором генерируются коллективные действия вокруг журнала и *выставки-журнала*, чье присутствие воплощается в качестве записи в архитектурном каталоге. Печатные экземпляры были предоставлены спустя несколько дней после презентации.

II

С третьего номера (Илл. 6) наша концепция журнала сосредотачивается вокруг еще одной проблемы. Проблема структуры журнала ставит перед нами задачу восприятия трех разделов как единого органического целого, требующего не отмежевания той или иной составляющей части, а их объединения. Из этого возникает понятие *атласа* как структурного ресурса. Во вступительном слове пишется «Нам хотелось сделать возможным *атлас* — констелляцию значений, монтаж источников и времен, которые способствуют признанию *читателем-посетителем* нелинейных подходов, проливающих свет на нашу связь с образом» [12, № 3]. В этом смысле третий номер был напечатан полностью, впервые все три раздела. Результат — суггестивный корпус изображений и текстов, дополняющих друг друга, позво-

ляющих вести гетерогенный диалог о проблемах истории, художественного исследования и критики искусства.

Однако только в четвертом номере⁷ [12, № 4] понятие *атласа* как средства знания играет первостепенную роль, с отказом от иерархической организации каждого раздела. Если в предыдущем номере разделы имели четкие границы и однолинейную структуру, то в последнем номере происходит атомизация такого порядка. На самом деле, обсуждение во вступительном слове четвертого номера проливает свет на вопросы, поднятые первым номером журнала: «Журнал может рассказать нам, что нет никакой весомой разницы между академической и художественной работой и что гораздо предпочтительнее было бы растворить вымышленные расстояния между визуальным и словесным. Открываясь перед нами в виде некой структурированной и складной поверхности, на которой оба языка существуют параллельно и гармонично, «Энтре Диалогос» представляет собой нечто большее, принявшее форму журнала и несущее на своих плечах тяжелое бремя собственной двойственности» [12, № 4].

Эта двойственность представляет собой единство изображений и текстов, напоминающее структуру архива, способствующего свободному, непредсказуемому и анахроническому диалогу в рамках множества тем, графических языков, художественных и научных направлений. Взаимодействия этого архива основываются, прежде всего, на поэтической, чувствительной и проблематичной передаче интуитивной карты, в которой отсутствуют координаты. Выставочное пространство переполняется и включает в себя все. Чтение становится дрейфом (фр. *dérive*). Журнал несет бесформенное послание, с которым читатель может генерировать крайне личные отношения. *Атлас-архив* возвышает читателя-индивида, который, в отличие от читателя-массы, играет не пассивную, а решающую роль в судьбе самого журнала.

«На расстоянии»: небольшая выставка

I

Последний номер журнала является двуязычным выпуском (на русском и испанском), в котором принимали участие и российские, и колумбийские деятели искусства. Атомизация порядка разделов способствовала публикации каталога, а именно каталога выставки «На расстоянии. Думать о пейзаже»⁸, проведенной вместе с искусствоведом Мариной Рубиновской в Санкт-Петербурге с 11 октября до 9 ноября 2019 г. Вместе с тем диалог между странами имел и более ранний прецедент, произошедший в 2018 г. в Калининграде. Речь идет о выставке «На расстоянии. Образец колумбийского видеоарта», проведенной автором данной статьи в помещении БФУ им. И. Канта с 4 по 7 июня 2018 г. [1]. Пространство университета, предоставленное выставке, состояло из одной аудитории, расположенной в Институте природопользования, территориального развития и градостроительства, в котором имеется кафедра дизайна. Развитие художественного образа в университетской аудитории подразумевает ряд проблем, связанных не только со спецификой помещения, предназначенного для лекций и значительно отличающегося, например, от галереи или музея, но и со зрительским восприятием произведений посетителем, пребывающим в необычном выставочном пространстве.

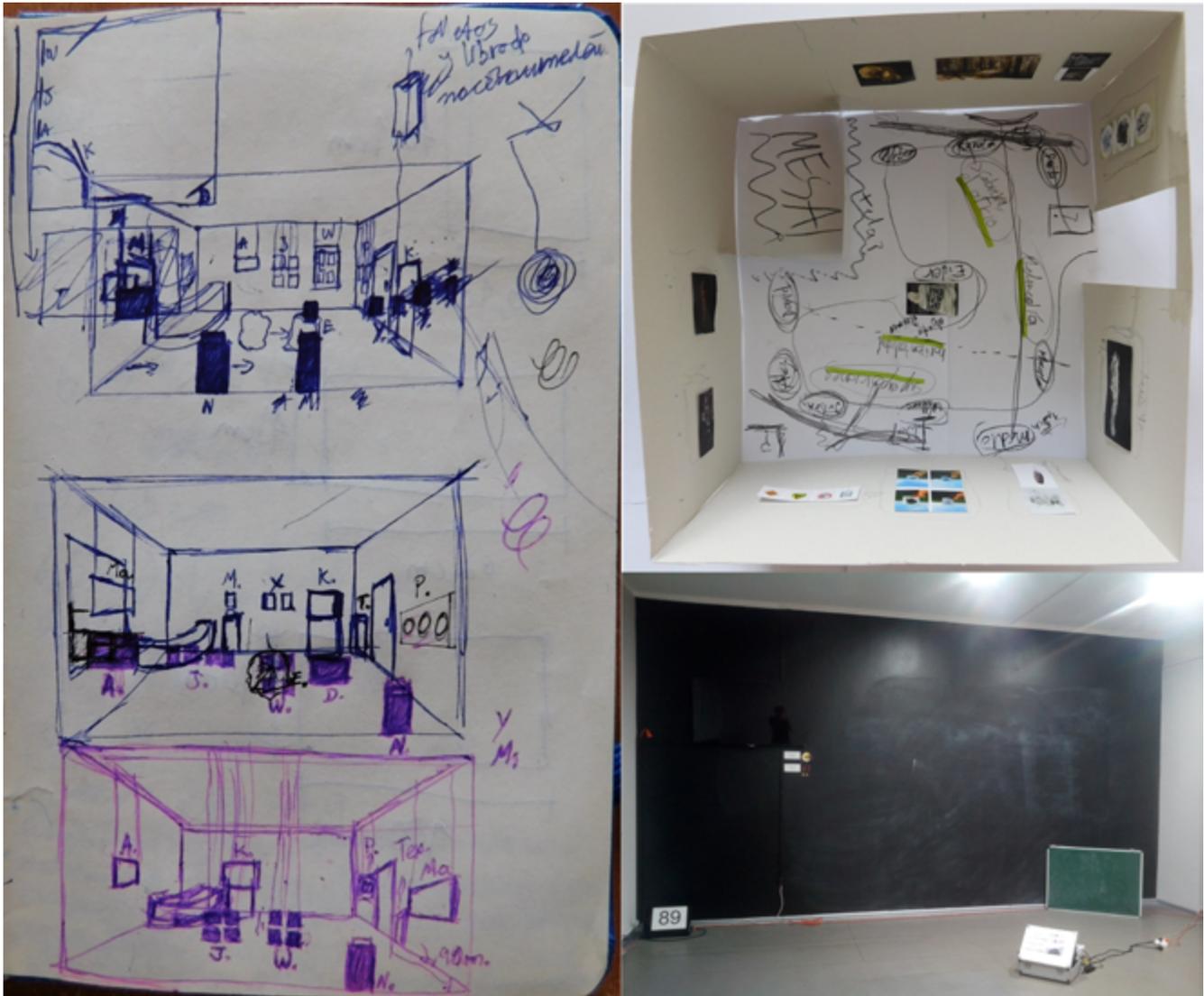
Таким образом, следует отметить, что ось этой выставки основывалась на взаимосвязи между российским зрителем и колумбийским художником посредством уникальности каждой работы, с отказом от преобладания определенной тематики. Следующий фрагмент каталога проливает свет на наше мышление: «Экспонировать себя перед другими — это еще и обмен мнениями о множественности, незнание того, что нам принесет созерцание, тем более, когда это происходит за пределами контекста одной конкретной страны или на глазах у только что прибывшего путешественника» [1, с. 3]. Имея в виду предыдущие слова, которые апеллируют к процессу познания *другого*, принявшего форму иммигранта, необходимо обратить внимание на Калининградскую область с ее границами как на территорию особых политических и культурных отношений между Россией и Западом.

Такие условия расширяют и усиливают социально-политическое назначение такого международного проекта, как наша выставка, которая в свою очередь оперирует на основе *визуальной контрабанды*⁹. Речь идет о *событии*, порождающем критический подход к проблеме взгляда *другого*, к проблеме трансграничного обмена в рамках исключительного контекста. Итак, наша выставка имеет значение за пределами чисто эстетического поиска, ограниченного выставочным пространством. В том смысле, что она становится не гегемонистским мероприятием, а вспышкой трансатлантического и горизонтального диалога, основанного на пиратстве видеоискусства и демонстрации его в институциональном пространстве, таком как самый главный университет Калининграда, являющийся маяком для иммигрантов. Со своей стороны, само выставочное пространство становится не политическим памфлетом, а вопросом или впечатлением об окружении, где происходит выставка.

Возвращаясь к трактовке пространства, надо упомянуть, что сама материальность видео сыграла в нашу пользу. По сравнению с другими творческими языками, видеоарт отличается некой мобильностью или пластичностью, не только позволяющими его свободно передавать через интернет, но и способными представлять множество стратегий постановки. В диалоге с автором мы могли расширять или уменьшать масштаб, проигрывать видео по телевизору, планшету или мобильному телефону или проецировать их на стену, потолок, пол или другие

разнообразные объекты. В то же время каждый шаг подразумевает большой риск пере-толкования, манипуляции или разрушения поэтического и политического значений творчества. Таким образом, создание эскизов и макетов является главным способом размышления о пространстве, позволяющим, с одной стороны, строить планы с множеством точек зрения, предлагать траектории движения посетителей, визуализировать поведение света и тьмы, а с другой, — воображать расположение и взаимоотношение разных светящихся тел в одной и той же темной среде, где монтаж ряда видео может приводить к запутанной массе ярких поверхностей или к когерентной массе, формирующей собственный визуальный опыт созерцающего.

Размышление о выставочном пространстве осуществляется посредством трех этапов, а именно создания эскизов, подготовки макета и установки на месте. Каждый этап позволяет решить отдельные проблемы, касающиеся освещения, веса, объема каждой работы в пространстве и возможной траектории направления потока и т. д. Хотя эскизы и макеты дают некое представление о конечном результате, прямая постановка произведений приводит нас к кураторским проблемам — заранее непредсказуемым в масштабных моделях. Так часто бывает у художника при создании эскиза, когда после расширения в большие масштабы форма, состав и даже тема разрушаются. И художник должен стартовать заново. Точно так же и монтаж становится творческим процессом, который в случае наших не-



Илл. 7. Планы и макет для выставки «На расстоянии. Думать о пейзаже» (слева и справа сверху); Фото монтажа экспозиции «На расстоянии. Образец колумбийского видеоарта» (справа внизу). 2018–2019. Архив автора



Илл. 8. Фрагмент экспозиции «На расстоянии. Образец колумбийского видеоарта». Фотография. БФУ им. И. Канта. 2018. Архив автора

Илл. 9. Фрагмент экспозиции «На расстоянии. Образец колумбийского видеоарта». Фотография. 2018. БФУ им. И. Канта. Архив автора

больших выставок не может длиться менее четырех дней. Окончательный пространственный состав обычно не совпадает с решениями, принятыми с помощью эскизов и макетов. Такой состав — это результат продолжительной трактовки выставочного пространства, которая может изменяться в течение выставки. Монтаж — это способ мышления, который непрерывно намекает на другие варианты, другие возможные движения и соотношения в духе *атласа-архива* журнала «Энтре диалогос». С первой выставки мы сохранили только несколько фотографий монтажа, со второй — несколько зарисовок и макетов (Илл. 7).

В качестве анекдота можно вспомнить случай на первой выставке, касающийся предоставления оборудования. Все необходимые инструменты были предоставлены БФУ им. И. Канта — проекторы, экраны и электрические устройства. Но оказалось, что возникла забавная ситуация из-за лингвистического недопонимания, так как я считал, что на русском языке слово «экран» означает «планшет». Поэтому я получил три экрана вместо необходимых трех планшетов, которые, к счастью, были одолжены друзьями. Осуществление таких проектов посредством иностранного языка сопряжено с подобными ситуациями, о которых следует помнить.

Язык видео занимает основополагающее место, способствуя становлению *общего текста*, в котором работы каждого художника играют роль независимых *предложений* и одновременно составных частей визуального единства: «В «На расстоянии...» язык видео создает общую основу, однако предложения (видео-произведения) генерируют свои собственные правила игры» [1, с. 3]. Цитируя снова каталог: «Там изображение воспринимается как форма знания, как материя, смысл которой сводится не к концептуальному порядку, а к выразительному. Материя имеет значение сама по себе» [1, с. 2]. Как статус материи, так и понимание видео-произведений как предложений общего визуального рассказа воплощаются в построении выставки как единой видеоинсталляции (Илл. 8–9). Таким образом, опыт посетителя не ограничивается лишь опытом, появляющимся исключительно перед яркими поверхностями видео, он расширяется до ряда пространственных отношений — констелляций образов, ритмов, звуков или тишины, масштабов, сил в духе *гезамткунстверка*. Это восприятие выставочного пространства оказывается близким и русскому духу — отметим концепцию *тотальной инсталляции* Ильи Кабакова, чья ретроспективная выставка в Эрмитаже совпала по времени с нашей выставкой в Калининграде.

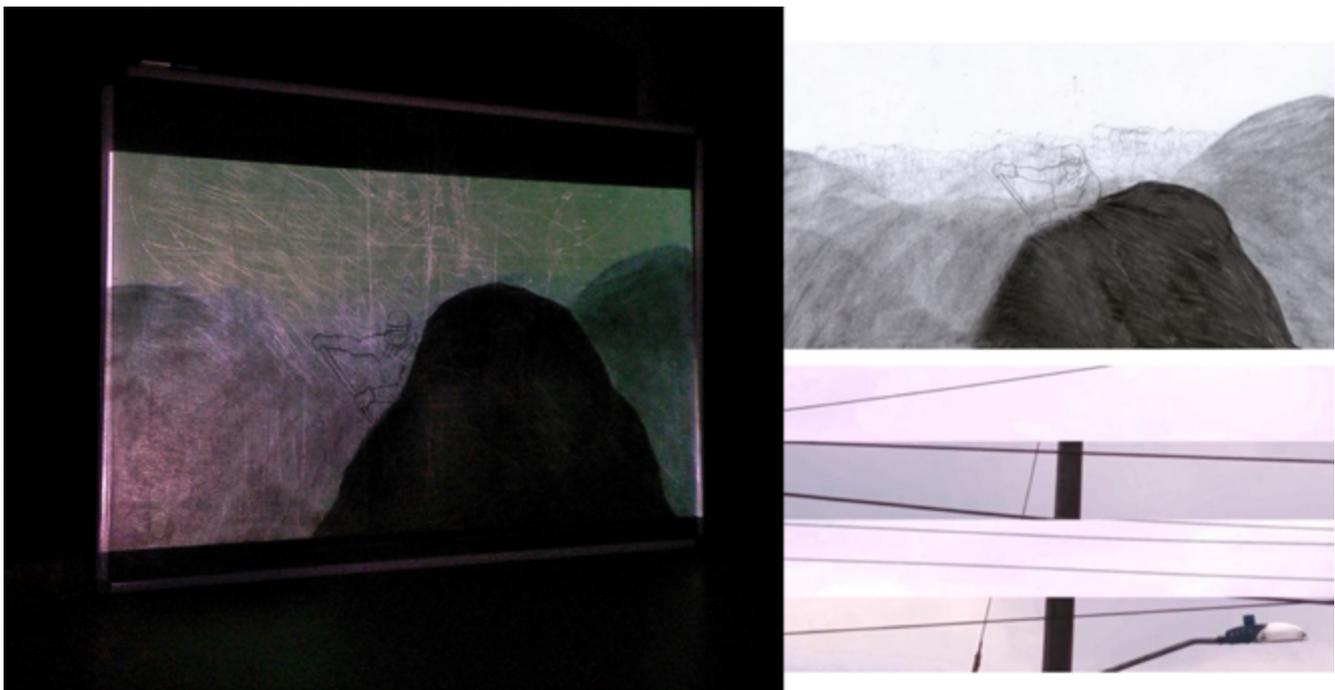
Анализируя два года спустя мою настоящую роль в этой выставке, я неизбежно прихожу к идентификации себя как некоего *суперхудожника* [4; 9]. В том смысле, что так называемая *единая видеoinсталляция* представляла собой творческое упражнение в сложении вопросов пространства, времени и видеографического образа, присущих моим собственным интересам как художника. Другими словами, речь идет о личном произведении, в котором, следуя за Х. Зееманой, мы использовали работы других художников, «как будто так много мазков краски в огромной картине» [9, с. 29]. Текст, сформированный строками различного происхождения в манере коллажа. Эта выставка расположена на такой границе между коллективным и личным, что индивид выступает как носитель не только личного, но и коллективного чувства. Она является видеoinсталляцией, включающей мощный коллективный импульс, утверждающийся благодаря творческой индивидуальной силе определенной фигуры, и напоминает превращение художника в куратора. Пожалуй, стоит отметить, что из-за осуществления кураторских решений, я посчитал нужным исключить мою собственную видеографическую работу, которая, однако, была опубликована в каталоге [1, с. 5].

Говоря подробно о соотношении работ, необходимо вспомнить интервью для калининградской художественной газеты «Арт&Факты», в ней упоминалось, что «большинство видео-работ сгруппированы попарно по принципу контраста». Технически это также означает, что либо два автора разделяют

в которой проникновение в суть жизни происходит с двух позиций — коренного и европейского наследий» [5, с. 2]. Контрасты среди всех пар детально обсуждаются в интервью.

Со своей стороны, требуется выделить специфику монтажа видео Дж. Пито и О. Лэбазы, в котором использовалась зеленая доска, помещенная над полом и удерживаемая сзади двумя кирпичами (Илл. 10). Тесное соотношение между языком видео и графики в творчестве обоих художников дает возможность органичного сочетания с такой поверхностью, которая в свою очередь отсылает к графическому труду — палимпсесту уже постоянных следов, сформированных повседневным актом рисования и удаления, усиления или осветления точки и линии на плоскости. Точно так же важно упомянуть о роли кирпича как намека на городской пейзаж, являющийся знаковым сюжетом у Дж. Пито и О. Лэбазы. Как доска, так и кирпичи были взяты в той же аудитории.

Итак, вопрос особых значений материи или «изображения... как формы знания» предстает перед нами как настоящий исследовательский подход, основанный на самой художественной практике, которая становится двигателем своеобразных знаний и осмысления нашего контекста на фоне выразительных, поэтических способностей и фантазии каждого индивида. В англоязычной литературе этот подход известен как *artistic research* или *practice-based research in arts* [7]. Результатами этого практического исследования являются не только журнал, выставки и ряд каталогов [12, № 4; 1; 3], но и научная статья по



Илл. 10. Монтаж работ «600 строчек» Дж. Пито и «Подметающая женщина» О. Лэбазы. Видеоискусство. «На расстоянии. Образец колумбийского видеоарта». Фотография. 2018. Архив автора

одно и то же устройство (Х. Уэртас и В. Нарваз, К. Руис и М. Эскобар, Дж. Пито и О. Лэбаза), то есть видео-ролики воспроизводятся друг за другом, либо один ролик показывается одновременно с другим на разных расположенных рядом друг с другом планшетах (А. Моссо и Э. Перес). Только видео Э. Гуарро было установлено без пары, как самостоятельное. Примерами такого «контраста» являются творение “Хочипилли” Х. Уэртаса, которое «размышляет над космологическим мировоззрением коренных жителей» посредством визуального языка, напоминающего шаманские практики, и “Cosmos” В. Нарваза, которое «основано на научном, позитивистском видении мира» с точки зрения механических артефактов. Эта встреча двух мироощущений приводит нас к одному из ликов «латиноамериканской культуры,

латиноамериканскому видеоарту, опубликованная в рецензируемом журнале в Мексике (в рамках первой выставки) [13], а также данная статья, которая в виде хроники анализирует практики, стратегии и результаты наших проектов в целом.

II

Как мы можем понять из того, что обсуждалось на предыдущих страницах, для автора статьи интереснее выступать не столько с позиции редактора или куратора, сколько с позиции художника. С такой точки зрения художник является плюральной и многосторонней фигурой, действующей за пределами мастерской в качестве редактора, куратора, научного исследо-



Илл. 11. Фрагмент экспозиции «На расстоянии. Думать о пейзаже». Фотография. 2019. «Открытые мастерские», библиотека «Лиговская». Архив автора

вателя, преподавателя и т. д. В моем случае такая концепция художника возникает из опыта в контексте Департамента Каука (Колумбия), требующего от художников выполнения разных задач, с помощью которых возможно противостоять отсутствию аутентичной художественной среды, включающей постоянный поток событий в галереях и музеях, а также обсуждений в рамках конференций, научных и художественных публикаций.

Таким образом, на мой взгляд, растущее число независимых художественных проектов в Департаменте Каука, проводимых студентами или выпускниками бакалавриата изобразительного искусства, проливает свет на два момента. Во-первых, на потребность *размышления о себе*, о местных художественных процессах на периферийной и специфической территории, которая в свою очередь существует в рамках третьего мира, и в контексте академической кафедры, вращающейся вокруг образования одномерных художников. Во-вторых, на разрыв в связи с ролью упомянутой кафедры как наставника коммерческих художников, жаждущих признания в экономических и политических центрах Колумбии, где в большинстве случаев произведения воспринимаются как экзотический и редкий продукт. Результат такого педагогического подхода — это углубление культурной гегемонии символических центров над «периферией», над *другим*.

Итак, художник-куратор, происходящий из такой среды, в пределах выставки за рубежом неизбежно сталкивается с вопросом восприятия иностранного зрителя, которое могло бы быть опосредовано экзотикой как категорией постижения культурно-художественных проявлений *другого*. От нас требуется поставить под сомнение некоторые стратегии экспозиции, расширяющие неоколониалистские схемы, которые легити-

мизируют политику культурного экстрактивизма в духе некой кунсткамеры XXI в. На самом деле такие стратегии обычно применяются в контексте институциональных обменов, где повторяются архетипы чужой культуры, становясь эффективным и комфортным продуктом по логике культурных индустрий. Единство и самобытность определенного народа извращаются, его сущность перегоняется в пользу туристического импульса, то, что когда-то было мифом, становится товаром, позой.

При работе над второй версией выставки «На расстоянии. Думать о пейзаже» нам хотелось способствовать горизонтальному соотношению, при котором, если процитировать каталог: «Диалог с иностранным зрителем отсылает к мировоззрению других географий, которые также существуют в рамках политически и эстетически сложного пейзажа, такого как российский. Итак, в российском контексте настоящая выставка является своего рода “кадром” из другого фильма, внезапно вторгающимся в ход развития фильма текущего. С этого географического разрыва (Колумбия—Россия), с этого непримиримого расстояния нам интересно думать о пейзаже» [3, с. 166]. Это очевидное и *непримиримое расстояние* между обоими народами возникает именно там, где есть нюансы и границы, сближения и расхождения — то есть некое место, внутри которого происходит диалог между индивидами, чувствительными к *другому* с точки зрения интимного языка творческой силы.

«На расстоянии» воплощает собой отказ от стандартизирующей и массовой репрезентации колумбийской действительности. Во второй версии мы обратили внимание на личный подход каждого художника к проблеме городского и сельского пейзажа, имеющего противоречивое значение, колеблющееся между «красотой и трагедией» [3, с. 166]. Как утверждается в

каталоге, представление пейзажа нашими художниками ссылается на амальгаму трактовок, то есть пейзаж понимается «как утопия и антиутопия, как идеализированная проекция или как социальная критика» [3, с. 166], что пробуждает образ пейзажа в виде «политической и эстетической проблемы», которая в свою очередь оперирует в зарубежной среде как подсказка, «относящаяся к вопросу расстояния и близости, воспоминаний и ожиданий зрителя, обитающего во фрагменте посторонних поэтик» [3, с. 166]. В этом случае аккуратная трактовка выставочного пространства по музейным семиотическим кодам усиливает присутствие, объем, вес и яркость каждой работы; грубо говоря, появляется некая *aura*, представляющая для нас возможности трансграничных восприятий пейзажа (Илл. 11–12).

Вместе с тем нам поступили советы как, например, от российского друга, который рекомендовал включить в экспозицию «отечественный и традиционный предмет», так и от колумбийской студентки, обучающейся в России, которая предложила на вернисаже исполнить колумбийские народные песни, чтобы «мероприятие не было чем-то скучным». Оба предложения, хотя и внесенные с благими намерениями, намекают на другой тип подачи, не соответствующей нашей направленности. Результат такой подачи — это экспозиционистское шоу, то есть стратегия репрезентации, которая наделяет существование чужеземных народов туристическим и квазиэтнографическим статусом. Вместе с тем переосмысление традиционного отечественного предмета художником¹⁰ или исполнение колумбийских народных песен в рамках художественного перформанса¹¹ представляют собой другие соотношения, с позиции которых можно подвергнуть сомнению и подрывать эстетические и политические ценности. Разумеется, подобное взаимоотношение с иностранным зрителем приобретает дивергентный и наводящий на размышления смысл. В таком ключе, имея в виду обсуждение трансграничного обмена в рамках выставки «На расстоянии» в Калининграде, следует думать о выставочном пространстве не только как об эстетическом или эстетизирующем, но и как о политическом и политизирующем. Именно такие стратегии позволяют затмить наследие колониалистского менталитета и инспирировать горизонтальные диалоги среди индивидов из далеких друг от друга географических точек и даже из разных времен¹².

Позвольте вспомнить насмешку одного моего колумбийского знакомого над так называемым (им) *провалом* выставки в Калининграде из-за небольшого количества посетителей. Такой *провал* является на самом деле одним из ликов наших проектов, которые отвечают, прежде всего, на маломасштабные, малобюджетные и недолговечные мероприятия, чья публика в основном состоит из наших друзей и близких. Имея в виду такое негативное впечатление знакомого, которое неизбежно относится и к выставке в Санкт-Петербурге, можно обратить внимание на две важные черты нашей концепции выставочного пространства, приводящих к очевидному *провалу* с точки зрения культурного менеджмента.

Во-первых, следует упомянуть тенденцию к созданию пространств, отличающихся от мейнстримовских условий галереи или музея. Как видео-произведения были установлены в университетской аудитории, так и произведения вокруг образа пейзажа занимали *гибридное пространство*, то есть пространство, предназначение которого не было задумано исключительно для выставления художественных образцов. Хотя в случае второй версии помещение имело прекрасную систему освещения и хорошие возможности установки предметов искусства. Речь идет о небольшом выставочном пространстве, являющимся одновременно одним из залов библиотеки «Лиговская», не прекратившим свою основную деятельность на период проведения мероприятия. В зале параллельно проходили различные художественные мероприятия, сосуществуя с выставкой и порождая особую динамику, которая развенчивает понятие художественной выставки как неподвижного, герметичного пространства. Итак, выставочное пространство, являясь местом неожиданных происшествий, случайных событий, заставляет нас думать о не планируемых аспектах нашей деятельности.

В связи со спецификой таких *гибридных пространств*, «На расстоянии» представляет собой выставку легкого монтажа и демонтажа, умеющую развиваться в помещениях, которые

в свою очередь способствуют ее независимости от собственных требований галерей и музеев, их протоколов, кураторов, тематических направлений и коммерческих интересов. Мы действуем в другой синхронизации. Транспортировка произведений в Россию представляет собой *визуальную контрабанду*, то есть небольшие рисунки и скульптуры, легко транспортирующиеся в дорожном чемодане, а также видео и фотографии, которые могут быть загружены и распечатаны без институциональных интервенций, в том числе колумбийского посольства в Москве. Такие стратегии являются наследием *modus operandi* международной передачи графических образов в рамках анархистской газетной культуры начала XX в. [2]. Таким образом, мы стремимся к осуществлению независимых художественных проектов, которые по своей сути имеют политическую ответственность и социальные обязательства по отношению к нашему времени. Более того, такие практики позволяют совершенно свободно и бесплатно распространять творчество колумбийских молодых художников и знакомить с ним иностранную публику. В конце концов, осуществляется международная передача источников, образов, тем, значений, имен, опытов и т. д., которые воплощают собой великолепный момент в потоке истории искусства.

Во-вторых, основная часть наших проектов — это взаимопомощь. Как в случае с БФУ им. И. Канта, так и с библиотекой «Лиговская» мы не должны были платить ни за помещение, ни за оборудование, включающее проекторы, телевизоры, рамы, подиумы, лампы и т. д. Это было взаимное и свободное соглашение без официального контракта, предполагающего ответственное участие обеих сторон без посредничества коммерческого типа. Говоря о подобных действиях в рамках проведения художественных выставок, можно вспомнить о группе художников



Илл. 12. Монтаж экспозиции «На расстоянии. Думать о пейзаже». Фотографии. 2019. «Открытые мастерские», библиотека «Лиговская». Фото К. Л. Рубиновской

“Artisticrats”, сформированной на основе идеалов анархо-индивидуализма, и объединенной вокруг журнала “L’Action d’art: journal organe de l’individualisme héroïque” (1913). Эта группа защищала потребность независимых выставочных пространств, «избегая публичных салонов или художественных галерей, а также ища некоммерческие площадки», с целью утверждения «диктата самовыражения» и отказа от торговых спекуляций государства или частных лиц [6, с. 112]. В связи с этим мы разделяем такое направление ради выживания самоуправляемых инициатив.

Оба момента являются немыслимыми ошибками в культурном менеджменте, но для нас они — усилители наших процессов, легитимизирующие свободный и витальный характер наших действий.

III

Концепция *небольшой выставки* выражает в себе выше обсуждаемые моменты в отношении эстетического и политического значения выставочного пространства. Эта концепция впервые использовалась нами в рамках вступительных слов на вернисаже «На расстоянии» в Санкт-Петербурге. Позволю себе представить фрагмент такого дискурса, в котором ратифицируются некоторые из уже проанализированных особенностей внимания журнала и выставки.

Эта *небольшая выставка* развивается в пространстве, которое, несмотря на схожесть с познавательными и семиотическими функциями музеев и галерей, как таковое не строится на некоем прописанном смысле. Скорее наоборот, мы обращаемся к гибкому и смешанному пространству, которое качественным образом отличается от ритуального смысла институциональных пространств, предназначенных исключительно для художественных выставок. Со своей стороны это место, которое на самом деле — небольшой зал библиотеки, как мне кажется, позволяет найти другой способ взаимодействия с произведением, некую более прямолинейную связь, более личную, которая не обусловлена холодной и претенциозной аурой.

Концепция *небольшой выставки* неизбежно отсылает меня к радикальным публикациям рубежа XIX–

XX вв., которые назывались *маленькими газетами*¹³, основанными на самоуправлении, самоопределении и самоорганизации. Газеты, которые, несмотря на свою краткую историю существования, показывают нам важность проектов такого рода в рамках устройства либертарианского и плюралистического общества. Точно так же, как и эта выставка, они являлись результатом свободного и спонтанного общения, плодом взаимопомощи и бескорыстия; тот импульс стимулирует в данный момент объединение друзей и знакомцев вокруг общей темы: «Пейзаж как картина Мира».

В текущем веке витальный импульс *небольшой выставки* и «Энтре диалогос» расцветает как один из способов противостоять настоящей социально-политической конъюнктуре в пределах дикого неолиберализма. Постоянное возникновение независимых проектов в мире выступает в качестве критики гегемонистских дискурсов культурно-политических центров, которые поощряют тенденции распространения массового пассивного потребления культурных развлечений. Независимые проекты позволяют ставить вопросы, исследовать трансцендентные ситуации и пробуждать взаимоотношения между индивидами, несмотря *на расстояние*. Речь идет о требовании формирования критической точки зрения современного человека, умеющего представлять себе другие пути, более гармоничные, чтобы думать и жить в обществе, сосуществовать с нашим прошлым и воображать наше будущее.

В конце концов, нам хотелось бы остановиться снова на первой выставке, которая была сделана накануне выборов президента в Колумбии, где в очередной раз незаконным образом победила крайне правая партия, продлив и усилив режим безнаказанных репрессий. Наша выставка была признана нами как «жест противодействия». На последней странице каталога было написано: «На расстоянии... на руинах нашей страны нас ожидает ужасный смрад. Но мы здесь, мы противостояем через творческое действие, мы противостояем пожару нашей истории. Наши действия — это обращение к человеку чувствительному, к *другому*, к разнице и жизни» [1, с. 21]. Пожалуй, предыдущая фраза в большей степени передает смысл существования не только журнала «Энтре диалогос» и выставок «На расстоянии», но и многих других независимых художественных и научных проектов нашего времени.

Примечания:

¹ Марсело Веласкес, Эдуин Перес и Омар Лебаза. Позже к редакционной группе присоединились Алекса Моссо, профессор Анна Морозова, Кася Лу и Ульяна Иванова.

² На русский язык можно перевести как «Среди диалогов», «Между диалогами» или «Внутри диалога».

³ Каролина Ойос, Альфонсо Эспада, Эдвин Перес, Наталья Пишикано.

⁴ Карл Андре, Роберт Барри, Дуглас Хьюблер, Джозеф Кошут, Сол Левитт, Роберт Моррис и Лоуренс Вайнер.

⁵ Уильям Виллота, Диего Эрнандес, Эдвин Перес, Дамиан Сальгүэро и Альфонсо Ренза.

⁶ Номер журнала доступен по адресу: <https://revistadigitalentredialogos.wordpress.com/convocatorias/2015-2/>.

⁷ В нем приняли участие художники Сергей Репнин, Мигель Моралес, Омар Лебаза, Катерина Черевко и Майкл Бенавидес.

⁸ В нем приняли участие художники Уильям Нарваз, Карольд Руис, Джулиан Пито, Паула Юнда, Эйдер Янгана, Дэвид Лопес, Ямиле Ордоньес, Нибер Гуачета, Мигель Моралес, Марсело Веласкес, Алехандро Бедоя.

⁹ У нас концепция *визуальной контрабанды* является присвоением, а точнее, наследием стратегий международной передачи графики в рамках мировой анархистской газетной культуры рубежа XIX–XX вв. См. [2].

¹⁰ Позвольте мне вспомнить работу Э. Янганы, выставленную на «На расстоянии». В ней художник использует символ, тесно связанный с латиноамериканским мировоззрением, а именно зерно кукурузы. Получившееся произведение — это мешок, наполненный кукурузой, с надписью: «Вся слава мира помещается в зерне кукурузы» (Хосе Марти). Таким образом, художник исследует символическую функцию этого материала, «стараясь вызвать символическое отношение между понятиями нации и промышленного сельского хозяйства в латиноамериканском контексте. Семантическая связь также относится к текущим проблемам коренных общин, касающимся продовольственной автономии и общинного сельскохозяйственного производства» [3, с. 171].

¹¹ Художественный перформанс «Шепоты» У. Нарваза представляет собой серию из трех колумбийских народных песен рубежа XIX–XX вв., исполненную автором среди кукурузных плантаций. Эта работа проблематизирует поэтические и политические воспоминания этой территории, являющиеся как вдохновением для поэзии региона Каука, так и местом глубоких социально-политических проблем. См. <https://www.youtube.com/watch?v=M9AijsN-wMg>.

¹² Стоит вспомнить как одно из наших влияний антиколониальный тон искусствоведа К. Эйнштейна в книге “Negro Sculpture” (1915), где он критикует западный подход на этнографических выставках, посвященных африканским народам [8].

¹³ Для дальнейшего размышления о маленьких газетах и их художественной и политической роли в контексте авангарда см. [10].

Список литературы:

1. *Веласкес Сабогаль П. М.* (ред.). На расстоянии. Образец колумбийского видеоарта: каталог. Калининград: Entre Diálogos, 2018. 21 с. URL: https://issuu.com/revistadearteentre-dialogos/docs/cat_logo_completo_digital_-_copi (дата обращения: 17.06.2020).
2. *Веласкес Сабогаль П. М.* Иконографическая иммиграция в анархистской газетной культуре Аргентины и США: контрабанда и ассимиляция // *Веласкес Сабогаль П. М.* Графические образы анархистской периодики американского континента (первые десятилетия XX века): дис. ... магистра искусств. СПбГУ, 2020. С. 30–50.
3. *Веласкес Сабогаль П. М., Рубиновская К.* Выставка колумбийского искусства «На расстоянии. Думать о пейзаже» // *Новое искусствоведение*. 2019. № 3. С. 166–178.
4. *Ершов Г.* Куратор как суперхудожник // *Кураторские практики и стратегии профессиональной подготовки в современном искусствоведении. Тезисы докладов*. СПб: Новое искусствоведение, 2019. С. 10.
5. *Черевко К.* (ред.). Гость города / Интервью: На расстоянии. Образец колумбийского видеоарта // *Арт&Факты*. 2018. № 1. С. 2.
6. *Antliff M.* Cubism, Futurism, Anarchism: the “Aestheticism” of the Action d’art Group 1906–1920 // *Oxford Art Journal*. 1998. Vol. 21. № 2. P. 99–120.
7. *Borgdorff H.* The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia. Leiden: Leiden University Press, 2012. 277 p.
8. *Einstein K.* Negro Sculpture. Leipzig: Verlag der weißen Bücher, 1915. 160 p.
9. *Gardner A., Green Ch.* Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions that Created Contemporary Art. USA: Wiley-Blackwell, 2016. 304 p.
10. *Poggioli R.* The Theory of the Avant-garde. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1968. 250 p.
11. *Siegelaub S.* The Xerox Book. New York: Siegelau/Wendler, 1968. 190 p.
12. *Velásquez Sabogal P. M.* (ed.). Revista de arte “Entre diálogos”. № 1–4. Popayán; San Peterburgo: Entre Diálogos, 2014–2019. URL: <https://revistadigitalentredialogos.wordpress.com/download/> (дата обращения: 20.06.2020).
13. *Velásquez Sabogal P. M.* Aproximaciones al videoarte en Latinoamérica: Años 60’s y 80’s, y en Colombia años 90’s e inicios de siglo // *El ornitorrinco tachado*. 2019. № 9. P. 27–37.

References:

- Antliff M. Cubism, Futurism, Anarchism: the “Aestheticism” of the Action d’art Group 1906–1920. *Oxford Art Journal*, 1998, vol. 21, no. 2, pp. 99–120.
- Borgdorff H. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden, Leiden University Press Publ., 2012. 277 p.
- Cherevko K. (ed.). City guest/Interview: At the Distance. Exhibition of Colombian Video Art. *Art&Facty (Art&Facts)*, 2018, no. 1, p. 2. (in Russian)
- Einstein K. Negro Sculpture. Leipzig, Verlag der weißen Bücher Publ., 1915. 160 p. (in German)
- Ershov G. The Curator as SuperArtist. *Kuratorskie praktiki i strategii professional’noi podgotovki v sovremennom iskusstvovedenii (Curatorial Practices and Training Strategies in Contemporary Art Studies)*, Saint Petersburg, Novoe iskusstvovedenie Publ., 2019, p. 10. (in Russian)
- Gardner A.; Green Ch. *Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions that Created Contemporary Art*. USA, Wiley-Blackwell Publ., 2016. 304 p.
- Poggioli R. *The Theory of the Avant-garde*. Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press Publ., 1968. 250 p.
- Siegelaub S. *The Xerox Book*. New York, Siegelau/Wendler Publ., 1968. 190 p.
- Velásquez Sabogal, P. M. (ed.). *Na rasstoianii. Obrazets kolumbiiskogo videoarta. Katalog (At the Distance. Exhibition of Colombian Videoart. Catalogue)*. Kaliningrad, Entre Diálogos Publ., 2018. 21 p. Available at: https://issuu.com/revistadearteentre-dialogos/docs/cat_logo_completo_digital_-_copi (accessed: 17.06.2020). (in Russian and Spanish)
- Velásquez Sabogal P. M. (ed.). *Revista de arte “Entre diálogos”*. No. 1-4. Popayán, Saint Petersburg, Entre Diálogos, 2014–2019. Available at: <https://revistadigitalentredialogos.wordpress.com/download/> (accessed: 17.06.2020). (in Spanish)
- Velásquez Sabogal P. M. Aproximaciones al videoarte en Latinoamérica: Años 60’s y 80’s, y en Colombia años 90’s e inicios de siglo. *El ornitorrinco tachado*, 2019, no. 9, pp. 27–37. (in Spanish)
- Velásquez Sabogal P. M. Iconographic Immigration in the Anarchist Magazine Culture in Argentina and USA: Contraband and Assimilation. *Graficheskie obrazy anarkhistskoi periodiki amerikanskogo kontinenta: pervye desiatiletia 20 veka (Graphic Images of the Anarchist Periodicals in the American Continent in the Early 20th Century)*: Master of Art Studies Thesis, Saint Petersburg, 2020, pp. 30–50. (in Russian)
- Velásquez Sabogal P. M.; Rubinovskaia K. Colombian Art Exhibition “At the Distance: Think of Landscape”. *Novoe iskusstvovedenie (New Art Studies)*, 2019, no. 3, pp. 166–178. (in Russian)

Щетинина Наталия Владимировна, кандидат искусствоведения, независимый исследователь. kadares@gmail.com

Shchetinina, Nataliya Vladimirovna, PhD in Art History, independent researcher. kadares@gmail.com

МЫ ПОКАЗЫВАЕМ В ИГРОВОЙ ФОРМЕ, ЧТО МИР КРАСИВ ВО ВСЕХ ПРОЯВЛЕНИЯХ (ИНТЕРВЬЮ С ОЛЕГОМ КОТЕЛЬНИКОВЫМ)

WE SHOW PLAYFULLY THAT THE WORLD IS BEAUTIFUL IN EVERY ASPECT (INTERVIEW WITH OLEG KOTEL'NIKOV)

Беседовала Наталия Щетинина

Олег, Ваши работы находятся в частных и государственных коллекциях: Русский музей, Третьяковская галерея, центр Жоржа Помпиду в Париже. Идеальная карьера современного художника. А как Вы стали художником?

Как говорит Борис Николаевич¹ «каждый человек — художник, но многие об этом забыли». Как-то стал. У меня не было вообще никакой художественной школы, но город² способствовал моему развитию. Если с детства тебя водят по музеям — втягиваешься в красоту!

Обстановка способствовала, в наше время был духовный поиск молодежи. Ведь люди же тогда голодали. Сейчас скажи молодым людям «поголодай дней двадцать» — скажут: «Я лучше в приставку поиграю». Духовный поиск ушел куда-то в развлечения. Может, это и есть духовный поиск, я не знаю. Для художника главное, чтобы был импульс, куда стремиться. Если вектор правильный... да даже неправильный может привести куда надо.

В 1980-х годах Вы, Тимур Новиков, Георгий Гурьянов и другие стали работать вместе как группа «Новые художники». Что вас всех объединило?

Все начиналось еще раньше, в шестидесятые годы. Это была внутренняя группировка друзей по интересам, у нас был свой музыкальный ансамбль, мы с детства ходили друг к другу в гости, наши родители были знакомы. Это как семья, только побольше. Ты мог зайти в любую коммунальную квартиру, где жили нормальные люди, и почувствовать себя как дома. Даже в пространстве страны — куда уехал, ты везде чувствовал себя как дома. Сегодня это трудно представить.

У нас был дружественный круг любопытных мальчишек, с которыми мы общались. Мы что-то даем ребятам, нам кто-то дал из ребят. Все наши интересы, и то, о чем мы всегда беседовали всю жизнь, нашло реализацию после учебы.

С Рихардом Васми, например, мы дружили на почве любви к мертвым языкам. Мне нужно было греческий знать, Рихарду латынь была нужна. А для чего? Ну, не хватало, хотел читать в оригиналах нормальные вещи. Если знаешь греческий и латынь, тебе открываются реальные смыслы слов. Когда знаешь этимологию, то можешь конкретно выразиться двумя словами. Например, что такое «космос» изначально? «Космос» в переводе «ожерелье». Собранное на одну ниточку. Рассыпаешь — хаос. И ты сразу видишь картинку, очень просто и понятно.

Сегодня сменилась парадигма чувственного восприятия мира. Это похоже на соцреализм: это не реализм, а некая мечта. Мечта «как надо», как в советском кино. Рассказ о том, чего никогда не было. А нам с ребятами тогда не хватало реализма реального. Не бытового, как в мыльных операх, а жизненного. Простейшая обыденность, которая является фоном для всего. Тот уровень, ниже которого мы уже точно не упадем. Наш фон в стране — туалет на улице, как бы мы ни были цивилизованны. Давайте будем реалистами до конца, это дырка.

Искусство Новых художников было параллельно фигуративности 1980-х гг.: это было во всем мире, одновременно, не сговариваясь. Все словили одно и то же. Видимо, тогда поколение было одинаково. Да, разные культурные и социальные аспекты, но были общие стремления, обмен одними и теми же флюидами.

Какой бы ни был железный занавес, он все равно пропускал все что надо и не надо. Поколение 1960-х были битниками. Поколение семидесятников про наркотики, хиппизм. Восьмидесятые — панки, волна ривайвала. У нас в Советском Союзе то же самое. И в музыке, и в искусстве.

Особенность «Новых художников», в том, что вы не противостояли официальному искусству и идеологии. Вы не поднимали социальные и политические темы, не стремились получить официальное признание и встроиться в систему. Откуда у вас, бывших советских пионеров, взялась такая независимость?

Из устава пионерской организации. Мы в политику не лезли. В политику как раз лезли нонконформисты, они с политическими монстрами боролись. А мы думали об искусстве, как оно развивается, что такое «современное искусство». Мы его и делали на коленке, хотя бы понятно стало ясно, что это такое.

Нытиков было много в 1980-х, которые были против. Против чего? Ты сначала себя пойми, а потом будь против, что тебе чего-то не дают. Плюнь ты на это. Найди в себе силы не обращать внимание на бытовуху, что у тебя нет мастерской. Как нет мастерской? Я, молодой парень, открывал ногой любой подвал где мне надо тренькать очень громко, и у меня не было проблем с этим. Почему художник не мог себе что-то так же найти? Для меня это удивительно.

Ваши работы эмоциональные, жесткие, иногда даже жестокие: яркие цвета, грубые линии, по-детски непосредственная прорисовка. Почему именно такой стиль?

Потому что так выходит, по-другому не могу. Это индивидуальность, так выражен характер. Когда люди начинают свой путь в искусстве, они идут через подражательство. Редко кто как Рембо начинают в своем стиле, для этого нужна наглость и уверенность. Но правильное понимание — ты и есть стиль. Твоя индивидуальность важнее, чем общие понятия. Ты не должен рисовать как все. Выпускники академий рисуют одинаково, так, как их учат. Эта массовая одинаковость нужна была для Пролеткульта.

А что значат скелеты, черепа, доктора-убийцы?

Скелеты — Danse macabre. Ничего страшного в скелетиках нет. Если помните, капуцины из костей братии

выкладывали узоры в церкви. Такие узоры из копчиков! Удивительные орнаменты на потолке. Это сколько людей ушло, прежде чем они смогли собрать этот пазл? Это memento mori. Мы рождены, чтобы умереть. Знать это — значит не бояться реальности. В современном искусстве себе нужно позволять все. Никаких табуированных зон не должно быть.

Мы показываем в игровой форме, что мир красив во всех проявлениях. Некрореализм³ был придуман у нас на кухне с Юфой⁴. Он нашел у меня справочник по судмедэкспертизе и нас это зрелище заворожило. Так родилось мощное направление, которое в свое время удивило мир, его называли еще чудовищный реализм, монстрреализм. Что такое некрореализм? Жизнь тела после смерти духа. Это о радости бытия и жизни как таковой.

Какие художники на Вас повлияли?

Их масса, возрожденческие, например. В какой-то момент симметричные египетские скульптуры Древнего Царства, вырубленные из сверхтвердого материала, стали для меня космическим идеалом. До которого греческие не дотягивают.

На меня всегда положительно действуют пещерные художники. Я вижу в них какие-то откровения. Раньше люди по-другому понимали происходящее. У них было 360 чувств, а у нас пять чувств осталось. У них было чувство потустороннего мира, астрального, а мы их потеряли.

Вы хотите вернуть эти чувства?

Я о них не забываю. Формулировка «Я знаю, что я ничего не знаю» сегодня не канает. Я знаю, но не знаю, что я знаю. Я вижу, но не вижу, что я вижу. До сих пор человек себя так и не понял.

Приложения:

¹ Борис Николаевич Кошелухов (род. 1942 г.) — художник ленинградского искусства нонконформизма, старший товарищ Котельникова, оказал значительное влияние на «Новых художников».

² Олег Евгеньевич Котельников родился (1958 г.) и вырос в Ленинграде.

³ Некрореализм — «движение, зародившееся в Ленинграде 1980-х гг. как реакция на официальную доктрину смерти, принятую в искусстве социалистического реализма <...>. Некрореализм возник в конце [существования] советского государства, в период застоя. Смерть и психопатологические процессы — главная тема творческой активности некрореалистов; основные эстетические принципы: тупость, наглость, матерость». (См. Боровский А., Андреева Е., Туркина О. Удар кисти. Новые художники и некрореалисты. 1982 — 1991. СПб.: Palace Editions, 2010. С. 61-64).

⁴ Евгений Георгиевич Юфит (1961–2016) — кинорежиссёр, сценарист, художник и фотограф, основатель направления «некрореализм» в искусстве Ленинграда.

Шик Ида Александровна, кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник, хранитель. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. ida.shik@bk.ru

Shik, Ida Aleksandrovna, PhD in Art History, junior researcher, curator. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. ida.shik@bk.ru

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ МИХАИЛА ДАШЕВСКОГО «РОДНОЕ РЕТРО. 1962–2002. ФОТОГРАФИЧЕСКАЯ САГА» (2020)

REVIEW OF THE BOOK "NATIVE RETRO 1962–2002 PHOTO SAGA" BY MIKHAIL DASHEVSKY (2020)

Михаил Аронович Дашевский (р. 1935) — фотограф, доктор технических наук, специалист по виброзащите зданий, член известного московского фотоклуба «Новатор». В советский период М. А. Дашевский был представителем так называемой «неофициальной» фотографии: он снимал в свободное от основной работы время, а его произведения практически не публиковались. Первая персональная выставка фотографа состоялась в 1994 г. в Красногорске. Работы М. А. Дашевского экспонировались в России, Германии, Польше, Чехии, США, Японии. В 2018–2019 гг. в Музее Москвы прошла персональная выставка М. А. Дашевского «Родное Ретро. 1962–2002. Московская сага фотографа Михаила Дашевского». Произведения фотографа хранятся в музеях и частных собраниях России, США, Чехии.

Михаил Аронович Дашевский — автор фотографических альбомов «Глазами старого дома» (2000), «Затонувшее время» (2004), «Обыденное» (2011), «Московский палимпсест» (2014). В 2004 г. его книга «Затонувшее Время. 1962–1992» получила первый приз в категории «Публикация современной фотографии» Международного конкурса книг по фотографии центрально- и восточноевропейских стран (Братислава, Словакия). В октябре 2020 г., к 85-летию фотографа, вышло 4-х томное издание «Родное ретро. 1962–2002. Фотографическая сага», в которое вошло фотографическое наследие М. А. Дашевского (т. 1–3), его авторское эссе и комментарии к фотографиям, а также тексты о фотографе разных лет (т. 4).

Как справедливо отмечает Ирина Юрьевна Чмырева — редактор издания, куратор ряда выставок Михаила Ароновича Дашевского, «фотография — материя тонкая: мокнет, пересыхает, коробится, выцветает, теряется, рвется. <...> И все-таки у фотографии есть спасительная форма. Когда снимок заключен в книгу, есть надежда, что он сохранится. Фотография и печатные издания, фотография и книга — любимые темы современных исследователей. Революцию фотографии сравнивают с изобретением Гуттенберга — эпохальным рывком для всей западной (включая русскую) цивилизации. Фотография сама становится

реальностью, приобретающей в книге форму репродукции. Книжная репродукция фотографии спасает эту реальность для истории. Непойманное время недавнего прошлого, прикосновения фотографии к московской повседневности только в книге становятся отпечатками навеки» [1, с. 142]. Фотокнига — прекрасная форма общения между фотографом и зрителем, общения глубоко личного и неспешного, дающая автору возможность построить связный рассказ «о времени и о себе», расставив необходимые акценты. Книга «Родное ретро. 1962–2002. Фотографическая сага» — приглашение в увлекательное путешествие, возможность посмотреть на частную жизнь фотографа и историю нашей страны сквозь призму его восприятия — умного, доброго и ироничного.

Первый том открывается серией «Родные и близкие», позволяя нам заочно познакомиться с членами семьи и друзьями фотографа. Сначала он представляет нам свою маму, жену Веру, дочерей Зою и Асю, тетю Раю. Снимок «Маска (Зое два месяца)» (1972) — один из самых лирических, рассказывающих о личном и сокровенном. Затем мы попадаем в дом его друга — художника Юры Иорша, полный картин, книг, цветов и семейного уюта. На фотографии «С женой Галей» (1990-е) — вечернее домашнее чаепитие. «Они (Юра с женой Галей) живут среди своих картин и миниатюрных инсталляций, развешенных по стенам квартиры. Среди этого многообразия неспешно перемещаются Юра и Галя, а также неперенная пара кошек, существ загадочных и самостоятельных. Галя ведет с ними бесконечные разговоры, которые они понимают и принимают к сведению» [1, с. 19], — комментирует Михаил Аронович. Далее — дача и коммунальная квартира друзей фотографа Гусевых. Снимок «Таня Гусева на кухне» (1970-е) привлекает сочетанием беспорядочного и живописного коммунального быта с молодостью и красотой модели. «Когда я туда вошел, то обомлел от этой композиции из ведер, кранов, посуды, занавесок, раковины и окна. Тут же позвал их дочь Татьяну и усадил на подоконник», — вспоминает фотограф. Завершают серию снимки друзей фотографа и групповые фото его коллег по клубу «Новатор». Рассказ о своей част-

ной жизни получается у Михаила Ароновича предельно ненавязчивым — здесь нет ничего от репрезентативности семейного альбома, это с мастерской точностью отобранные драгоценные фрагменты повседневности.

Следующая серия — «Малая родина» — посвящена Солянке, где прошли детство и юность фотографа. Мы знакомимся с улицей и ее обитателями разных лет, заглядываем в тупики, парикмахерские, магазины и на коммунальные кухни. Серия открывается образами стены «Ивановского монастыря» (1980-е) и «Богоматери Солянской» (1990-е) — импровизированной народной иконы. «Рисует же народ! На чем хошь! Прямо на трансформаторных будках, и хорошо рисует... А Богоматери — где же и быть-то? Только с народом, на этих самых будках... Не на Рублевке же расфуфыренной! А тут фактура, кирпичики, замочек. Угол Колпачного и Хохловского переулков. Продолжалось это недолго... Сначала забелили штукатуркой, потом кто-то дракона намалевал, и все пропало, один кич бес-смертен» [1, с. 23]. Фотография «Солянка и Старый Дом» (1998) знакомит нас с главным героем знаменитых «накладушек» Дашевского (снимков, созданных с помощью двойной экспозиции) — домом в Большом Кисельном переулке. Здесь старый дом и Солянка — любимые объекты внимания фотографа — становятся единым целым, что придает фотографии психологизм и особое эстетическое звучание. Прекрасен и предельно живописей «Солянский тупик» (1994) с его обшарпанной стеной, горами мусора и открывающимся видом на церковь, «просто временный неореализм, взгляд из подворотни» [1, с. 25]. Очень выразительна снятая моноклем «Зимняя Солянка» (1998) с заснеженными крышами, парящими в небе куполами и светом фар — призрачная и романтическая. «Я люблю снимать моноклем ГОРОД, особенно зимой. Все резкое, но пушистое, а фонари или фары — просто светящиеся шары. И туман — сплошной «воздух», — комментирует Михаил Аронович. Серия «Малая родина» сочетает в себе простую «правду жизни» с ностальгическими и глубоко лирическими образами, позволяя фотографу поделиться с нами своими воспоминаниями и чувствами.

Серия «Власть советская» — субъективная реконструкция истории с ее главными «героями», символами и событиями. Образы советских вождей представлены в серии посредством их конвенциональных изображений и памятников, кажущихся достаточно мрачными и зловещими. Особенно выразительна пара снимков «Сталин — истребитель народа» (1990-е) и «Грустная лошадь» (1966), на последнем из которых — лошадь за колючей проволокой. Однако в серии есть и фотографии, проникнутые юмором, такие как «Ботиночки Ильича» (1962) — вид детали памятника Ленину, окруженного толпой. Завершается серия снимком «Крапива у сарая» (1980-е) — своеобразным философским пейзажем, который приглашает зрителя выстраивать собственные ассоциативные ряды. «Растет на нашем садовом участке за кухонным домиком вместе с прочими «сорняками». Пауки подсушались и свили свою уловляющую сеть. Жизнь природы. Аналог человеческой» [1, с. 31], — комментирует фотограф.

Серия «Жизнь москвичей при советской власти» рассказывает о столице нашей Родины и повседневных радостях и заботах ее жителей. Серию открывают пустынные и меланхоличные городские пейзажи — заснеженный пруд,

дворы, переулки, практически лишенные человеческого присутствия. Снимок «Ателье на Кузнецком» (1972), на котором горожанки и женские манекены сосуществуют в одном пространстве, вызывает в памяти фотографии парижских витрин Эжена Атже, созданные в начале века. «Пляска отражений в застекольной жизни. Это 1972 год. Манекены во время ремонта раздеты, но завернуты в бумагу — «секса у нас нет», даже среди манекенов. Тени и свет вырезают куски. Такая мешанина. Я истратил на эту парочку полпленики, а потом отобрал снимок, где влезли голова парня и фигура женщины. И не очень много стульев внизу. И мостовая с такси. ГОРОД!» [1, с. 35]. Тема «застекольной жизни» получит у фотографа развитие в снимках «На Красной Пресне» (1969), «Универсам в стеклах» (1980-е), ««Стеклашка» у Яузских ворот» (1986), «На выставке в ЦДХ» (1980-е). Отдельную группу составляют снимки людей, сделанные в транспорте и на остановках: горожане едут с работы, направляются по своим делам, читают. Очень выразительна фотография «Глава семьи» (1970), запечатлевшая женщину средних лет, в которой чувствуются достоинство и внутренняя сила. Другая тема серии — это московское детство. Дети и подростки на снимках Дашевского спокойно гуляют одни, лазят по старым деревянным домам, играют в баскетбол во дворе. Их жизнь не кажется особенно благополучной, однако производит впечатление свободной и веселой.

О жизни советских ученых рассказывают снимки «Новый год в НИИ» (1963) и «Наука на базе» (11.1982). «Москва. Классика жанра “из жизни ученых” — фасовка картошки по 3 кг в пакет. Норма — 200 пакетов, и можно домой. Это вам не интегралы шелкать — сначала долг народу нужно отдать, а потом наукой заниматься, понял! Среди фасующих один ящик-сиденье пуст — это мой. А я в это время, забравшись на тару с картошкой, вдохновенно снимаю наших сотрудников — ударников коммунистического труда» [1, с. 47], — вспоминает Михаил Аронович. Одни из самых романтических фотографий серии — снимки влюбленных, которые сидят на лавочке или целуются. Снимок «Уличный поцелуй» (1980-е) «сделан “кривым ружьем”, иначе это просто “запахло” — тыкать свой объектив в лицо в этот момент. И по роже дадут, и будут правы. Тут что интересно — выражение лица у парня, то, что называется блаженство, и пятна в размыве, что дает воздух» [1, с. 49].

Второй том открывает серия «Новые времена», рассказывающая о жизни в эпоху перестройки и «смутного времени» девяностых. Перед нами предстают политические лидеры того периода, участники митингов и маршей, памятники, снятые с постаментов и отправленные «на свалку истории». Особенно выразителен снимок «Хмурое утро новой России» (1992) с опустевшим постаментом посреди заснеженной дороги. «Зима, февраль, туман и мокрый снег. Машины шуршат вокруг постамента, “но уже при капитализме”, на месте статуи скособолено воткнут символ победы — трехцветный бело-сине-красный флажок. В тумане еле-еле видны силуэты Дома союзов и Госплана. Началась новая, нелегкая жизнь России», — комментирует фотограф. Среди фотографий демонстраций следует отметить снимок-накладушку «Коммунисты, вперед!» (1997), в котором благодаря двойной экспозиции объединились взаимоисключающие вещи, символически демонстрирующие ставший допустимым плюрализм мнений. «Ноябрьская годовщина ВОСР — революции то есть. Народ выплескивает

все, что накопилось. Колонны коммунистов и левых всех мастей скатываются по улице Горького (Тверская) вниз, к Кремлю. Как это ощущение выразить? Я решил взять пленку, “загрунтованную” Старым Домом, и “сквозь него” снять лица в этих колоннах. Точка съемки идеальная — ступени телеграфа. Лица — самые разные, лозунги — тоже, вплоть до Сталина на хоругвях, и все это как бы “вываливается” из чрева Старого Дома» [1, с. 55].

Серия «Жизнь продолжается» рассказывает о России 1990-х — 2000-х гг. Перед нами московские пейзажи и натюрморты, храмы, памятники писателям и поэтам, городская повседневность, рынки, дискотеки. Новая жизнь оказывается насыщенной и несколько суетливой, но в ней есть и своя поэзия. Трогательный и ироничный снимок «Поэт и Щен» (1990) сопоставляет бюст Маяковского и лежащую в отдалении маленькую черную собачку. «Все помнят знаменитое фото Родченко 1926 года — Маяковский с песиком на руках. Так и подписывался в письмах к Лиле — “Твой Щен”. А тут иду я по Мясницкой (тогда — Кирова) мимо КГБ-3, а там во дворе — музей поэта, где он (его?) застрелился, и в проеме перед полированным столбом с его головой и глазами выпученными сидит щен этой самой породы, неведь откуда взявшийся. И в граните отражается. Это прямо мистика какая-то, но в Москве — нормально. Еле успел его снять. А песик — убежит, и все. А ты всю жизнь терзаться будешь — эх, не успел» [1, с. 61], — вспоминает фотограф. Великолепный пример «московского сюра» от М. А. Дашевского — это снимок «Привет Брессону» (1996): плохо одетый мужчина несет в руке картонный ящик, отражаясь в луже подобно герою снимка «У вокзала Сен-Лазар» (1932).

Одна из самых выразительных «частей» серии — это цветные «накладушки», которые за счет добавления цвета делаются еще более «сюрреалистичными». Старый дом в Большом Кисельном переулке становится фоном для пейзажей, антикварной лавки, иконы, портретов. На снимке «Богородица бедных» (1996) его стены с выраженными следами времени становятся фоном для Богоматери Владимирской, позволяя создать «символическую виртуальную картину» [1, с. 73]. В целом тема веры является для серии одной из магистральных, получая воплощение в образах московских соборов, церковных служб, икон и молитв.

Третий том издания знакомит нас с серией «Была такая страна СССР», в которую вошли снимки, сделанные Михаилом Ароновичем во время его поездок по Советскому Союзу. География этих фотопутешествий предельно обширна: Ленинград, Подмосковье, Торжок, Ярославль, Ростов, Вильнюс, Таллин, Киев, Львов, Крым, Чебоксары, Великий Новгород, Ташкент, Тбилиси и другие города и населенные пункты. Тематика снимков традиционна для Дашевского: это городские пейзажи, урбанистическая повседневность, взрослые, дети и старики. Снимок «Ленинградская Венера» (1970-е) запечатлел одно из «парадоксальных сопоставлений», предложенных самой реальностью: во дворе обветшавшего величественного здания с классической статуей помещена груда деревянных ящиков, на одном из которых сидит задумчивый мужчина с портфелем. «Сказочный контраст псевдоготики, Венеры, ящиков, бочек, машины и моего приятеля Яши Цукермана, который привел меня в какой-то двор, представил этой Даме и уселся в углу отдохнуть. Я и стал ее снимать, пока меня не ударило, что надо снимать весь этот двор, центром которого был немой

диалог Венеры и Цукермана. Я не помню, где расположен этот двор. Кажется, где-то на Васильевском острове или на Петроградской стороне» [1, с. 81], — вспоминает фотограф.

Не менее поэтичен и живописен снятый из подворотни старый «Вильнюсский дворик» (1979), в котором сушится белье на веревках. «Это место — район вблизи бывшего гетто. Литовцы так “любили” евреев, что весь этот средневековый район снесли дотла, даже еще до независимости. Потом, посреди пустынной площадочки, застроенной по бокам новоделом, воздвигли памятник реббе с ребеночком. Мимо ходят бывшие СС и хмыкают» [1, с. 89]. Тема литовского антисемитизма получает у Михаила Ароновича развитие в пронзительных снимках «Еврейское кладбище. Зарасай» (1979) и «“Юденфрай” (“Свободно от евреев”) 1. Зарасай» (1979). Практически все еврейское население Зарасая было уничтожено во времена Второй мировой войны, а надгробные плиты с еврейского кладбища были использованы как дорожное покрытие...

Особенно привлекательны «восточные» фотографии: Ташкент с традиционными базарами и чайханой, Тбилиси с извилистыми улицами, на которых бурлит жизнь. Михаил Аронович описывает Тбилиси как город больших контрастов и удивительной «фотографической красоты». «Это особый город, а когда там в первый раз, это похлеще Венеции! Мы в те годы уже любили грузинское кино. А тут оно — рядом! Тут все работает — и изгиб улицы, и случайное (выжидал!) расположение фигур, и линия по центру, и дома... Теперь такого не будет НИКОГДА. Как и молодости автора» [1, с. 85].

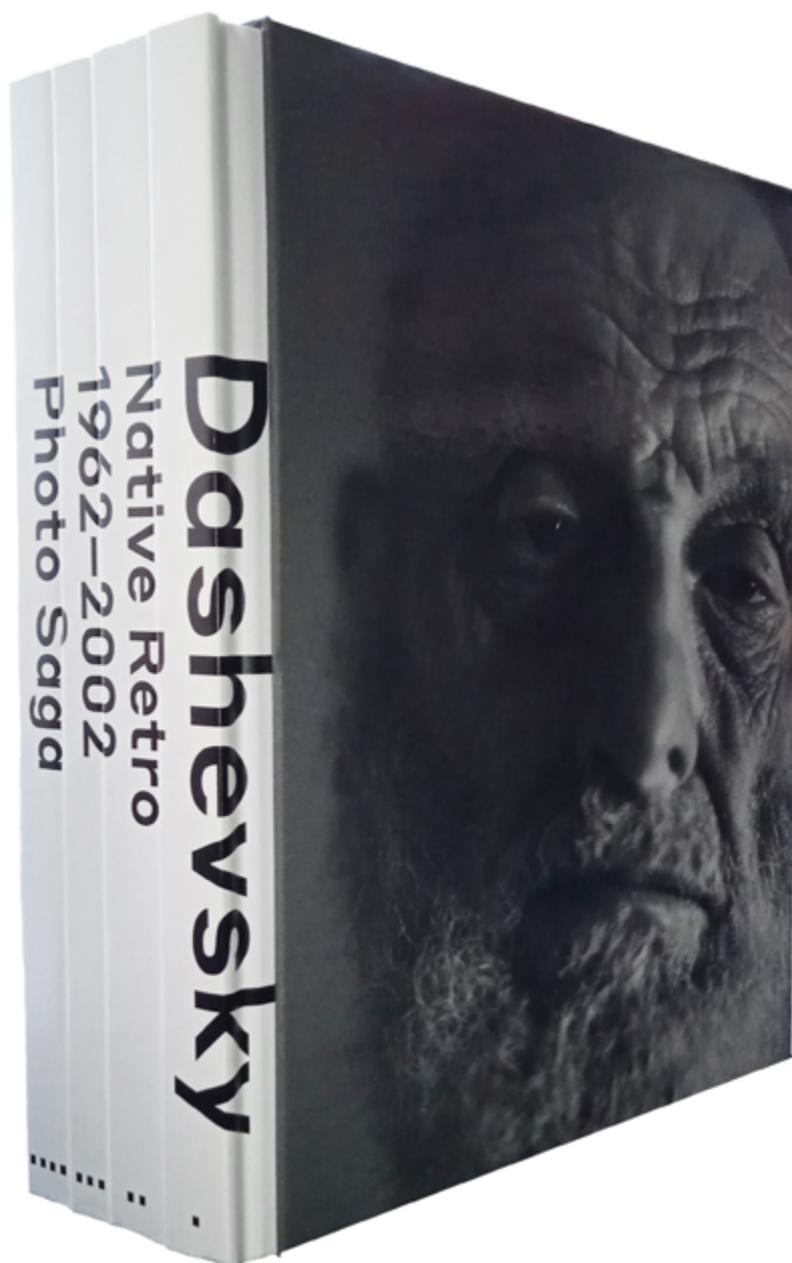
Среди портретных фотографий Михаила Ароновича нельзя не отметить снимок «Дочь рыбака. Кенозеро, Архангельская область» (1970) — единственную работу фотографа, которая была опубликована в советский период. Пронзительный взгляд маленькой девочки, которая сидит на коленях рядом с деревянной лодкой, не может оставить равнодушным. Заканчивается серия снимками последних жителей в бывшей деревне на реке Керженец. «Деревня, работавшая на добыче смолы, опустела после тотальной вырубке сосновых боров военными для дачного строительства. Осталась одна семья: вот этот большой дед и его жена. Съемка неспециальная, и композиция выбралась мгновенно, взглядом» [1, с. 99]. С фотографии «На реке Керженец (Последние жители) 2» (1980) на нас удивительно ясными глазами смотрит пожилая женщина в платке. «А лицо получилось просто замечательное: взгляд многое прошедшего человека, русская женщина в самом высоком смысле этого слова. Мне на эту фотографию смотреть — как из источника пить живую воду» [1, с. 99].

В четвертый том издания вошли авторские комментарии к фотографиям, эссе Михаила Ароновича «Документальный импрессионизм» как метод фотографии психологии окружающей жизни», тексты Юры Иорша, Александра Борщаговского, Михаила Сидлина, Ирины Чмыревой и Александра Фурсова. Дополняют том представленные в приложении контрольные отпечатки — рабочие снимки с авторскими пометками — позволяющие заглянуть «внутри» творческого процесса, а также хроника жизни фотографа.

Книга «Родное ретро. 1962–2002. Фотографическая сага» — великолепный подарок для любителей фотографии и ее исследователей. Это книга-выставка, книга-путешествие, фотографический роман-эпопея, открывающий

субъективный взгляд Свидетеля сложной и замысловатой отечественной истории. Помимо порядка повествования, предложенного самим фотографом, в ней можно найти множество «второстепенных» сюжетных линий — например, пейзажи, натюрморты, городские дворы, портреты, «накладушки» — которые проходят практически через все серии и достойны стать темой отдельных исследований, альбомов или выставочных проектов. Подобное переключение зрительского внимания на разные жанры и темы делает книгу особенно увлекательной, а комментарии Михаи-

ла Ароновича позволяют узнать истории создания снимков и заложенные в них идеи «из первых рук». Предложенное в книге разделение изображений и текстов по разным частям издания не всегда удобно, но по-своему обоснованно, поскольку дает зрителю возможность выстроить собственные ассоциативные ряды. Отдельно следует отметить стильный и лаконичный дизайн издания, а также наличие перевода названий фотографий и всех представленных в книге текстов на английский язык, что делает ее доступной для иностранных читателей.



Илл. 1. Книга Михаила Дашевского «Родное ретро. 1962–2002. Фотографическая сага». М., 2020

Список литературы:

1. Дашевский М. и др. Родное ретро. 1962–2002. Фотографическая сага. В 4-х т. Т. 4. М., 2020. 226 с.

References:

Dashevsky M. et al. *Native Retro. 1962–2002. Photo Saga*. In 4 vols. Vol. 4. Moscow, 2020. 226 p. (in Russian and English)



**Илл. 2. Михаил Дашевский.
Маска (Зое два месяца). 1972**



**Илл. 3. Михаил Дашевский.
Моя тетя Рая. 1970-е**



Илл. 4. Михаил Дашевский.
С женой Галей. 1990-е



Илл. 5. Михаил Дашевский.
Таня Гусева на кухне. 1970-е



**Илл. 6. Михаил Дашевский.
Ивановский монастырь. 1980-е**



**Илл. 7. Михаил Дашевский.
Богоматерь Солянская. 1990-е**



Илл. 8. Михаил Дашевский.
Наша коммунальная кухня. 1960-е



**Илл. 9. Михаил Дашевский.
Солянка и Старый дом. 1998**



**Илл. 10. Михаил Дашевский.
Солянский тупик. 1994**



**Илл. 11. Михаил Дашевский.
Зимняя Солянка. 1998**



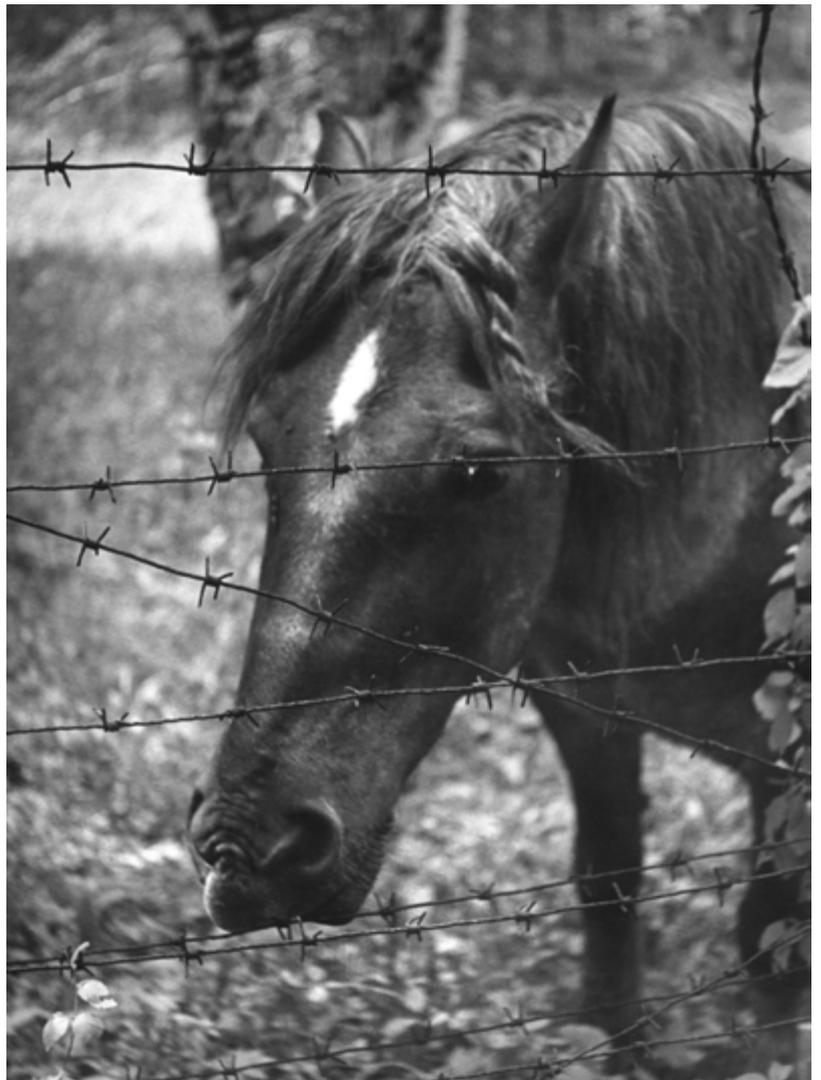
Илл. 12. Михаил Дашевский.
Солянка. Вид сверху. 1990-е



Илл. 13. Михаил Дашевский.
Колбасный магазин. 1970-е



Илл. 14. Михаил Дашевский.
Сталин — истребитель народа. 1990-е



Илл. 15. Михаил Дашевский.
Грустная лошадь. 1966



Илл. 16. Михаил Дашевский.
Ботиночки Ильича. 1962

Илл. 17. Михаил Дашевский.
Крапива у сарая. 1980-е





Илл. 18. Михаил Дашевский.
Ателье на Кузнецком. 1972



Илл. 19. Михаил Дашевский.
«Стегляшка» у Яузских ворот. 1986



Илл. 20. Михаил Дашевский.
На выставке в ЦДХ. 1980-е

Илл. 21. Михаил Дашевский.
На качелях. 1997





Илл. 22. Михаил Дашевский.
Глава семьи. 1970



Илл. 23. Михаил. Дашевский.
Наука на базе. 11. 1982



Илл. 24. Михаил Дашевский.
В Арбатском переулке. 1960-е

Илл. 25. Михаил Дашевский.
Уличный поцелуй. 1980-е





Илл. 26. Михаил Дашевский.
Хмурое утро новой России. 1992

Илл. 27. Михаил Дашевский.
Коммунисты, вперед! 1997



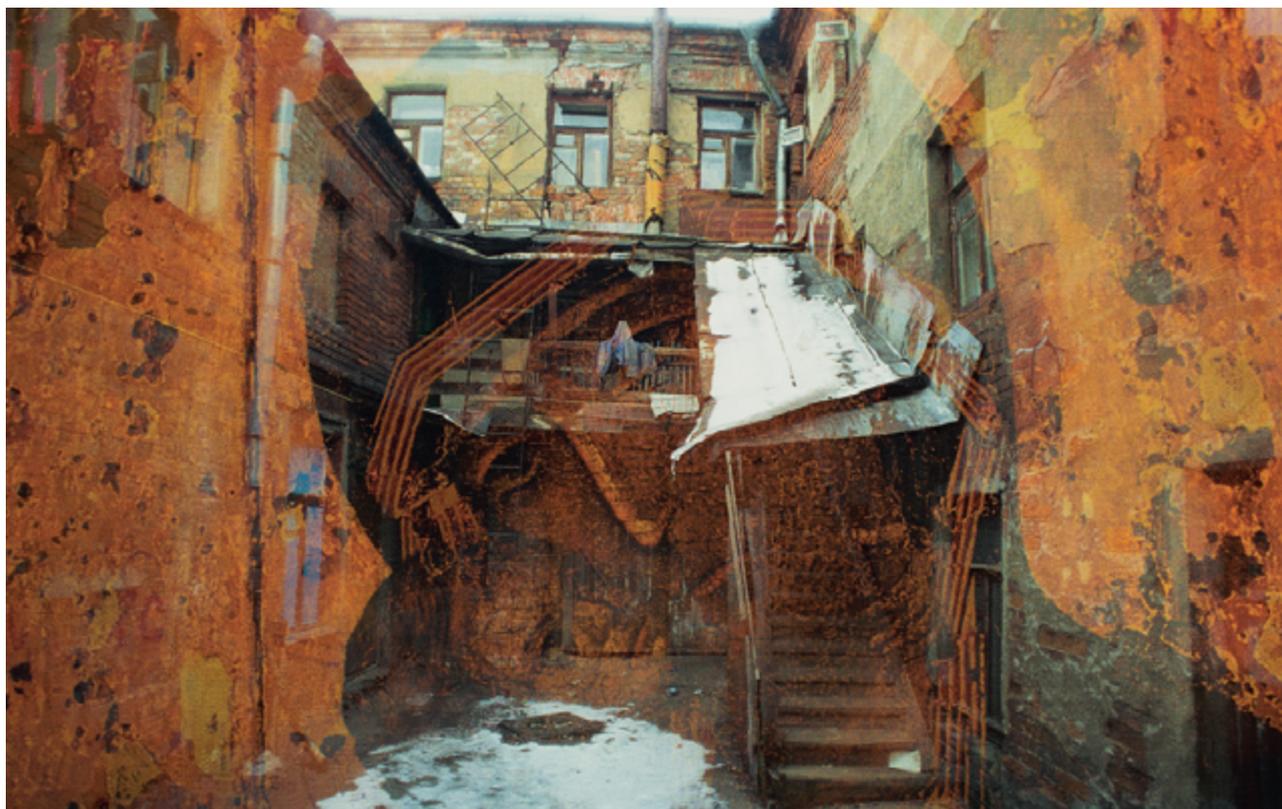


**Илл. 28. Михаил Дашевский.
Поэт и Щен. 1990**

**Илл. 29. Михаил Дашевский.
Привет Брессону. 1996**

**Илл. 30. Михаил Дашевский.
Петр Ильич Чайковский у Малого
Вознесения. 1990-е**





**Илл. 31. Михаил Дашевский.
Богородица бедных. 1996**

**Илл. 32. Михаил Дашевский.
Одуванчики. 2000**





Илл. 33. Михаил Дашевский.
Ленинградская Венера. 1970-е



Илл. 34. Михаил Дашевский.
Прыгалка. Ярославль. 1969



Илл. 35. Михаил Дашевский.
Вильнюсский дворик. 1979



**Илл. 36. Михаил Дашевский.
Девочки в Вильнюсе 2. 1979**



**Илл. 37. Михаил Дашевский.
Тени жизни. Вильнюс. 1979**



Илл. 38. Михаил Дашевский.
«Юденфрай» («Свободно от евреев») 1.
Зарасай. 1979

Илл. 39. Михаил Дашевский.
Столовая на рынке. Ташкент. 1972

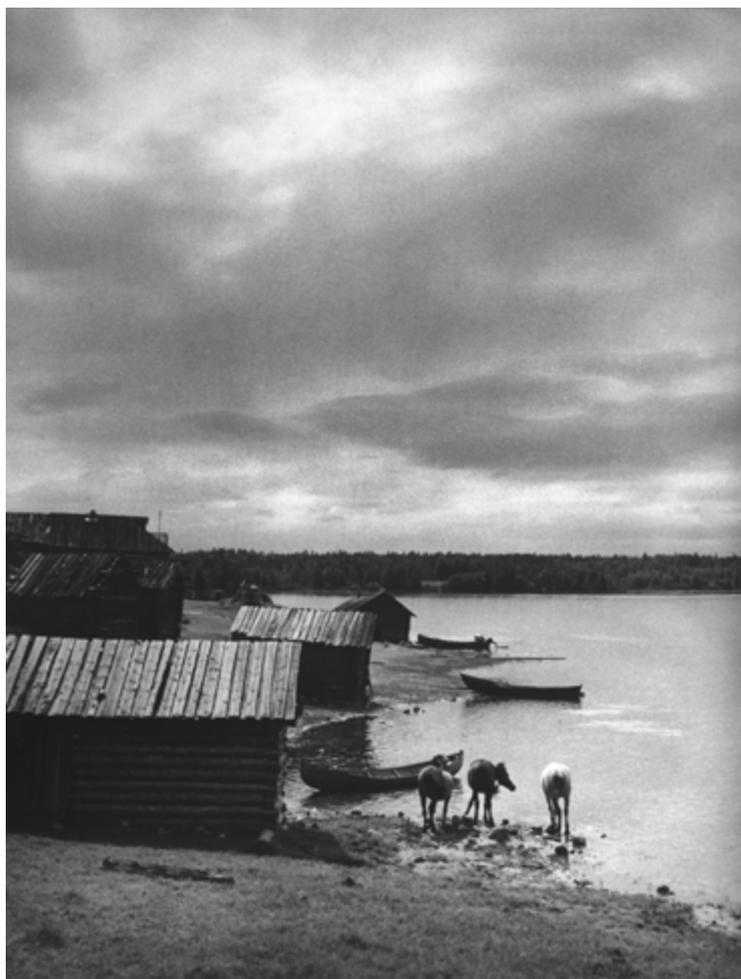




**Илл. 40. Михаил Дашевский.
Хозяйка улицы. Тбилиси. 1968**



**Илл. 41. Михаил Дашевский.
Дочь рыбака. Кенозеро,
Архангельская область. 1970**



**Илл. 42. Михаил Дашевский.
Три лошади. Кенозеро,
Архангельская область. 1970**



**Илл. 43. Михаил Дашевский.
На реке Керженец
(Последние жители) 2. 1980**