

Секция «Историческое искусствознание»

Наивное искусство Германии: политика гуманизации индустриальной среды

Авдеева Вера Владимировна

ассистент

Уральский государственный университет им. А.М.Горького, Екатеринбург, Россия

E-mail: avdvera@yandex.ru

В начале 1950-х – сер. 1960-х годов наивному искусству Германии была отведена определенная структурирующая роль. Поскольку именно в этот период в ряде промышленных областей страны, особенно в Рурской области (Северная Рейн-Вестфалия), четко осуществлялась политика гуманизации индустриальной среды. Её основное население составляли рабочие горно-перерабатывающих заводов, чей труд является одним из тяжелейших и опасных видов деятельности. Тогда консолидирующую функцию с особым рвением взяли на себя промышленные предприятия, которые "предоставили своим работникам возможность для творческого проведения свободного времени"¹. Когорту немецких художников-самоучек пополнили "горняки Рурской области" (К.Хертманн, Ф.Клеавка, М.Валериус, Э.Бёдекер и др). Широко известна деятельность фирмы Айзенман в Бёблинге, которая "устраивает в своих помещениях не только ежегодные выставки, куда приглашаются и не относящиеся к фирме люди, но и одновременно содержит постоянную коллекцию наива"². К началу 90-х годов, в связи с расширением компании они вышли на международный уровень, когда в 1983 году в США представили проект "Наивная и аутсайдеровская живопись Германии и живопись Габриэлы Мюнтер" (Чикаго, Музей современного искусства, куратор – Мэри Джейн Джекоб)³.

Наряду с такими монополистами, как фирма Айзема, в этом районе Германии сложилась благоприятная обстановка для проведения политики гуманизации – за счет улучшения и облагораживания социальной жизни рабочих. Благодаря активной деятельности профсоюзов установился восьмичасовой рабочий день, и времени для творчества стало значительно больше. Кроме того, выработался определенный стимул для такого рода занятий. Поскольку опять же силами объединения немецких профсоюзов (DGB) был организован Рурский фестиваль в г. Реклингхаузене, где можно было наслаждаться собственными результатами от занятий живописью. Основой проходящего в 1953 году фестиваля стала экспозиция "Работа – Отдых – Досуг". В одном ряду можно было увидеть работы как классиков немецкого наива, так и новоиспеченных художников: шахтеров, доменщиков, служащих фабрик и торговых концернов. Продолжением столь тесного общения вновь в рамках Рурского фестиваля явилась также выставка "Работы и мастерская наивного искусства". На ней собрались наивные мастера со всего мира и " в течение выставки рисовали в импровизированных малых студиях и охотно беседовали с посетителями выставки"⁴. В дальнейшем, столь широкая инициативность профсоюзной организации коснулась и других немецких регионов. В итоге,

¹ Grohowiak T. Die deutschen Naiven und ihr Publikum //Deutsche naive Kunst. – Recklinghausen: Federal Republic of Germany:Aurel Bongers, 1976. – с.277.

² Там же.

³ Naive and Outsider Painting from Germany and Paintings by Gabriele Münter. – Chicago: Museum of Contemporary Art,1983.

⁴ Grohowiak T. Die deutschen Naiven und ihr Publikum //Deutsche naive Kunst. – Recklinghausen: Federal Republic of Germany:Aurel Bongers, 1976. – с.277.

Реклингхаузен, город из района реки Рур вырастает в "кузницу" наивного искусства Германии.

Третьей инфраструктурой, ведущей политику гуманизации индустриальной среды, становятся музейные институции. К примеру, Vestisches Museum/Haus der Geschichte и художественный зал/Kunsthalle г. Реклингхаузена. Последний уже на профессиональном уровне ведет намеченную политическую линию. В нем объединяется творческая группа "junge westen": Густав Демпе, Томас Гроховиак, специалист в области наивного искусства, Эмиль Шумахер, Генрих Сипманн, Ганс Вердехаузен и Эрнст Херманнс. Возглавляет группу Франц Грозе-Пердекамр, в то время руководитель разрушенного исторического музея. Несмотря на то, что в сферу их интересов входило в основном профессиональное искусство. Тем не менее, одному из лидеров этой группы, Томасу Гроховиаку удалось инициировать многих самобытных художников к творчеству (Ф.Гриммайзен и др.), и самое главное, сохранить их творческое наследие в муниципальном собрании.

Таким образом, наивное искусство несет еще и компенсаторную функцию. Поскольку работодатели, музейщики, привлекая своих работников к творчеству, сознательно перемещали их внимание с одного объекта на другой – с жизненных реалий на далекую мечту. Тем самым осуществлялся некий терапевтический акт, где искусство становится лишь инструментом политической системы. Одновременно формируется социокультурный механизм реализации немецкого наивного искусства, которое осуществляется с помощью выставочных художественных практик, частного и музейного коллекционирования. С другой стороны, капитал промышленных регионов Германии способствуют формированию экономического рынка, в котором произведения наивного искусства воспринимались выгодным вложением денежных средств. Собственно сами наивные художники находились под непосредственным влиянием рынка, поскольку на ежегодных фестивалях искусства в Реклингхаузене они сами продавали свои работы.

Итак, наивное искусство является моделирующим фактором в преобразовании промышленных зон Германии во второй половине XX века.

Литература:

Grohowiak T. (1976) Deutsche naive Kunst. – Recklinghausen: Federal Republic of Germany: Aurel Bongers, 1976.

Naive Malerei: 89 Werke von 32 Künstlern aus der Bundesrepublik Deutschland/Zusammengestellt 1974 Prof.T.Grohowiak, Dr.Irmgard Feldhaus, Prof. Dr. Lothar Pretzell. – Stuttgart, 1988.

Zück, Rudiger. (1974) Meisterwerke naiver Malerei: mit 47 farbigen Abbildungen mit Gemälden von Balet, Dapfa, Geyrt und and.) – München, Wien, 1974.

*<http://www.recklinghausen.de/KulturBildungSport/Kultur/MuseenGalerien/Kunsthalle.htm> – художественная галерея г. Реклингхаузена;
<http://www.recklinghausen.de/KulturBildungSport/Kultur/MuseenGalerien/VestischesMuseum.htm> – Vestisches Museum/Haus der Geschichte г. Реклингхаузена*

Сакральное пространство первых сербских монастырей как отражение государственного культа реликвий

*Адашинская Анна Адамовна
студент*

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия

E-mail: adashik@mail.ru

На рубеже XII – начале XIII веков на территории Балкан начинает формироваться новое, сильное государство, центром которого является средневековая область Рашка. Здесь возникает своя правящая королевская династия, основатель которой жупан Стефан

Неманя в конце своей жизни принял постриг и стал первым сербским святым под именем Симеон. Одной из главных проблем для новой династии является легитимизация своей власти, с этой целью сыновья Немани - Св. Савва (с 1219 г. первый сербский архиепископ) и Св. Стефан Первовенчаный (с 1220 г. первый сербский король) - предпринимают ряд важных политических и культурных мероприятий, среди которых важнейшими являются основание новых монастырей (Студеница, Хиландар, Жича, Милешево, Печская Патриархия) и организация культа первого сербского святого – их отца. Создавая культ своего отца Св. Савва не только пишет его житие, прославительные каноны и службу, он также организует перенесение мощей Немани (Св. Симеона) из Афонского монастыря Хиландар в сербский монастырь Студеница, который был основан самим Св. Симеоном. Видимо, на момент перенесения мощей Неманя был прославлен как святой, т.к. уже в Хиландаре его мощи начали мироточить.

В типологии сербских монастырских церквей XIII в. есть важная черта, которая не встречается больше нигде, - небольшой притвор в западной части церкви с двумя боковыми капеллами, вопрос происхождения которой до конца неясен. Здесь мы попытаемся ответить на него при помощи иеротопии – метода изучения сакральных пространств, разработанного А.М. Лидовым.

Как «продюсер» религиозного образа нового государства Св. Савва обращается и к константинопольским, и непосредственно к иерусалимским образцам. При строительстве церкви монастыря Жича в качестве такого образца была использована Сионская церковь в Иерусалиме, т.н. «мать всем церквям», которую Савва посетил в свою первую поездку в Святую Землю. Помимо росписей подкупольного пространства, воспроизводящих иконографию сионского храма, в Жиче были две небольшие капеллы в юго-западном и северо-западном углах, посвященные соответственно Св. Стефану Первомученнику и Св. Савве Освященному.

Мощи Стефана Первомученника были обреты, согласно житию, неким пресвитером Лукианом и перенесены в Сионскую церковь иерусалимским архиепископом Иоанном. Согласно Феофану Исповеднику, в 420 г. императрица Пульхерия построила для мощей новый храм Св. Стефана, который затем не раз упоминается в источниках. Нам также известно, что правая рука Св. Стефана была отправлена архиепископом Иоанном в Константинополь в дар императору Феодосию. Перенесение этой реликвии представляло из себя торжественную процессию, прошедшую через весь город, для мощей был специально построен новый храм Св. Стефана непосредственно в императорском дворце (о нем также несколько раз упоминает Феофан Исповедник). Отсюда мы можем заключить, что важность и ценность этой реликвии была очень велика.

Однако, не смотря на перенесение мощей в Иерусалиме в новую церковь, в Сионском храме, видимо, продолжала почитаться или частица этих мощей или место, где они хранились. Историк и участник Первого крестового похода Раймунд Ажилский пишет о Сионской церкви: «В этой церкви находятся следующие святые сокровища – погребения царей Давида и Соломона, а также Первомученника Стефана». Видимо, посещая Иерусалим в 1229 г. Св. Савва Сербский видел это почитаемое место, находящееся также как и капелла Св. Стефана в Жиче в юго-западном углу храма.

Капелла в Жиче совмещает в себе образы из Иерусалима и из Константинополя. Она также как и феодосиевский храм Св. Стефана находится недалеко от королевской резиденции, в храме, в котором происходит коронация сербских королей (Феофан исповедник сообщает, что в Константинопольском храме Св. Стефана могли венчать или даже короновать византийских императоров, как это было в случае с императором Ираклием). С другой стороны, эта капелла является частью сакрального пространства храма, который в качестве своей основной матрицы имеет образ Сионской церкви. Сама сцена перенесения мощей Св. Стефана и встречи их императором и патриархом в Константинополе, изображенная на стене капеллы, как бы объединяет два важнейших образа Константинополя и Иерусалима, связывая их в единое повествование.

В 1233-1234 гг. в монастыре Студеница, где находятся мощи Св. Симеона, его внуки – будущий король Радослав и будущий архиепископ Савва II - заказывают

небольшую пристройку к главной монастырской церкви – западный притвор с двумя капеллами, получившую название припрата Радослава. В данном случае юго-западная капелла посвящается Св. Симеону, а северо-западная Св. Стефану. В симеоновой капелле для сцены переноса мощей первого сербского святого образцом могла послужить сцена переноса мощей Св. Стефана из Жичи. В той же капелле в нижнем ряду под сценой переноса мощей Св. Симеона находятся три фигуры это «Савва преосвещенный пръв архиепискупъ все срьбске земле», «Арсение преосвещенный и втори архиепискупъ все срьбске земле» и «Савва ерьмонахъ сынъ пръвовенчаньнаго краля Стефана вноукъ светаго Симеона Немане». Савва I и Арсений изображены с нимбами, одетыми в фелони и омофоры, а будущий Савва II – в темной ризе и без нимба. Таким образом, монах Савва заявляет о себе как о наследнике архиепископского сана и непосредственном приемнике идей Саввы I и Арсения. Он также развивает и идеи, принесенные в Сербию Св. Саввой. По модели сакрального пространства в Жиче Савва II также задумывает две капеллы на западе церкви, но теперь параллелизм между сербским и константинопольским сюжетами становится более очевидным: живописное житие Св. Симеона сопоставлялось и в пространстве и, видимо, по иконографии (живопись в капелле Св. Стефана почти не сохранилась) с житием Св. Стефана, который стал также покровителем царствующей династии Неманичей.

Решение западной части храма с двумя капеллами, посвященными Св. Стефану и Св. Симеону Сербскому еще дважды повторялось в сербском искусстве – в монастырях Сопочаны и Градац, заказанными также членами правящей династии Неманичей. Таким образом, мы видим, как один проект Св. Саввы по созданию сакрального пространства монастыря Жича повлек за собой целый ряд других, развивающих его первоначальную идею, проектов.

Литература:

1. Лидов А.М. (2006) Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // В сб.: Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Под ред. А.М. Лидова. М.: Индрик
2. Тодич Б. (1994) Тема Сионской церкви в храмовой декорации XIII — XIV вв. // В сб.: Иерусалим в русской культуре / Под ред. А.М. Лидова. М.: Наука
3. Летопись византийца Феофана (1884) / В пер. с греч. В. И. Оболенского и Ф. А. Терновского. М.: Университетская типография
4. Holum K. G., Vikan G. (1979) The Trier Ivory, "Adventus" Ceremonial, and the Relics of St. Stephen // *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 33, pp. 115-133
5. Popovic D. (2006) Svetiteljsko proslavljanje Simeona Nemanje. Prilog proucavanju kulta mostiju kod Srba / Pod okriljem svetosti. Belgrade: SANU
6. <http://www.fordham.edu/halsall/source/raymond-cde.html> (Raymond d'Aguiliers, *Historia francorum qui ceperint Jerusalem*)

Де-монументализация: особенности пост-советской городской скульптуры.

Войницкий Павел Владимирович

Special student, PhD

York University, Toronto, Canada

E-mail: skiy@rambler.ru

В последнее десятилетие во многих крупных городах на территории бывшего СССР наблюдается интересный феномен: появление специфичной публичной скульптуры – бронзовых или, реже, алюминиевых фигур, выполненных в масштабе близком к натуральной величине и не несущих идеологической нагрузки. Устанавливаемые без пьедесталов, на одном уровне с пешеходами, такие произведения предполагают непосредственный контакт со зрителем.

При сохранении привычного «реалистического» пластического языка и традиционных для городской скульптуры материалов исполнения, произведения рассматриваемого типа не укладывается в стандартные определения монументальности, более того – во многом им противоречат. «Величественность, масштабность образа» [1] сменяется обыденностью изображаемых персонажей, «утверждение определенного официального общественного идеала» [2] – идеологической нейтральностью. В отличие от обобщенных и идеализированных советских монументов новая публичная скульптура детализирована – иногда вплоть до миметичности или же, в некоторых случаях, до декоративности. Монументальность уступает место жанровости, «отстраненность» – интерактивности.

Традиционную для советских памятников классицистичную концепцию организации городского пространства, в которой монумент выступает визуальной и метафорической доминантой, сменяет «интеграционная модель» [3] взаимодействия «места» и скульптуры – последняя «растворяется» в урбанистической среде, чему способствуют отсутствие пьедесталов и уменьшившийся масштаб. Причем, зачастую, связь типичного новейшего произведения с местом его размещения кажется искусственной, случайной.

На смену главенствующей пропагандистской функции скульптуры, приходят спектаклярность и развлекательность. Теперь это не идеологический «протез» для общественного сознания, а просто городская достопримечательность, оригинальный «лэнд-марк», призванный придать неповторимость отдельному фрагменту городской среды в котором он расположен.

Кроме материала и фигуративности, с советской монументальной скульптурой скульптуру современную роднит игнорирование мнения рядовых горожан при ее проектировании и установке. В трехсторонней системе взаимодействия между художником, курирующей институцией и городским сообществом [4] связь осуществляется в основном по линии художник (или творческий коллектив) – институция. Таким образом, скульптура все также «навязывается» обществу, которое, впрочем, традиционно индифферентно.

Среди причин анализируемой де-монументализации прежде всего следует назвать политические изменения – крушение коммунистической идеологии, репрезентацией которой являлась советская монументальная скульптура. В условиях «идеологической неопределенности», современное произведение, избавленное от необходимости пропагандировать государственные идеалы и ценности, отражает микро-идеологии – города, организации или даже частного лица, инициировавших его создание. Если ранее система утверждения монументальной скульптуры была жестко централизована, то теперь областные и федеральные центры получили практически полную автономию. Ныне муниципальных чиновников к «воздвижению памятника» побуждает не государственный «План монументальной пропаганды», а, в большинстве случаев, личные инициативы и амбиции – будучи популярным способом украшения города, скульптура выступает также как своеобразная «реклама» городских властей. К сожалению, складывается впечатление, что в этой ситуации важно не качество скульптурного объекта, а символический факт его установки.

Основные социальные факторы, влияющие на стилистику новой городской скульптуры это, во-первых, особенности пост-советского, основанного на академических принципах, профессионального скульптурного образования, благодаря которым скульптор, окончивший художественный вуз, ориентирован на выполнение реалистических, фигуративных произведений; и, во-вторых, воспитанность «находящегося у власти» поколения в традициях «реализма» или, скорее, социалистического реализма. Исходя из этого очевидно, что именно

реалистическая скульптура получает безусловное одобрение и понимание, как на уровне художественных советов (профессиональная оценка), так и на административном (принятие решения об установке скульптуры) и общественном (пресса, общественное мнение) уровнях.

И, наконец, буму «мини-монументов» способствует современная относительная экономическая стабильность, позволяющая муниципальным бюджетам выделять средства на создание дорогостоящих скульптурных произведений.

Анализируемая разновидность городской скульптуры широко распространена в современной «западной» пластике. Например композиционная схема, представляющая бронзового персонажа, сидящего на скамейке с оставленным рядом пустым местом для взаимодействия со зрителем, прослеживается интернационально – от установленных в широком географическом диапазоне многочисленных работ Ли Вивот, для которой «мотив скамьи является фирменным знаком» [5], до «негероических» скамеечных памятников – например Гленну Голду в Торонто (автор Рут Абернеси, 1999) и Джону Леннону в Гаване (автор Жозе Вилла, 2000).

Схожие процессы де-монументализации публичной скульптуры наблюдаются в странах бывшего Восточного блока а также в Китае.

Как видно из проведенного исследования, современный расцвет анализируемого феномена на пост-советской территории вызван сложившимися оригинальными политическими, социальными и экономическими условиями. В то же время он синхронизирован с аналогичными интернациональными арт-практиками.

В настоящее время волна распространения де-монументализированной фигуративной городской скульптуры, стимулированная столицами, покрывает также и периферию. Учитывая относительную стабильность рассмотренных выше факторов, можно сделать вывод, что описанная популярная тенденция будет доминантной в пост-советской городской скульптуре в течение ближайшего времени.

Литература:

1. *Власов В. Г.* (1996) Стили в искусстве. Словарь. С-Пб.: Кольна. С. 341.
2. *Лазука Б. А.* (2001) Слоўнік тэрмінаў: Архітэктурна, выяўленчае і дэкаратыўна-прыкладнае мастацтва. Мн.: Беларусь. С. 83. (Перевод автора)
3. *Deutsche R.* (1992) Tilted Arc and the Uses of Public Space // Design Book Review 23 (Winter 1992), P. 24.
4. *Kwon M.* (2004) One Place After Another. Site-specific Art and Locational Identity. Cambridge, Mass.: MIT Press., P. 7.
5. *Official Internet-site of Lea Vivot.* Retrieved Feb 15, 2007, from the http://www.leavivot.com/about_the_artist.htm (Перевод автора)

К вопросу о семантической нагрузке орнаментальных композиций

Герца Яна Андреевна

преподаватель

Молдавский технический университет, г.Кишинёв, Молдавия

E-mail: alexei-ch2004@yandex.ru

Первые работы, посвященные интерпретации смысловую содержания орнамента древних сосудов, появились ещё в конце XIX в. Но наиболее активно вопрос стал исследоваться в последней четверти XX в. Можно выделить следующие направления в изучении и интерпретации семантической нагрузки орнаментальных композиций: **1)** Проявление зачатков письма; **2)** Отражение религиозных представлений древнего населения; магическая, священная символика и т.п.; **3)** Древние календари.

Одной из наиболее ранних является идея интерпретации элементов орнамента как знаков протописьменности. В.А.Городцов, исследуя Александровский сосуд, отмечал, что он принадлежит к памятникам X-XI в. славянской или славяно-русской народности. Расположение четырнадцати знаков в одну строчку напоминает письмо. Однако автор не исключает и принадлежности знаков к родовым клеймам, употребляемым у разных народов как знаки собственности. В дальнейшем попытки соотнесения элементов орнамента со знаками протописьменности предпринимались неоднократно, особенно в отношении материалов срубной культурно-исторической общности. А.А.Формозов охарактеризовал знаки на семнадцати сосудах как зачатки письменности, которая сложилась на местной основе и происходит от орнамента. В.В.Отрощенко предложил разделить знаки на знаки-рамки, крестообразные знаки, геометрические фигуры и знаки типа пиктограмм. И.Ф.Ковалёва считала возможным появление пиктографического письма у срубных племён. Существенное увеличение источниковой базы позволило расширить представления о срубной знаковой системе и выделить три типа знаков: наглядно-изобразительные (пиктограммы), идеографические (символические) и напоминающие, соотносимые с группой знаков-сигналов, а также различные вспомогательные элементы, служащие для обособления знака, обозначения начала и конца композиции и т.д. Всего в срубной "письменности" исследователями было выделено около 50 групп знаков. Помимо пиктограмм, специалисты выделяют группу знаков, являющихся, по их мнению, буквами. А.Д.Пряхин и Е.Ю.Захарова, анализируя знаки на сосудах племён средней бронзы доно-донецкого региона, отмечали, что лишь в немногих случаях можно с уверенностью вычленивать отдельные знаки, большинство из которых являются своего рода производными от элементов геометрического орнамента. Наибольшая "рисуночность" при наличии знаков-"писмен" фиксируется на сосудах культуры многоваликовой керамики, а фиксация числовых последовательностей, значимых для населения, в большей степени характерна для абашевской традиции. Также отмечена связь анализируемых знаков со знаковой системой срубной культурно-исторической общности, имеющей, по мнению авторов, структурно оформившийся и сложившийся характер.

Другое направление связано с ранними религиозными представлениями. Например, модель мира отражена в композициях на керамике. Орнаментальные композиции на трипольских сосудах характеризуются как "картина модели мира", развёрнутая по вертикали – с нижним миром, водной и земной стихией и небесной сферой. Преобладание четырёх элементов или четырёх раппортов орнамента некоторых сосудов связывалось с делением окружающего пространства по векторам, характеризующимся по позиции (спереди, сзади, справа, слева). Соответственно, минимальное число таких структурирований – четыре, но с дальнейшим развитием могли выступать и промежуточные направления – 8, 16 и т.д. Ряд композиций на сосудах культур эпохи бронзы соотносится исследователями с наличием в мифологии оставившего их населения представлений о круговороте жизни и смерти. Существует также версия об элементах орнамента как магических знаках, непосредственно связанная с идеей о том, что для архаического сознания характерно мифологическое осмысление мира, а также нерасчленённое восприятие вещи – одновременно и как орудия, и как носителя знаковой информации. Таким образом, орнамент изначально заключал в себе не только декоративную, но и смысловую нагрузку, причём ведущей являлось именно последняя для обеспечения прагматической эффективности предмета. Орнамент на посуде изначально выступал в качестве магических знаков, и лишь впоследствии происходила его стилизация и утрата смыслового назначения. Поэтому становится понятным наличие в орнаменте "священных чисел". Такие числа существовали у каждого народа. Они не всегда

совпадали, но выделялись универсальные, свойственные многим культурам – 3,5,7 и др. Некоторые элементы орнамента сосудов неолитических племён также связываются с их мировоззрением. Рассматривая орнамент на керамике и других изделиях, можно выделить знаки с определённой символической нагрузкой: солярные символы, символы земли и растительного мира. Сосуды с такими изображениями были отнесены к разряду культовых предметов. «Священная» символика была неотъемлемой частью ритуалов, мифов и религиозных представлений, и орнамент керамики часто использовался для её фиксации.

Третье направление связано непосредственно с астрально-календарной символикой. Началом для исследований в этом направлении послужили работы по интерпретации знаков на сосудах Черняховской культуры в плане соотнесения их с календарными системами. Был интерпретирован как календарь орнамент на северокавказском сосуде VIII-VII до н.э. Основным было предположение о связи 12 элементов орнамента с 12 месяцами года. Эта тема нашла разработку в исследованиях других авторов. Материалы погребений срубной культурно-исторической общности говорят о наличии у его населения календарных представлений: 13 разнообразных заполнений ромбов (на сосуде) соответствуют 13 месяцам лунного года. В основе календарных представлений племён срубной культуры лежало деление года на два сезона: зимний и весенне-осенний с исчислением времени по 12 лунным месяцам при интеркаляции тринадцатого дня уравнивания тропического (солнечного) и лунного годов.

Мы можем рассматривать знаки на сосудах как проявление зачатков письма, как отражение религиозных представлений древнего населения, как священной символики и как древние календари. Каждая из версий является вполне обоснованной. Тем не менее, работы, сделанные в древности, имели предназначение. История развития орнамента древних сосудов позволяет глубже понять назначение того или иного предмета, его смысловую нагрузку. Путём исследования прошлого мы можем передать будущему яркую окраску и выразительность. Так, рассмотрев знаки на рисунках, современные мастера могут взять идею того или иного орнамента для создания чего-то нового.

Литература:

1. Блавацкий В.Д. История античной расписной керамики. – М., 1953.
2. Добхофер Е. История письма. – М., 2002.
3. Дьяковой И.М. Тайны древних письмен. – М., 1976.
4. Захарова Е.Ю. Сосуды со знаками срубной общности эпохи поздней бронзы. – Воронеж, 2000.
5. Истрин В.А. Возникновение и развитие письма. – М., 2004.
6. Кияшко А.В. Параллели в орнаментации керамики. – Донецк, 1988.
7. Кузьмина М.Т. История зарубежного искусства. – М., 1980.
8. де Моран А. История декоративно-прикладного искусства. – М., 1982.
9. Соколова Т.М. Орнамент – почерк эпохи. – Л., 1972.

Вторжение в городскую среду: Кристиан Болтански и Кшиштоф Водичко Гончаренко Наталья Михайловна

аспирант

*Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи,
скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, Санкт-Петербург, Россия*

E-mail: myliru1@yandex.ru

В конце XX века взаимодействие художников с городской средой становится все более актуальным. Многие авторы осознают, что улицы города нуждаются не в дорогостоящих монументальных украшениях, а в «образах и мыслях», которые могут

возникнуть благодаря вмешательству художника в городскую среду. Не менее важной причиной является желание активизировать реакцию зрителей, особенно случайных, заставить их внимательнее относиться к окружению, в котором они существуют. В качестве примеров можно привести творчество двух хорошо известных современных авторов – К. Болтанского и К. Водичко.

Для творчества французского художника Кристиана Болтанского (род. 1944) основной является проблема истории, причем не только государств, но каждого отдельного человека. Свои инсталляции Болтански называет архивами, и даже если само это слово не звучит в названии произведения, в его основе все равно лежит принцип архивизации, так как его интересует проблема сохранения памяти о людях, которые ушли из жизни. Инсталляции Болтанского – о том, как «человек, имеющий личность, биографию, индивидуальные особенности, в один момент исчезает бесследно» (Болтански, 2005). В инсталляциях – таких, как «Архивы умерших швейцарцев» (1990), «Отсутствующий дом» (1990), «Призраки Одессы» (2005), - художник использует черно-белые фотографии, воспроизведенные из некрологов местных газет, материалы местных архивов, фотографии знакомых и незнакомых ему людей, старую одежду или предметы, чтобы представить материальные и документальные свидетельства о людях, которые когда-то существовали. Таким образом Болтански стремится увековечить память каждого человека, спасти его от забвения.

Если Болтански обращается к «материализации памяти» неизвестных обитателей больших городов, то канадско-американский художник польского происхождения Кшиштоф Водичко (род. 1943), - предоставляет право голоса целым группам жителей мегаполисов, тем, у кого обычно нет возможности открыто заявить о себе и своих бедах. Водичко работает в области видео-арта; с 1980-х годов он создал более семидесяти крупномасштабных слайд- и видеопроекций, связанных с социально-политическими проблемами, на фасадах зданий и памятниках в разных городах мира. Его произведения существуют только одну или две ночи, но за это короткое время они превращают центральные улицы крупных городов в место дискуссий и жарких дебатов. Используя здания и монументы в качестве фона для проецирования, он делает большие общественные пространства частью своего произведения, обращенного ко всем горожанам. Каждое произведение Водичко связано с репрезентацией той или иной социально незащищенной группы людей. На общественные здания и сооружения проецируются их лица и руки, иногда – в сопровождении озвученного «закадрового» текста, причем нередко это голосовое сопровождение представляет собой импровизацию: Водичко просто дает людям высказаться на наболевшие темы. Именно такой вариант открытого, доступного для всех искусства является, по мнению Водичко, подлинно демократическим; кроме того, искусство должно оказывать реальную помощь нуждающимся – например, бездомным или иммигрантам.

Итак, причины вторжения в городскую среду К. Болтанского и К. Водичко прежде всего в том, что именно открытые общественные пространства, а не залы музеев и художественных галерей, помогут донести до максимального количества зрителей, в том числе случайных, важную мысль о забытых, страдающих, нуждающихся в помощи и поддержке людях. Несмотря на то, что художники используют разные средства для достижения данной цели, тот общественный отклик, который имеют их работы, говорит о том, что цель эта достигнута.

Литература:

1. Болтански, К. (2005) «...Я не знаю, что такое надежда» (интервью с художником) // Артхроника. № 1, с. 132 - 134.

2. Bergman-Carton, J. (2001) Christian Boltanski's Dernieres Annees: The History of Violence and the Violence of History // History & Memory. Volume 13. Number 1. Spring/Summer, p. 3-18.
3. Hartney, E. (1997) Critical Condition. American Culture at the Crossroads. - Cambridge: Cambridge University Press.
4. Phillips, P.C. (2003) Creating democracy: a dialogue with Krzysztof Wodiczko [Электронный ресурс] // [Art Journal. Winter](#). – Режим доступа: <http://findarticles.com>, свободный. – Загл. с экрана.
5. Wodiczko, K. (200-?) Architecture & Therapy. Interview with Krzysztof Wodiczko [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pbs.org/art21/artists/wodiczko/index.html>, свободный. – Загл. с экрана.
6. Young, J.E. (1999) Memory and Counter-Memory. The End of Monument in Germany [Электронный ресурс] // Harvard Design Magazine. № 9. – Режим доступа: <http://mitpress.mit.edu/HDM>, свободный. – Загл. с экрана.

Рельефы собора Гандзасар в контексте армянской пластики XIII в.

Казарян Гаяне Вараздатовна

аспирант

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, исторический факультет, отделение истории искусств, Москва, Россия

E-mail: gayane-ok@yandex.ru

Начало развития армянской пластики относится еще к раннесредневековому этапу возведения храмов и мемориальных монументов, но именно к XIII в., пройдя долгий путь, камнерезное искусство достигло наивысшего расцвета. Многочисленные свидетельства этому можно найти как в декоративном убранстве таких храмов как Арич (1201 г.), Макараванк (1204), монастырь Св. Стефаноса (1212–1217), Дадиванк (1214), церковь Св. Григория в Ани (1215), Ованнаванк (1216–1241), Нораванк (1261–1339), церковь Аствацацин в Агарцине (1281), церковь Аствацацин в Гегарде (1283), Арени (1321), Спитакавор (1321), Егвард (1321–1328), и других, так и в декоративном рельефе хачкаров (крестных камней), являющихся, своего рода, квинтэссенцией всего декоративно-орнаментального искусства средневековой Армении. Особое место в этом контексте занимает монастырский комплекс Гандзасар, расположенный в исторической области Арцаха Хачен (сегодня – Нагорно-Карабахская Республика) и представляющий собой непревзойденный и органичный синтез архитектурных и скульптурных форм. Несмотря на ряд публикаций, посвященных Гандзасарскому монастырю, требуется систематизация его рельефов и орнаментальной резьбы и рассмотрение памятника в контексте истории развития армянского средневекового зодчества и пластики.

Рельефы собора и притвора (жаматуна) Гандзасарского монастыря образуют уникальную систему декора, не имеющую других аналогов в средневековом зодчестве Армении. Их особенностью является не только мастерское исполнение, но и исключительно богатая иконография, что крайне редко встречается в других средневековых памятниках Армении и восточнохристианского мира. Основная часть рельефов сосредоточена на барабане собора, поверхность которого разделена на 16 граней пучками выступающих полуколонок. Каждая грань завершается небольшим фронтоном, заполненным сюжетными рельефами, а также резными растительными орнаментами. Так на фронтоне западной грани на фоне плетеного орнамента помещена фигура благословляющего Христа, а на юго-востоке два изображения Богоматери с младенцем, которые стилистически близки к хранящемуся в Агарцине

рельефу с изображением Богоматери с младенцем и двумя ктиторами. Под поясным образом Христа изображены Адам и Ева, расположенные по сторонам от витого ствола, символизирующего змия. Эта композиция отсылает к аналогичному рельефу храма Ахтамар (915–921), но выполнена в совершенно ином пластическом решении. На некоторых гранях присутствуют неглубокие ниши с полуколонками в глубине, покрытыми декоративной резьбой. Колонки завершаются скульптурными изображениями ктиторов, образующих две смысловые группы, композиционно объединенные по парам – мужским и женским. Анализ памятника показывает, что мужские фигуры являются князьями-заказчиками (князь Хачена Асан Джалал и его сын Вахтанг), а женские – по всей видимости – их женами, ведь на их участие указывает строительная надпись. Несмотря на то, что изображения ктиторов, держащих в руках модели храмов распространены в оформлении соборов начиная с X в. (Ахтамар, Санаин (967–977), Ахпат (976–991), и особенно в храмах XIII в. – Ариче, Дадиванке, Агарцине), помещение изображений ктиторов на колонках, держащих, очевидно, два разных храма, представляется совершенно оригинальным, что отмечено А. Якобсоном и другими исследователями. Отдельную группу рельефов на барабане составляют парные зооморфные изображения орла и быка. В интерьере же они повторяются по одному разу в подкупольных парусах основания барабана, но дополнены изображениями льва и человеческого лица, предположительно являющихся либо евангелическими символами, либо несущих охранительную функцию, что иногда встречается в храмах XIII (Дадиванк, Ани, Гегард и др.).

Одним из основных сюжетных рельефов Гандзсарского монастыря является совершенно самобытное изображение Распятия с предстоящими, чрезвычайно редкое для традиций армянской пластики не только в плане иконографии, но и по своему масштабу.

Антропоморфные и зооморфные рельефы дополняются многочисленными декоративными резными элементами, отличающимися невероятно богатой, сложной и тонкой архитектурно-декоративной и орнаментальной разработкой. Среди них редчайший мотив плетеных узоров с пальметтами (рипиды) (имеющий сходство лишь с храмом в Ариче), ромбы с крестами, звезды, украшенные плетеным орнаментом, которые находят аналогию в оформлении храма в Ариче и в Ованнаванке.

Особенное место в скульптурном декорировании Гандзсарского монастыря занимают многочисленные зооморфные рельефы на фасаде жаматуна: птицы (возможно, павлины), барсы (и те и другие расположены по сторонам от входа), голубь. Среди храмов XIII в. декорирование жаматуна встречается также чрезвычайно редко.

В целом, можно назвать несколько памятников XIII в., имеющих рельефную декорацию барабана (Арич, церковь Св. Григория в Ани, Дадиванк, Гегард), однако далеко не столь сложную по композиции, как в Гандзсаре. Таким образом, несмотря на очень развитую скульптурную пластику XIII в., проявляющуюся в декорировании перечисленных выше храмов, Гандзсарский собор представляет собой уникальный памятник, как по объему выполненных рельефов, так и по их качеству. Более полное рассмотрение Гандзсарского монастыря в плане его скульптурной пластики и архитектурной композиции в контексте развития средневекового армянского зодчества требует глубокого и обширного исследования.

Литература:

1. Азатян, Ш.Р. Порталы в монументальной архитектуре Армении IV–XIV вв. – Ер.: Советакан грох, 1987.

2. Декоративное искусство средневековой Армении / Сост. Н. Степанян, А. Чакмакчян. – Л.: Аврора, 1971.
3. Дурново, Л.А. Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. – М.: Искусство, 1979.
4. Казарян, А.Ю. Гандзасар // Православная энциклопедия. Т. X. – М.: Православная энциклопедия, 2005. – С. 407-408.
5. Халпахчян, О.Х. Архитектурные ансамбли Армении. – М.: Искусство, 1980.
6. Якобсон, А.Л. Из истории армянского средневекового зодчества (Гандзасарский монастырь XIII в.) // Вестник общественных наук / АН Арм. ССР. – 1977. – № 12. – С. 59–75.
7. Hasratian, M. L'Architettura del monastero di Gandzasar // Gandzasar. Documenti di Architettura Armena. T. 17 / A cura di B. Ulubabian, M. Hasratian. – Milano: OEMME Edizioni, 1987. – P. 9–14.
8. Hasratian, M.M., Thierry, M. Le Couvent de Ganjasar // Revue des études arméniennes. – 1981. – T. 15. – P. 289–316.

Ар Деко. След древних цивилизаций Мезоамерики.

Клементьева Снежана Валерьевна

студент

Российский университет дружбы народов, Москва, Россия

E-mail: snejana-art@mail.ru

История искусства – это непрерывное движение стилей, течений и направлений. Меняется образ жизни людей, сменяют друг друга эпохи, и все это непременно связано с искусством – эстетической составляющей любого общества в любое время. В истории искусства многие художественные направления и стили стали образом жизни целых поколений. Стиль Ар Деко, получивший свое начало в 20-е годы XX века, – не стал исключением. Ар Деко – это стиль, соединивший в себе внешнюю роскошь с рациональностью структуры. Он просуществовал недолго, немногим более 15 лет и за это время стал символом финансового благополучия, процветания и изысканности. В период между двумя мировыми войнами Ар Деко создал сам образ жизни людей, моду, стиль общения, работы и отдыха. Это был последний «шикарный стиль» европейских столиц, сознательно ориентированный в прошлое. Духовная растерянность и смешение эстетических критериев, будто предвещавших ужасы Второй мировой войны и пустоту первых послевоенных лет, заслонялись сознательной, программной эклектикой ретростилей. В ход пошли элементы ампира, архаики египетского и крито-микенского искусства, соединялись находки декораторов Русских Балетных Сезонов в Париже, живописцев-постимпрессионистов, экспрессионистов, сюрреалистов с формами восточного, японского, китайского и примитивного африканского искусства. Ар Деко – стиль, искусно объединивший в себе традиции Рима, Египта, Греции, Китая, Японии, Африки, Австралии и Океании, Мезоамерики.

Диапазон культурных и художественных влияний, связанных с формированием Ар Деко, очень широк. В начале века наступает качественно новый этап осмысления европейской науки и культуры наследия Древних цивилизаций. Интерес к доколумбовой Америке не ограничивается модой, а затрагивает процесс формообразования, проникает в образную ткань произведений искусства. Особенно ярко это проявляется в декоративно-прикладном искусстве Франции (стоит вспомнить «Дамский стол» Жана Моро, 1925 год; «Шкаф-секретер» Эдуарда Виммера) и в архитектуре Соединенных Штатов Америки (небоскребы).

До строительства Эйфелевой башни 43 века подряд самым высоким зданием мира официально считалась пирамида Хеопса. Но вот уже в конце XIX в. первые

небоскребы появляются в Соединенных штатах. Их строительство изначально было вызвано необходимостью эффективнее использовать дорогую землю в центральной части города. Однако со временем ситуация изменилась, и период между двумя мировыми войнами был эпохой расцвета американских небоскребов. В 1920-е небоскреб не мог уже считаться новинкой архитектурной мысли, но в Нью-Йорке он приобрел совершенно новый облик, что было связано с принятым в 1916 году законом о зонировании, установившем нормы уступов фасада с целью сохранить хотя бы минимум света и свежего воздуха в быстро растущем городе. Эти ограничения повлекли за собой изменения силуэтов новостроек, которые приобрели неправильную ступенчатую форму, что заставило архитектуру искать вдохновение в монументальной ступенчатой архитектуре древних цивилизаций майя, ацтеков и шумеров.

Возвращаясь к доколумбовым цивилизациям, надо отметить, что архитектура – одно из самых красноречивых свидетельств зрелости любой культуры, народа или племени. Поэтому если говорить о жителях Мезоамерики и, в частности, о древнейшей цивилизации майя, то ее основные градостроительные принципы отличаются монументальностью и строгим соблюдением пропорций. Следует сказать, что в классический период у майя появляются собственные элементы, такие, как, например, ложный свод, надстроенные террасы, лепные украшения, гребни на коньках крыш, которые, смешиваясь, привели к возникновению того, что в архитектуре носит название стиль Петен. Он характеризуется сооружениями на фундаментах ступенчатых террас и толстыми стенами. Невероятное сходство формообразования можно рассматривать между Шанин-билдинг в Нью-Йорке и ступенчатостью Храма воинов в Чичен-Ице. Как уже было отмечено, для многих стилей Мезоамерики характерно наличие кровельного гребня. Он всегда достигает значительной высоты. Гребень состоит из двух сходящихся в верхней части под острым углом стен, которые имеют многочисленные отверстия, напоминающие окна. По утверждению специалистов, гребень не имел никакой конструктивной функции и служил лишь для увеличения общей высоты здания, например как в Храме Солнца в Пеленке. Прямую связь можно проследить, рассматривая гармоничное завершение одного из самых известных небоскребов - Крайслер-билдинг. Таким образом, средствами пластики и декора создавались наивные метафоры Ар Деко.

Перевод рассудочно выверенных, программно детализированных форм «интернациональной архитектуры» в чисто эстетические на рубеже 1920-1930-х годов распространился довольно широко, к чему побуждала внутренняя противоречивость метода архитектурного авангарда, стремившегося совместить несовместимое – функциональную обусловленность формы и индивидуалистичность образов. В этой связи следует отметить декорации дома 450 по Саттер-стрит в Сан-Франциско, которые связывают с искусством древней цивилизации майя. По проекту Тимоти Пфлюгера бежевые терракотовые стены дома испещрены рельефными мотивами майя, а орнамент тимпана над входной дверью вызывает в памяти легенды о несметных золотых сокровищах этого народа. В фойе с необычным ступенчатым сводчатым потолком черные мраморные стены контрастируют с плоскими орнаментами панелей. Некоторую перенасыщенность декоративными деталями можно объяснить природной драматичностью стиля Ар Деко, когда роскошные театральные эффекты возникали часто в результате установления почти романтической связи с орнаментами древних цивилизаций. Благородный вид фасаду придают терракотовые облицованные плиты, покрытые глазурью цвета морской волны и яркого серебра, выложенные узорами, (напоминающими головные уборы древних майя), зигзагами, шевронами и другими геометрическими фигурами.

Декоративный стиль называют «последним из художественных стилей», соединявшим несоединимое. Может быть, как раз этим он и оказал значительное влияние на дальнейшее развитие многих видов искусства. Обращаясь к наследию древних цивилизаций, он смог превратиться в ни с чем не сравнимый стиль XX века.

Литература:

1. Веретенников А.М. Города майя и ацтеков. М.: Вече, 2003
2. Иконников А.В. Архитектура XX века. Утопии и реальность в 2 томах. Том 1. М., 2001
3. Малинина Т.Г. Стиль ар деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. Москва, 2005
4. Соди Деметрио// Пер.Ивановского З.В. Великие культуры Мезоамерики. М., 1985
5. Стерноу С. Ар Деко. Минск, 1997
6. Brunhammer Yvonne. Arts décoratifs des années 20. Paris, 1991
7. Brunhammer Yvonne. Le style 1925. Paris, 1987
8. Fuente B., Cicero L., Uriarte M. L'art précolombien en Mésoamerique. Milan, 2003
9. Loze Pierre. La grammaire des styles. Le styles art déco. Paris, 1992

Русская изба как произведение искусства

Пименова Наталья Николаевна⁵

аспирант

Сибирский федеральный университет, Институт естественных и гуманитарных наук,

Факультет искусствоведения и культурологии, Красноярск, Россия

E-mail: borodataya@nm.ru

Изба является традиционным жилым сооружением Древней Руси. Русский тип избы с угловой печью сохранился с древнейших времен до наших дней и основа сооружения – жилая «клеть», существенно не изменилась. Строительная и художественная традиции русской избы сохранились в памятниках зодчества XVIII - начала XX веков. Тип русской избы, бесспорно, является памятником архитектуры Древней Руси, но это еще не показатель того, что изба является подлинным произведением искусства. Это сооружение – жилье, и оно тяготеет скорее к типичности, чем к исключительности, в нем предельно доминирует функция и функция эта исключительно утилитарна. Ценность и уникальность русской избы определяется исследователями так же скорее с позиции технологической искусности ее изготовления. При этом художественное произведение мыслится далеко не только в качестве искусно произведенной вещи, а скорее в качестве того, что обладает глубинным содержанием. Какое содержание может являть собой русская изба как произведение искусства?

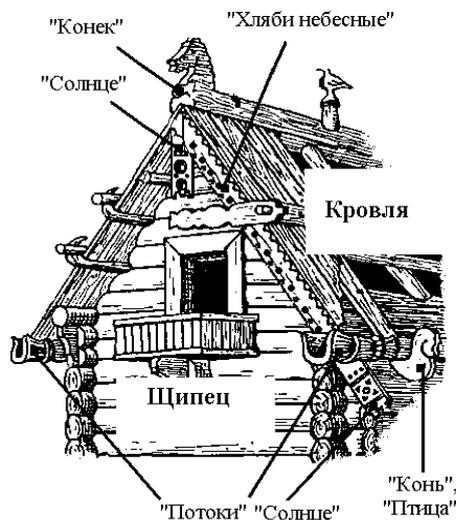
Традиционно изба представляет собой четырехгранный сруб с двускатной кровлей - это наиболее простой, а потому предположительно исходный вариант русской избы как типового сооружения. Русская изба предназначена для жилья и представляет собой стабильную целостность, которая функционирует как система – каждый ее элемент имеет свое определенное место, отвечающее его функции, что позволяет выполнять свою функцию избе в целом как тому, что организует жилое пространство человека.

Центральная характеристика избы как жилого сооружения – ее целостность в качестве ансамбля – единства архитектурного объема, декора и интерьера. Поскольку избы на Руси рубились артелями из нескольких мастеров-универсалов, то сам сруб,

⁵ Автор выражает признательность профессору, д.филос.н. Жуковскому В.И. за помощь в подготовке тезисов.

кровля избы, ее резной декор и мебель изготовлялись одними мастерами одновременно с постройкой дома. По причине этого единства фасадный декор и предметы интерьера избы искусно строились зодчими по принципу архитектурных элементов. Каждый предмет декора и обстановки изготовлялся для определенного места и их перемещение принципиально не предполагалось: так, мебель для определенного места имела свой тип, а декоративные элементы употреблялись в устойчивом порядке. То есть интерьер избы изначально планировался как предельно упорядоченное пространство, стабильный ансамбль – целостность, которая не предполагает дальнейших преобразований. Декоративная резьба фасада является обрамлением щипца двускатной кровли избы и представляет собой систему орнамента. Обрамление это составляет орнаментированная лента конструктивных элементов, что позволяет говорить о предельной значимости этого орнамента для сооружения – он буквально отождествлен с конструктом.

Элементы декора кровли восходят к языческому славянскому орнаменту. Значение традиционных элементов орнамента резьбы позволяет прочесть кровельный декор как воплощение небесной сферы – Верхнего Мира в соответствии со славянской мифологией. Так, подзоры и причелины выполняются в традиционных формах «хлябей небесных» - это ярусы облачных небес, изображенных с помощью водного орнамента (зигзаги, простые и сложные плетенки, волнистые линии) в союзе со знаками истекающих капель – «груд». Орнамент полотенец содержит знаки, генетически восходящие к изображению солнца: центральное полотенец содержит знак статичного солнца – в зените, а пониженные боковые полотенец или кисти причелин – знаки солнца-свастики, то есть в его движении по небосводу, а также полусолнца как знаки восхода и заката. Знаки солнца в системе кровельного декора сопровождают солярные спутники – конь и птица, которые, согласно мифологии славян, являются «носителями» солнца по небосводу и явлены в скульптурных формах корней верхнего и боковых бревен кровли, которые стыкуются с солярными полотенецами. «Хляби небесные» - это знак небес в их наполненности влагой, что дает земле жизнь. В избе этот орнамент фланкирован двумя желобами кровли для стока дождевых вод. Так, в системе избы представлено реальное схождение влаги-жизни из «небесной сферы» причелин – процессы «небесной сферы» избы сообщаются с реальными небесными процессами. Таким образом, декор фасада своей символикой вписывает избу как жилое пространство человека в окружающий его мир в качестве его естественного элемента. Одновременно фасадная резьба – это конструкт кровли, а значит - посредством нее все жилое пространство человека находится под покровом – покровительством Верхнего Мира – небес. В качестве элемента, замыкающего конструкцию избы и доминирующего в ее внешнем облике, орнаментальная резьба фасада сообщает свое содержание всему сооружению и позволяет увидеть избу в целом как явление Мировой системы – Универсума, Вселенной. Посредством включения декора кровли изба являет ярусную структуру Мира, которая пронизана осью этого Мироздания – конструкцией печи, что держит все ярусы в единстве. Предельная конструктивность декора и выявление им конструкта избы есть средство явления такой четкой структуры Мира человеку.



Элемент декоративно-прикладного искусства – система орнамента избы наделяет все сооружение качеством произведения искусства. Орнамент – отнюдь не декорация, а, скорее, некий «замковый камень», что «схватывает» собой конструкцию – держит избу в качестве предельной целостности. Элементы декоративно-прикладного искусства сообщают архитектуре русской избы способность являть целостную структуру Мироздания, Вселенной. Особенность этой Вселенной в том, что в нее

изначально вписан человек – хозяин избы, как органичный элемент этой Мировой Системы, который имеет возможность действовать в ней, жить. Специфика русской избы состоит в том, что она служит человеку не просто жильем, но его ориентиром в целом Мире, его личным, фиксированным местом во Вселенной. Быт человека здесь – способ бытия в этом Мире. Изба как жилое пространство дает человеку возможность связи с Космосом, органичной и ежедневной, устанавливающейся посредством любого бытового действия, поскольку это пространство организует также и ритм жизни в соответствии с ритмом явленной Вселенной. То есть русская изба выступает посредником в отношении человека и Космоса, Вселенной, являет место человека в Мире. Изба в единстве конструкта и декора, выполняя свою утилитарную функцию, одновременно служит человеку предельно неутилитарно – вписывает человека в Мировую целостность, являет собой содержание Мира, то есть выступает в качестве произведения искусства.

Литература

1. Дерево в архитектуре и скульптуре славян: сборник статей. М., 1987.
2. Жуковский В.И. (2004) Теория изобразительного искусства: ч.1. Красноярск, 2004.
3. Мифы древних славян. Велесова книга/ Сост. А.И.Баженова, В.И.Вардугин. Саратов, 1993.
4. Русское деревянное зодчество: альбом. М., 1965.
5. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М., 1981.

Архитектура учебных зданий Вятки конца XVIII- середины XIX веков¹.

Попова Наталья Викторовна

научный сотрудник

Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Удмуртский государственный университет», институт искусств и дизайна, Ижевск, Россия

E-mail: nataly_izhevsk@mail.ru

Среди многочисленных построек общественного значения, наиболее известными и значимыми в жизни человека являются учебные. Первые учебные здания в России появились еще в XVII веке, к концу XVIII века их количество было невелико, поэтому их типологические особенности еще не сформировались. Наиболее распространенным вариантом размещения первых учебных заведений был жилой дом, иногда они располагались в монастырских комплексах. Ярким примером учебных заведений в Вятке, основанных в этот период, может служить Вятская духовная семинария – старейшее из всех учебных заведений Вятского края. Она была открыта в 1734 году и первоначально размещалась в кельях Успенского Трифонового монастыря, которые по мере развития семинарии становились для нее все более тесными. Преемник Варфоломея Любарского епископ Лаврентий II

Баранович распорядился о построении для семинарии специальных зданий и определил место строительства - за городом, на территории Филимоновской архиерейской дачи. Ее проект губернский архитектор Ф.М.Росляков составил в 1789 году, а к 1831 году строительство комплекса семинарии, включавшего семь каменных одно и двухэтажных зданий жилого и общественного назначения, один водный канал и пруд, было закончено. Центром композиции является двухэтажный архиерейский дом. Два одноэтажных корпуса (библиотека и больница) фланкируют его, несколько выступая вперед, и образуют в комплексе с домом парадный двор, обращенный к главному въезду. Далее пространственная композиция комплекса развивается по оси восток-запад: три двухэтажных здания (столовая и два учебных корпуса) вместе с домом архиерея образуют замкнутое пространство внутреннего двора.

На рубеже XVIII-XIX веков начинается интенсивное строительство зданий для высших, средних и начальных учебных заведений, что было связано с реорганизацией системы образования. Этому способствовало и развитие градостроительной и архитектурной деятельности в городах. Особенностью Вятки этого времени является размещение учебных заведений в домах и усадьбах богатых купцов. Эти усадьбы располагались на центральных улицах и отличались размерами, убранством, материалом. Примерами таких построек могут служить две усадьбы купцов Я.Машковцева и И.Колошина, выстроенные по проекту губернского архитектора Ф.М.Рослякова в духе строгого классицизма – там разместились Вятская мужская гимназия, реорганизованная в Главное народное училище в 1811 году и Вятское городское училище, основанное в 1812 году, преобразовано в четырехклассное городское в 1879 году, где обучались дети купцов и мещан, а позднее в 1912 году – преобразовано в высшее начальное.

Эти богатые усадьбы состояли из трех зданий: двух флигелей и главного дома, располагавшегося в центре участка. Главный дом был крупного размера, с небольшими выступами-ризалитами, обычно с треугольным фронтоном, а зачастую и дополнительными этажами уменьшенной высоты со стороны двора. Главенствующее положение хозяйского дома подчеркивалось не только его размерами, но и более богатым декором, устройством балюстрад и лепных деталей.

¹ Тезисы доклада основаны на материалах исследований, проведенных в рамках гранта Министерства образования и науки РФ (грант № Флигели при каменных домах строились из дерева на каменных фундаментах. Их фасады обшивались тесом и были поставлены в одну линию с главным домом. Следует отметить, что основные конструкции жилых зданий этого периода почти не отличались от конструкций середины XVIII века. Подвальные этажи перекрываются цилиндрическими сводами, верхние этажи - балочными перекрытиями. Кровли тесовые. Сохраняется анфиладная планировка комнат. Нередко дом снабжался дополнительным антресольным этажом для прислуги. Каменные флигели, предназначенные для размещения кухни, кладовой и комнат прислуги сохраняли старинную трехчастную планировку.

Архитектурное решение этих построек типично для раннего классицизма: разделка стен вертикальными членениями заподлицо с фризом обогащена легким ризалитом в виде пилястрового портика на отдельных домах. Декоративные вставки в виде цветов и гирлянд. Ордер, введенный в композицию фасадов не изменил их пластической характеристики. Тем не менее, в облике этих зданий уже наметился переход к более зрелым формам строгого классицизма.

Первым учебным заведением, построенным в Вятке по образцовому проекту, было духовное училище. Проектировал здание училища губернский архитектор А.Е.Тимофеев и к 1834 году оно было построено. Главное здание училища

трехэтажное, поставлено по красной линии улицы, П-образное в плане. Главный фасад оформлен восьмипилястровым портиком под фронтоном. Планировка главного здания достаточно простая: коридор с двухсторонним расположением комнат, в центре второго этажа – парадный зал. Тем не менее, несмотря на компактность здания, его план был достаточно продуман – размер классных комнат был большим, а благодаря типизации служебных построек училище превращается в небольшой ансамбль. В его состав, помимо главного здания, входили двухэтажный каменный флигель, в котором жил ректор училища Никитников, деревянные и каменные службы, живописный парк. По границе участка со стороны Успенской улицы проходила каменная ограда с воротами в виде колонных портиков, формируя фрагмент восточной застройки Александровской площади. Архитектурное решение этих построек выдержано в духе позднего классицизма. Его строгие и монументальные формы были призваны подчеркнуть важную роль учреждения.

Таким образом, к середине XIX века в русской архитектуре существовала достаточно большая группа общественных сооружений – учебные. Мастера классицизма в Вятке работали в этот период над проблемой создания общественного центра и пытались найти соответствующее место и учебным зданиям. В это же время были созданы и рациональные системы планировок. Насколько важным был этот период в истории учебных заведений подтверждает их строительство в конце XIX – начале XX века.

Литература

1. Васильев М.Г. История Вятской гимназии за 100 лет своего существования. Вятка, 1911. С.131.
2. Вятская история. С подробным описанием иерархии и нынешнего состояния г.Вятки. Вятка, 1830. С.143.
3. Сергеев Г. Празднование 75-летней годовщины Вятской гимназии (1811-1886гг.). Вятка, 1886. С.47.
4. Спицын А. История Вятского главного народного училища (1786-1811гг.). Вятка, 1891. С.79.
5. Юрьев В.П. Вятская гимназия в первые свои восемь лет (1811-1819гг.) Вятка, 1888. С.18.
6. Юрьев В.П. Народное образование в Вятской губернии в царствование императрицы Екатерины II. Вятка, 1887. С.132.

«Поиск национального идеала в канадской и русской пейзажной живописи 2-ой пол. XIX – нач. XX века.»

Разуваева Вета Владимировна

аспирант

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. Факультет теории и истории искусств.

Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: manuka@yandex.ru

Формирование национального идеала - достаточно сложный и продолжительный процесс в изобразительном искусстве, взаимосвязанный с проблемой национального своеобразия (идентичности). В этом аспекте, исследование тенденций пейзажной живописи Канады и России второй половины XIX начала XX века и сопоставление пейзажей художников двух стран представляет особый интерес. В целом, все это дает возможность определить специфические особенности пейзажа каждой страны и определить эстетические

тенденции и проблемы пейзажа, являющиеся общими для двух художественных школ и позволяющими говорить об имманентных процессах искусства, которые, во многом, предопределены исторически. Канаду и Россию изначально сближают не только идентичные природные и климатические условия, но также более запоздалое развитие изобразительного искусства по отношению ко многим другим европейским странам. Кроме того, изобразительное искусство двух стран, в том числе и пейзажная живопись, первоначально ориентировалась на традиции классического искусства.

Исследования своеобразного «диалога» канадского и русского пейзажа, равно как и истории искусства Канады и его проблематики никогда не проводились в отечественном искусствознании. Соответственно в России нет литературы об искусстве Канады на русском языке; литература на иностранных языках представлена несколькими общими трудами, каталогами и монографиями.

В то же время проведение за последние три года в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге двух выставок, посвященных канадским художникам (выставка картина Т. Томсона. 2004; выставка произведений Ж.-П. Риопеля. 2007), а также создание виртуальной вставки «Горизонты. Русская и канадская пейзажная живопись» при поддержке Государственной Третьяковской галереи в Москве и многих музеев России и Канады; проведение в 2004 году недели канадской культуры в Санкт-Петербурге и открытие памятника франкоканадскому писателю Э. Неллигану в 2004 году, проведение недели канадской литературы в Санкт-Петербурге в 2006 году свидетельствуют о растущем интересе к культуре и искусству страны кленового листа в России. Все это во многом обуславливает актуальность настоящего исследования. Оно является первой работой, в которой введены в научный оборот не только неизвестные в России произведения канадских художников, но и определены общие эстетические, мировоззренческие и стилистические тенденции пейзажа двух стран.

Спецификой темы данного исследования обусловлен междисциплинарный подход, включающий в себя искусствоведческий и культурологический методы исследования, а также художественно-стилистический и историко-аналитический метод общественно-политических и историко-культурологических процессов Канады и России.

В данном исследовании были рассмотрены произведения канадских и русских художников, созданные в течение двух больших периодов. В соответствии с этим исследование подразделяется на две части. Определение хронологических рамок неслучайно, так как именно на это время пришлось становление и самоопределение канадской национальной школы живописи, в которой основным жанром всегда был пейзаж; в русском искусстве на это время пришлось формирование национального пейзажа в творчестве передвижников. Необходимо отметить, что история двух стран этого времени отмечена ростом национального самосознания (в Канаде - основание Конфедерации в 1863 году; в России отмена крепостного права в 1861 году). Произведения живописцев двух стран сближает родственное эстетическое восприятие своих стран; открытие нового видения природы своей страны, обусловленное стремлением познать и передать в своих холстах ее неповторимость, что во многом предопределено исторически: Канада долгое время была страной колониальной, искусство которой создавали люди, оторванные от своего дома, своих первоисточков, то есть люди, которым необходимо было обрести свою историю. В России, искусство изначально возникло под влиянием доктрин классицизма, не предполагающего реалистической передачи окружающего мира. Общим является и то, что пейзажная живопись и Канады и России второй половины XIX века основана на традициях реалистического искусства. В качестве примеров рассмотрены работы таких художников, как А. Бирстадт, Л. Обрайен, Дж. Фрейзер, О. Джакоби, а также А.К. Саврасова, В.Д. Поленова, И.И. Шишкина и

других.

В конце XIX - начале XX века обе страны включаются в процессы мирового искусства, адаптируя европейские достижения (в первую очередь французские) согласно складу собственных национальных школ. Произведения художников конца XIX - начала XX века были рассмотрены сквозь призму разных стилистических концепций (импрессионизма - в качестве примеров рассмотрены работы Кюллена, К.Коровина, И.Э. Грабаря и др.; национальной романтики - А. Лисмера и К. Рериха; особый акцент был сделан на сопоставлении работ Т.Томсона и И.И. Левитана, художников "Группы семи" и "Союза русских художников").

Результаты исследования свидетельствуют об имманентных процессах в искусстве двух стран. Данное исследование всего лишь первая работа в области канадского и русского искусства и, безусловно, представляет собой предмет для дальнейших исследований.

Литература

1. Canadian Landscape painting, 1670 – 1930. [Catalogue]. Text and catalogue by R.H. Hubbard. Essay by Northrop Frye. Madison. Elvehjem art center, 1973.
2. Harold T., Silcox, David P. Tom Tomson. The silence and the storm. – Toronto: McClelland and Stewart, 1982.
3. Harper J.P. Painting in Canada, A history.- Toronto.: University of Toronto Press, 1966.
4. Hubbard R.H. Painting in Canada, A History. - Toronto.: University of Toronto Press, 1966.
5. Kane P. Canadian painters. From Paul Kane to the group of seven. – Oxford-London: Phaidon, 1945.
6. Murray Y. The best of the Group of seven: [An Album]. – Edmonton Hurtig, 1984.
7. Sisler R. Passionate spirits: A History of Royal Canadian Academia of Arts. 1880 - 1890. - Toronto-Vancouver: Clarke, Irwin and co., 1980.
8. Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж кон.19—нач.20 века. Очерки. –М.: Искусство, 1974.
9. Сарабьянов Д.В. История русского искусства кон.19 — нач.20 века. –М.: Аст-пресс, 2001.
10. Сарабьянов Д.В. История русского искусства 2-ой пол. 19 века. – М.: Издательство МГУ, 1989.
11. <http://www.cybermuseum.gallery.ca>
12. <http://horizons.shm.ru>

Трансакция художественного образа в различные виды искусства (на примере сюжета о Фэртоне, «Метаморфозы» Овидия)

Роговин Илья Константинович

аспирант

Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма, Москва, РФ

E-mail: ikrogovin@yandex.ru

Проблема интерпретации классического наследия по сей день остается одной из актуальнейших в современном искусствоведении. Характер взаимоотношения с классическим наследием весьма многогранен, неоднозначен и различен в зависимости от той или иной культурно-исторической эпохи. Античное наследие как «образец» классического наследия, зачастую основываясь на мифологическом материале, является транслятором универсальных понятий и смыслов, лежащих в

основе всякого мифа. Классический (античный) миф был и остается одной из основ, на которой строится европейское искусство.

Целью работы было исследование трансфера сюжетов «Метаморфоз» Овидия Назона в произведениях изобразительного и музыкально-театрального искусства, а также изящной словесности на примере сюжета о падении Фаятона. Задачей было выявление характера интерпретаций, осуществляемых при использовании овидиевского сюжета, и связи их с общеэстетическими установками, господствовавшими в том или ином виде искусства в конкретную эпоху. В докладе рассматривается сюжет о падении Фаятона непосредственно в изложении Овидия, а также источников, предшествующих овидиевскому тексту, — тех, которые могли служить прототипами для самого Овидия. Доказывается, что Овидий — единственный крупный «транслятор» данного мифологического сюжета в европейское искусство. Кроме этого, в докладе дается анализ интерпретаций сюжета в зависимости от культурно-исторического контекста. Для средневековья это книжная иллюстрация Овидия. Рассмотрение ее как самостоятельной интерпретации сюжета не представляется возможным: в полной мере соответствуя средневековой сукцессивной манере изображения, она является пересказом Овидиевского текста, с теми же описательными акцентами, что и у античного автора. Однако средневековые закладывают некоторые каноны в иконографии сюжета о Фаятоне, подхваченные изобразительным искусством последующих эпох. Ренессансные произведения продолжают трактоваться как те же античные легенды, но рассказанные средствами другого искусства. Особенная актуализация сюжета наблюдается в период позднего Возрождения, что характерно отражено в рисунках Микеланджело. Вера в безграничные возможности человека ставится под сомнение, и Фаятон всего лишь смертный, дерзнувший на великое, за что и был справедливо наказан. Наряду с трагическим, Микеланджело подчеркивает и моралистический пафос произведения, что в полной мере сочетается с текстом «Метаморфоз». Рассматривается также ряд произведений других авторов (Санни ди Тито «Сестры Фаятона превращаются в тополя» (около 1572), Гвидо Рени, Иозеф Хайнц старший, около 1595), уступающих Микеланджело по значению, но также являющихся весьма интересными интерпретаторами сюжета о Фаятоне. Новый качественный этап подхода к сюжету приходит с эпохой Барокко («Падение Фаятона» П.П.Рубенса). Отказавшись от присущих классической ренессансной культуре представлений о гармонии и строгой закономерности бытия, о безграничных возможностях человека, его воли и разума, эстетика Барокко строится на антитезах человека и мира. Однако, приобретая все большую независимость от текста «Метаморфоз», Барокко часто увлекается и чисто внешней стороной. Основной акцент подчас делается на форму, а не содержание. Появляется некоторая театральность, а античная легенда становится лишь поводом для воплощения живописных эффектов. Временно сосуществовавший с Барокко Классицизм предлагает иную интерпретацию овидиевского сюжета в другой области искусства — оперном театре (опера Жана Батиста Люли «Фаятон, сын Солнца»).

Литературные (поэтические) интерпретации сюжета относятся к более позднему периоду. В докладе дается анализ Баснословной повести Анны Буниной, относящееся к началу XIX века, произведения греческого поэта Константина Кавафиса и стихотворения В.Я. Брюсова.

Особый интерес представляют истолкования, сделанные художниками XX столетия. Влияние овидиевского текста становится более опосредованным. «Метаморфозы» уже нельзя считать уникальным транслятором античного мифа. Это обуславливается как большим влиянием интерпретаций Овидия, осуществленных предшествующими поколениями, так и «неклассичностью» современного образования, (Икар в мультипликационном фильме «Икар и Мудрецы» — это собирательный образ всех предшествующих Икаров). Кроме того, большое влияние

оказанное различными концепциями мифа заставляет апеллировать не столько к Овидию, сколько к его корням и мифу как таковому («Метаморфозы Нарцисса» Сальвадора Дали).

Таким образом, можно утверждать, что «Метаморфозы» Овидия оплодотворили все виды искусства — и литературу, и живопись, и музыку. Складывается интересная картина разного рода интерпретаций овидиевских сюжетов европейским искусством. Наблюдается как простой иллюстраторский подход, (книжные гравюры средневековья), так и развитие и концентрация моралистической точки зрения, создаваемые специфическими средствами различных искусств (так порицаются и наказываются гордыня и высокомерие Фазтона в опере Люлли и повести Буниной). Можно столкнуться с романтическим и символическим перетолкованием сюжетов «Метаморфоз» (так, сюжет о падении Икара в большинстве случаев приобретает романтическую окраску, а образ Филемона и Бавкиды, вне зависимости от трансформации самого сюжета остаются нерушимыми символами супружеской любви и благочестия). Довольно часто автор того или иного произведения искусства, опираясь на Овидия, в то же время полемизирует с ним (никем не замеченное падение Икара Брейгеля, трактовка метаморфозы названия в стихотворении Бодлера, образ Фазтона у Кавафиса, судьбы Филемона и Бавкиды у Гете и Гоголя). Иногда авторы, перерабатывая античного автора, серьезно видоизменяют овидиевский сюжет (в операх Люлли и Гуно, в одном случае изменяется завязка сюжета, в другом дописывается и изменяется его финал).

Различные эпохи по-разному связывают свои прочтения с овидиевским текстом.

Если средневековье непосредственно иллюстрирует сюжет, то Возрождение начинает расставлять в нем свои смысловые акценты. Последующие эпохи, в соответствии со своими задачами и потребностями, начинают видоизменять сюжет, противопоставлять свой вариант овидиевскому и, наконец, предлагать свой. Общая направленность этого процесса имеет тенденцию на ослабление связи с первоисточником, однако до конца эта последняя никогда не прерывается.

В разные эпохи определенный вид искусства обращается к наследию римского поэта с особой интенсивностью — если в эпоху Возрождения и барокко мы сталкиваемся с доминированием живописи, то для XVIII–XIX веков на первый план выступает литература. В XX веке овидиевские сюжеты и образы оказываются востребованы практически всеми видами искусств.

Символика ордена Тамплиеров в архитектуре Португалии.

Чечик Лия Анатольевна

студент

Московский государственный университет им. М.В.Ломоносова, исторический факультет, Москва, Россия.

E-mail: scribe_presto@yahoo.com

В работе впервые прослеживаются особенности португальской архитектуры в связи с тамплиерской символикой. Освобождение земель Португалии от мусульманского владычества (12-13 вв.) стало возможным благодаря мощной поддержки рыцарей Храма. То, что церкви освобожденных городов, по тамплиерским же законам, подчинялись непосредственно папе римскому, а не местным епископам, сыграло впоследствии решающую роль в признании святейшим престолом независимости Португальского графства от могущественных правителей Кастилии и Арагона. А затем и признание португальской провинции суверенным королевством. Португальская епархия тамплиеров процветала.

Несмотря на позднейшие обвинения военно-монашеского ордена в стяжательстве, совершенно очевидно, что огромные средства тамплиерами вкладывались по назначению – в строительство многочисленных замков и крепостей на границах христианского мира. Воюющая с маврами Португалия именно таковой и была. Так, под патронажем тамплиеров оказались основанные ими замки Кардига, Фоз, Помбал, Алмурол, Иданья, Монсанту (все XII в.).

В 1162 году друг и соратник первого короля независимой страны Афонсу Энрикиша, четвертый Великий магистр местной епархии ордена Храма Гуалдин Паиш (Gualdim Pais) основал "для солдат Храма" крепость и монастырь Христа в Томаре. Крепость получает статус города и становится фактической столицей тамплиерской Португалии.

Старейший фрагмент монастырского комплекса из дошедших до нас ранних построек, – сложенная из золотистого известняка строгая, похожая на крепостную, стена монастыря и его центральная часть на вершине горы – Шарола, известная также как Ротонда тамплиеров.

Она представляет собой высокую шестнадцатигранную башню, разделенную выступами контрфорсов, с окнами-бойницами. Форма алтаря повторяет в плане сорокаметровую в диаметре кувуклию Храма Гроба Господня в Иерусалиме, для защиты которого и был основан орден. Но также напоминает и формы Куббат-аз-Сахра на месте храма Соломона.

При Энрике Мореплавателе строительство в Томаре продолжилось. Постройки подчеркивали первоначальный план города в форме креста, концы которого обращены к четырем частям света.

После разгрома ордена французским королем Филиппом IV Красивым и папой Климентом V тамплиеров в Португалии не преследовали. Архиепископ Лиссабонский очистил рыцарей Храма от всяких подозрений, и лишь по настоянию папы орден был формально упразднен. Однако с 1319 года король Диниш I учредил в своем государстве Орден Христа, таким образом, сохранив все имущество и привилегии за Орденом Храма, и фактически возвратив ему первоначальное имя. Более того, великими магистрами продолжали избираться члены королевского дома. В свою очередь рыцари Христа оказали огромное влияние на развитие страны. Ибо кроме военной мощи и самой совершенной для своего времени финансовой системы приемники тамплиеров были известны активной созидательной деятельностью.

Одной из самых главных страстей короля-рыцаря Мануэла I⁶ Счастливого, во время правления которого произошло в полном смысле «окрытие мира», было строительство. В архитектурном декоре построек воплотились новые картины мира, его разнообразнейшие образы, которые так впечатляли португальских воинов и мореплавателей. В дальнейшем эта особенность португальского зодчества получила название по имени короля-рыцаря – «мануэлину». Не смотря на экспансию новых мотивов в португальской архитектуре легко обнаруживается влияние тамплиерской символики и изобразительной лексики. И в планировке (октогональная Капелаш Имперфейташ монастыря Санта-Мария да Витория в Баталье), и в пластическом декоре (инсигнии рыцарей Христа в армиллярных сферах, восьмиугольные кресты его герба и др. фрагменты в декоре центральных памятников мануэлину, таких как: собор монастыря Сан Жеронимуш, Торе де Белем в Лиссабоне⁷, зал капитула на западной стороне Шаролы в Томаре и многие другие).

⁶ (1495-1521). До того, как стать королем, Мануэл I Счастливый, в бытность герцогом Бежи (Вежа) так же был магистром Ордена Христа.

⁷ Несмотря на то, что здания относилось к епархии иеронимитов, присутствие наследия тамплиеров наглядно и неоспоримо. Грандиозный

Обязательное включение в собрание элементов декора восьмиконечного креста (обозначение не только идеи христианства, но и ордена Христа как олицетворения мессианства) и герба Мануэла I – перетянутой пятью поясами, как параллелями, сферы, с «накинутой» на манер португалии объединяющей объем диагональю (по сути армиллярной сферы) становится «логотипом» стиля, «времени и места действия».

Орден Христа был окончательно распущен правительственным указом 1834 года.

Однако тамплиерские инсигнии возникают в декоре зданий в рамках исторического романтизма в 19 в. и в связи с масонской символикой (дворец-отель Бусаку, дворец Пена, Кинту дела Ригальера).

Литература:

- Варьяш О.И., Черных А.П. Португалия: дороги истории. Москва. 1990.
Каптерева Т.П.. Искусство Португалии. От древности до Великих географических открытий. Москва. 1990.
Dias Pedro. A Architectura Manuelina. Porto. 1988.
Gil Julio. Os mais belos palacios de Portugal. Lisboa. 1998.
Leite Silvia. A arte do manuelino como percurso simbolico. 2005
Livermore H.V.. A new history of Portugal.
Manuelino a descoberta da arte do tempo de d.Manuel I. Lisboa. 2002
Pedrosa dos Santos Graca Luis Maria. Convento de Cristo. Lisboa – Maфра. 1994
Pereira Paula. 2000 years of art in Portugal. Lisboa. 2000.

Искусство и алхимия

Южакова Елизавета Викторовна

студент

Уральский государственный университет им. А. М. Горького, Екатеринбург, Россия

E-mail: lizis84@mail.ru

В наше время алхимия все чаще становится объектом интереса литературы, культурологи, философии. Глубокий анализ этого явления восходит к относительно недавнему времени: а именно к публикации книги Карла Густава Юнга «Психология и алхимия», 1944.

Алхимия – это «физико-химическая» процедура и натурфилософская теория, схоластическое философствование и магический ритуал, обязательное мифотворчество и искусство. В алхимии переплелись и средневековое ремесло, и теоретизирование, и средневековый способ хранения, накопления и передачи опыта, освященного рецептом. В системе знаний европейского средневековья алхимия выступает и как герметическое искусство.

Там, где алхимия осознает себя искусством, на первый план выступает символическое мировидение. Символ для алхимика истиннее вещи, которую он означает, потому что он менее всего связан с практическим, обыденным действием, зато сближается со священнодействием и потому исполнен высшего смысла. Избыточность этих образных представлений, стала бы фантазмагорией, если бы каждое изображение, каждый образ не находил своего места в обширной системе символического мышления.

собор был построен на месте монастыря, принадлежавшего ордену Христа, и построенного Генрихом Мореплавателем, Магистром ордена.

Алхимия – это наука воображения не только том в смысле, что ее выводы, с точки зрения химии, фантастичны и не достойны внимания, но также потому, что она использует процесс воображения, требуя напряжения психики.

Концепция искусства как имитации природы, сложившаяся в эпоху Возрождения и понятая как имитации внешней видимости, была, на самом деле, более глубокой, имея в виду имитацию как атрибут оперативной модели (в значении «подражание Богу»), то есть в качестве имитации творческих процессов природы. Язык образа, в западной алхимической традиции играет двойную роль. С одной стороны, он несет функцию теоретического наставления, с другой – технологическую. В рамках истории технологий иногда возникают удивительные параллели. Например, мифическая «вода Меркурия» (одно из названий «aqua fortis»), ставшая основой офорта, напрямую обусловила перевоплощение материала в «форму».

Герметичная иконография выработала собственный словарь, подводя итог символическим образам, касающимся как мифологического мира, так и формального синтеза, предложенного книгами эмблем и посвящений. В узком смысле эмблему можно определить как конструкцию, в которой взаимосвязаны, согласно аллегорической валентности, фигуры (называемые "тело") со словами (называемыми "душа"), которые в своем единстве выявляют символическую природу композиции.

Мирчи Элиаде приписывает символу миссию выхода за ограниченные рамки того «фрагмента», каким является Человек (или любая из его забот), и интеграции этого «фрагмента» в сущности широкого охвата: общество, культуру, вселенную. Если мы возьмем любой символ и проанализируем его структуру, то увидим, что его можно разделить на реальный и символический компоненты. Во-первых, мы обнаружим сам объект, взятый изолированно; во-вторых – тот же объект в его связи со своей утилитарной функцией.

Если смотреть на алхимию с позиций искусствознания, то, говоря упрощенно, ее использование в искусстве состоит в применении алхимических символов (сера, ртуть, соль, а также радуга, вода, огонь и множество других), что влияет, прежде всего, на трактовку сюжета. Кроме того, историки искусства (Маурицио Кальвези) ассоциируют создание аллегии с алхимическим Опусом. Опус, в то же время, является аллегорией Сотворения Мира, поэтому художник, как и алхимик, тождественен Богу в своей созидательной активности.

Наука и технология не освободили человека из зависимости от символов, скорее эта зависимость увеличилась. Поэтому семиотика в союзе технологией остается перспективным методом в поисках новых визуальных возможностей.

Литература:

1. Жуковский В.П., Пивоваров Д.В. Зримая сущность (визуальное мышление в изобразительном искусстве). Свердловск. 1991.
2. Керлот Х. Э. Словарь символов. М., 1994.
3. Менделеев Д.И. Сочинения. М.–Л., Изд-во АН СССР, 1949.
4. Рабинович В.Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. М., 1979.
5. Рабинович В.Л. Образ мира в зеркале алхимии: от стихий и атомов древних до элементов Бойля. М., Энергоиздат, 1981.
6. Соколов М. Н. Бытовые образы в европейской живописи XV – XVII веков. Реальность и символика. М., 1994.
7. Хейзинга Й., Осень Средневековья. М., Наука, 1988.

8. Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Новосибирск, В.О., Наука, 1993.
9. Юнг К. Алхимия снов; Четыре архетипа: Мать. Дух. Трикстер. Перерождение /Пер.с англ.и послесл. Семиры. СПб., Timothy, 1997.
10. М. Calvesi, Mino G. Arte e alchimia. Art dossier №4. Giunti, Firenze.
11. Felicitas H. Nelson. Simboli di potere. Firenze, Officina Orafa.

Подсекция «Теоретическое музыковедение»

Песенное творчество первых чувашских композиторов: идеология и искусство⁸

Абрукова Татьяна Анатольевна

аспирант

Чувашский государственный педагогический университет им. И.Я. Яковлева, Чебоксары, Россия

E-mail: kult2@cap.ru

В истории чувашской музыки 1917-1920-е гг. стали периодом формирования национальной композиторской школы, первыми представителями которой были С.М.Максимов, Ф.П.Павлов, В.П.Воробьев. Возникновению данного феномена способствовали резкие социально-культурные изменения, происходившие в обществе после революций 1917 г. В новом государственном устройстве создавались условия для реализации накопленного художественно-эстетического, интеллектуального потенциала этноса. Для чувашского народа началось иное историческое измерение. В 1920 г. возникла национальная государственность, создана Чувашская автономная область, в 1925 г. она преобразована в Чувашскую Автономную Советскую Социалистическую Республику. Получила развитие инфраструктура художественной культуры. Деятелями культуры новая эпоха воспринималась, как заря национального возрождения. Многие из них были приглашены на ведущие государственные посты.

Создавая позитивные условия, советская власть одновременно формировала новые структуры повседневности. Необыкновенно сильное по своему эмоциональному воздействию хоровое пение революционных песен, распространенное в среде большевиков, использовалось в идеологических интересах. В чувашскую среду проникали песни-символы новой власти «Интернационал», «Марсельеза», «Варшавянка». Однако распространению революционных песен препятствовал языковой барьер. Развернулась работа по переводу текстов революционных песен на чувашский язык. Это не решало проблемы в полной мере, поскольку их интонационный строй не был привычен для аудитории. Возникла острая необходимость в формировании национального песенного репертуара.

Решить поставленную задачу были призваны первые чувашские композиторы. В высказываниях деятелей культуры ощущалось осознание важности возложенной на них миссии – создания музыки нового типа, соответствующей запросам меняющегося социума: «исторический смысл нашей эпохи требует от нас, чтобы мы творили новую жизнь, создавали новую культуру, новое социалистическое общество» [3, С.188]. Идея создания советского национального искусства

⁸ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ («Чувашская советская песня: идеология и искусство»), проект № 07-04-22401а/В

возбуждала воображение творческой интеллигенции, однако пути к нему были еще не известны. Основным и единственным требованием к творчеству со стороны руководства автономии являлась идеологическая установка. В 1921 г. по итогам II Чувашского областного съезда деятелей просвещения «задачи современного искусства определяются так: а) надо показать народу наглядно сторону неприглядного прошлого; б) надо в ярких и привлекательных красках нарисовать картину будущего коммунистического общества; в) через искусство преобразовать психику, подсознательную волю обывателя в сторону революционных симпатий, и довести массу в этом отношении до полного отвращения от капиталистического прошлого» [1, С.90]. Искусство оценивалось, как эффективный способ манипулирования общественным сознанием. Отвечая «социальному заказу» современности, композиторы включались в пропагандистскую деятельность. Идеологические установки эпохи формировали содержание первых песен чувашских композиторов. Произведения транслировали установки советской действительности. В частности, в песнях В.П.Воробьева «Ленин» затронут образ В.И.Ленина, «Комсомольских частушках» – тема ликвидации безграмотности, «Пионерской песне» С.М.Максимова – лозунги пионерского движения и др.

Если в поэтическом отношении песенный жанр быстро вписался в изменившееся социальное пространство, то в интонационном плане происходили более сложные процессы. Первоначально в поиске советского национального музыкального стиля композиторы избрали установку на чувашское традиционное искусство. Первые песенные образцы создавались в соответствии с канонами фольклорного музицирования: «иной раз создается даже впечатление, что композитор сознательно «подавляет» свою индивидуальность, стремясь возможно точнее и ближе подойти к типу «народной» песни» [2, С.228]. Это проявляется в использовании соответствующих жанров, ангеми-tonно-пентатонической ладовой системы, квантитативного типа ритмики и др. Однако дальнейший процесс советизации общества требовал от композиторов иной музыки. Ярко выраженный этнографический характер первых чувашских песен не соответствовал настроениям советского мировоззрения, поэтому начиная с 1927 г. музыкальный стиль сочинений изменился. Впервые в чувашской музыке появились произведения, в комментариях к которым указано: «массовая песня». Это сочинения Ф.П.Павлова «Дружно в ногу» и С.М.Максимова «Лапоть». Интонационный строй опусов интегрировал свойства революционной и чувашской народной музыки.

Песни написаны в жанре марша, не имеющего аналога в фольклорной традиции. В чувашской культуре массовое движение являлось частью обряда «уяв» («весенние хороводы»), но сам характер шага был иного свойства. По описанию русского писателя Н.Г.Гарина-Михайловского «девушки пели в пол-оборота, одна за спиной у другой. Один шаг они делали большой, останавливались и тихо придвигали другую ногу» [4, С.113]. Хожение строем стало принципиально новым видом моторики нации, возникший под влиянием советской культуры. Иные стилистические характеристики выражены в использовании квалитативного типа ритмики, тонально-гармонической системы, преобладании в интонационном строе активных ритмоформул: в песне С.М.Максимова «Лапоть» применен пунктирный ритм, в песне Ф.П.Павлова «Дружно в ногу» – «прием скандирования» четвертными длительностями. Национальная специфика произведений сохранилась в виде опоры на ангеми-tonно-пентатонический звукоряд. Однако в песне Ф.П.Павлова «Дружно в ногу» уже наблюдался процесс выхода мелодии за пределы пентатоники: во второй фразе мелодии затрагивался диатонический полутон. Новые песенные интонации отвечали социалистическому мировосприятию, поэтому они получили высокую оценку со стороны современных критиков: «обладая основными творческими качествами необходимой нам музыки: энергией, бодростью, волевой

напряженностью и простотой восприятия, песня сохраняет своеобразный колорит и национальные особенности. Она имеет в то же время интернациональное значение и в качестве массовой песни может быть в переводе использована по всему Советскому Союзу» [2, С.237].

В песенном творчестве С.М.Максимова, Ф.П.Павлова, В.П.Воробьева представлен процесс постепенного формирования канонов чувашского советского искусства. Отвечая «социальному заказу», авторы включились в процесс построения новой «социалистической картины мира». Искренняя убежденность, вера в коммунистические идеалы первых чувашских композиторов транслировалась через их произведения широким массам. Политические символы эпохи находили талантливое воплощение в художественных формах. Впоследствии идеологическая направленность станет обязательным компонентом творчества советского периода. В соответствии с запросами времени происходила кристаллизация национального музыкального языка. Ярко выраженный этнографический характер первых песенных образцов постепенно сменился синтезом традиционных чувашских и «иноязычных» советских элементов. Найденный в конце второго десятилетия XX в. новый интонационный стиль песен ляжет в основу дальнейшего развития национальной профессиональной музыки.

Литература:

1. Культурное строительство в Чувашской АССР (сборник документов). Книга 1-я (1917-1937 гг.). Чебоксары: Чувашское книжное изд-во, 1965.
2. Люблин И.В. Советская музыка Чувашии // Советская Чувашия. М., 1933. С. 226-259.
3. Павлов Ф.П. Собрание сочинений в 2-х томах. Чебоксары: Чувашгосиздат, 1971. Т. II.
4. Русские писатели о чувашах. – Чебоксары: Чувашгосиздат, 1946. Вып. I.

Русское мессианство как национальная модель в творчестве А.Н.Скрябина

Ключникова Екатерина Владимировна

аспирант

Российская академия музыки им.Гнесиных, Москва, Россия

E-mail: evkluchnikova@gmail.com

Одной из самых глубоких ценностных проблем культуры является национальная самоидентификация личности и общества. Сегодня она определяет не только моральные, этические нормы, но и пути выживания различных сообществ в современном мультикультурном мире (Стефаненко, 2003).

В этом контексте феномен Скрябина представляет несомненный исследовательский интерес. Социокультурная деятельность Скрябина и его творчество демонстрируют уникальное равновесие и взаимодействие ценностей, принадлежащих различным национальным культурам, в рамках которых композитор смог обрести свое собственное «Я» и свободу творчества. Становясь в этом плане персоной *par excellence*, Маэстро представляет собой на первый взгляд неразрешимый и противоречивый *casus*. для исследователя.

Творческая деятельность композитора как будто была далека от национального дискурса, в то время как эпоха Скрябина (конец XIX - начало XX века), напротив, демонстрировала экзальтированный интерес ко всему подчеркнуто русскому. Дягилевские сезоны, деятельность Римского-Корсакова и петербургской композиторской школы, русский стиль в архитектуре и живописи – все это создавало

яркий единый текст «национального» в культуре, который пользовался широкой популярностью и в Европе (Сарабьянов, 2001).

Увлеченный космическими мирами, сам Скрябин, по воспоминаниям современников, не принимал традиционное понимание национального, базирующееся на принципах фольклорной реконструкции и историзма, что сформировало суждение о его «европейскости» и «вненациональной» природе его творчества (например, Каратыгин, 1916). Вместе с тем известно, что композитор однозначно указывал на свою русскую идентичность и глубокий патриотизм. Согласно современным исследованиям, «национальное», как и любой феномен культуры, обладает множественностью установленных связей и значений, зависящих от ментальности эпохи и научного типа познания (Смит, 2004; Musical construction...2001).

Оценочный диссонанс, связанный с фигурой Скрябина, вызван тем, что на рубеже веков действовало несколько национальных проектов, представляющих различные культурные парадигмы.

В среде символистов, которая фактически представляла референтную группу композитора, национальные дебаты происходили в дискурсе мессианства, сформулированном работами Вл.Соловьева, Е.Трубецкого, Вяч. Иванова. Мессианство начала XX века отразило несколько тенденций присущих самой русской культуре: с одной стороны, оно возрождало коренной русский миф «Москва – третий Рим», с другой стороны, испытывало влияние философии «избранничества» романтиков и гегелевской идеи о «мировой душе», объединяющей все нации (Петрова, 1999). «Новозаветный синтез всех определяющих жизнь начал и всех осуществляющих жизнь энергий» (Иванов, 1992), утверждаемый Вяч.Ивановым, «всечеловеческое слияние» (Соловьев, 2002) Вл.Соловьева призывают к наднациональной соборности. Россия, по мнению философа, должна была ускорить этот процесс посредством теургического искусства, что и являлось русской миссией.

Философские компоненты этого проекта – идея соборности, роль творца-теурга, мистицизм - находили музыкальные эквиваленты в структурах скрябинских сочинений и их философских программах, а также в его социальной стратегии поведения. На пересечении национальной идентичности и лидерских устремлений композитора и рождался уникальный образ Скрябина-Мессии, который вызывал множество дебатов как в современной ему музыкальной среде, так и на протяжении всего XX века. Биографический канон пророка, использовавшийся Скрябиным в творческой и биографической практиках, опирался на национальные этностереотипы, и поэтому превратился в имидж *русского Мессии*, воплотившего quintэссенцию национального характера. Скрябинские поздние музыкальные опусы становятся своеобразными музыкальными эквивалентами проекта соборного единства. В поздних сонатах Скрябина (с Пятой по Десятую сонаты) с точки зрения психологии восприятия, проявляются суггестивные механизмы, через которые транслируются идеи объединения на основе отказа от любых социальных, гендерных и культурных различий.

Скрябинские инновации коррелировали с соловьевской философией - от хаоса разделенных индивидуальностей к синтезу всех явлений - принятой в символистской группе в качестве национального проекта. Наиболее рельефно в виде невербальных директив эта эволюция воплощена в симфонической поэме «Прометей», кульминацией которой становится звучащая в конце сочинения тема «объединенного разума человечества».

Скрябинское осмысление национального конструкта в мессианском ракурсе демонстрирует принципиально новый тип национального сознания, который максимально ярко реализовался в музыкальных опусах композитора. Идея соборности, рассматриваемая Скрябиным и символистами как национальная миссия,

в контексте современных исследований проявляет признаки иного явления. Нарушая националистическую ограниченность, мессианство выходила на уровень *цивилизационного мышления* (Сорокин, 1992; Липкин, 2004), которое позволяет личности расширить свое деятельное поле функционирования за счет адекватного принятия символов «чужих» культур. Существование в нескольких культурных ареалах формирует уникальный личностный феномен, напоминающий открытые системы, но в тоже время обладающий внутренним «ядром». К подобному типу личности можно отнести и Скрябина.

Литература:

- Иванов Вяч. (1992) О русской идее // Русская идея. – М., 1992. – С.235.
Липкин А. (2004) «Духовное ядро» цивилизационной общности // Синтез цивилизации и культуры. Международный альманах. – М., 2004. – Вып.2
Петрова Е. (1999) Социально-философский аспекты русского мессианства: автореф. дис...канд. философ. Наук. – Новосибирск, 1999.
Сарабьянов Д. (2001) История русского искусства конца XIX – начала XX века. – М., 2001.
Смит Э. (2004) Национализм и модернизм. – М., 2004
Соловьев В. (1992) Русская идея // В поисках своего пути: Россия между Европой и Азией. – М., 2002.
Сорокин П. (1992) Человек. Цивилизация. Общество. – М., 1992.
Стефаненко Т. (2003) Этнопсихология. Учебник. – М., 2003
Musical construction of nationalism: essays on the history and ideology of European musical culture 1800-1945. – Cork University Press, 2001.

Новая концепция ритма: «Органная книга» О. Мессиана⁹ Макина Анна Владимировна¹⁰

аспирант

*Пермский государственный институт искусства и культуры,
кафедра теории и истории музыки, Пермь, Россия
E-mail: anna_makina@mail.ru*

Оливье Мессиаан (1908–1992) – классик музыки XX века, причисленный к лику святых католической церкви. Он синтезирует в своей музыке две концепции времени: западную и восточную (христианскую и индуистскую). Воплощение какой-либо концепции в музыке Мессиаана происходит прежде всего через ритм. Западный тип мышления с его тяготением к эксперименту, новаторству, с одной стороны проявляется у композитора в создании собственной композиционной техники, которая представлена в теоретическом труде «Техника моего музыкального языка» (1944). Ритмическую систему Мессиаана определяют три составляющие: 1) «перворитмы» — античная метрика, индийская ритмика, ритмика грегорианского хорала; 2) авторские ритмоформулы, связанные с перерождением «праритмов»; 3) синтез ритмических структур, их трансформация и варьирование. Другой отличительной чертой западного сознания является векторная направленность: от начала к концу (рождение, становление, умирание). Это подтверждается многочисленным обращением композитора к текстам Священного писания.

Различие между западной и восточной концепциями слушания ритма (например, трудность восприятия разницы между различными длительностями в пьесе №7

⁹ Тезисы основаны на материалах второй главы кандидатской диссертации автора.

¹⁰ Автор выражает признательность профессору, д. иск. Н. А. Петрусёвой за помощь в подготовке тезисов.

«Шестьдесят четыре длительности» из «Органной книги») композитор комментирует следующим образом: «Привычка к бинарности у людей Запада (число 2 и его мультипликация) – производная от идеи военного марша; их понимание тернарности, производное от религиозной идеи совершенства... все это не позволяет их восприятию соотноситься с простыми длительностями, но не делимыми на 2 или 3. Люди Востока не так озабочены, подобно нам, звукосочетаниями: препятствия в виде гармонии или контрапункта не затрудняют их; но им знакомо то, что неизвестно нам: они превосходно слышат те ритмы, которые нам кажутся неупотребительными. В остальном они такие же люди, как и мы: все это есть вопрос образования и упражнения» (Messiaen, 1996, P. 225). Существующие различия в воспитании и образовании музыкального слуха, и шире — различие западной и восточной концепциями слушания музыки делают актуальным данное исследование.

Основываясь на теоретических трудах Мессиаена «Техника моего музыкального языка», «Трактат о ритме, цвете и орнитологии», а также на комментариях к нотному тексту, нами был проведен структурный анализ ритма в семичастном цикле «Органная книга» (1951). При рассмотрении сочинения использовался метод «генетического структурализма» (Эко, 2004). Этот метод заключается в выявлении значащих структур и в введении их в более общую социально-культурную структуру (процесс экспликации): «перворитмы»/авторские ритмоформулы, «ритмические персонажи», бинарность/тернарность, канон/новаторство, тактовая ритмика/система «добавочной длительности», рациональность/мистика, религиозность/пантеизм, Запад/Восток и т.д.

Проведенный анализ показал, что «Органная книга» синтезирует большую часть технологических нововведений Мессиаена в области ритма. Структурная организация «Органной книги» сочетается с программными мистическими заголовками, типичными для Мессиаена (№3 «Руки бездны», №6 «Глаза на колесах», №4 «Пение птиц»). В процессе анализа были выявлены следующие составляющие ритмической теории Мессиаена.

1. Оригинальные индийские ритмы классической индийской системы Бхараты в пьесах № 1 «Репризы через интерверсии» (пратапасекхара (prâtapasekhara), гаджаджампа (gajahampa), зараза (sârasa), №2 «Пьеса в виде трио» (15 индийских ритмов), №3 «Руки бездны» (мантика 1 (mantikâ 1), мантика 2 (mantikâ 2), маллатала (mallatâla), №4 «Пение птиц» (мишра варна (micra varna), №5 «Пьеса в виде трио» две пары по три ритма: ранганрадипака (rangapradipaka), чаккари (caccari), сама (sama) и лайя (laya), бханга (bhagna), нишшанка (niççanka). Объединяя индийские ритмы (в большинстве случаев они сочетаются по три), Мессиаен руководствуется принципом комплементарности: каждая индийская ритмоформула аналогична слову и объединение формул «перворитмов» подобно составлению фразы.

2. Трансформация ритма без изменения общего числа элементов, но с изменением его общей длительности: приемы «стяжения» и «распущения». Например, в пьесе №2 присутствует как простейшее распущение, так и более сложное с использованием иррациональных длительностей. Распущению подвергаются как все элементы ритма, так и его часть. Таким образом, индийские «перворитмы» становятся основой для вариаций, они скрыты и остаются «невидимыми и свободными».

3. Сочетание разных видов трансформаций внутри одного ритма – прием «ритмические персонажи», в котором один ритм увеличивается при каждом повторении – персонаж действующий, второй – уменьшается (персонаж действенный), а третий ритм не изменяется – неподвижный персонаж (пьесы №1, 3, 5).

4. Интерверсия как концентрическое «веерное» движение «из центра к краям» и «от краев к центру» Мессиаеном названы «раскрытые ножницы» (ciseaux ouverts) и

«закрытые ножницы» (ciseaux fermés). Интерверсии применены Мессианом как к ряду длительностей (пьеса №1, 6, 7), так и на уровне разделов формы (пьеса №4).

5. Наложение различных пермутаций (гетерохрония), особенно от центра к краям и от краев к центру (№1, 7).

6. «Лад длительностей». Хроматический ряд длительностей в пьесе №7 «Шестьдесят четыре длительности» основаны на самом большом в творчестве Мессиана числе ритмических единиц. Ритмический ряд представляет собой восходящую прогрессию (простое возрастание длительностей от 1-й шестьдесятчетвертой до 64). Восходящую ритмическую прогрессию сам Мессиаан называет «ритмическим хроматизмом».

Обращение композитора к неевропейским культурам происходило в период кризиса западного рационализма. В ответ на кризис традиционных музыкальных жанров (соната, сюита, концерт, симфония и т. п.) Мессиаан возрождает чисто французские жанры – «органную книгу», «органную мессу». При этом канон как эстетическая категория восточного способа музыкального мышления проявляется в использовании оригинальной индийской ритмики; новаторство как черта западного мышления связана с деструкцией тактовой ритмики, с созданием новой концепции музыкального времени и ритма. Уникальность субъективной концепции времени Мессиаана характеризует новый виток синтеза западного и восточного музыкального мышления.

Литература:

1. Messiaen O. *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornitologie*. Paris, 1996.
2. Петрусёва Н. А. Музыкальная композиция XX века: структуры, методы анализа. – В 2-х частях. Часть 1. – Пермь, 2006. – 340 с.
3. Цареградская Т. В. *Время и ритм в творчестве Оливье Мессиаана*. – М.: Классика - XXI, 2002. – 376 с.
4. Эко У. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию*. Пер. с итал. В. Резник и А. Погоняйло. – СПб: Symposium, 2004.— 544 с.

Территория музыкальной интерпретации: проблема художественной коммуникации

Мятлева Наталья Атаевна

студент

Московский государственный университет им М.В. Ломоносова

E-mail: natalmiati@yandex.ru

Интерпретация – высшая деятельность музыканта-исполнителя, при которой происходит звуковая реализация нотного текста и индивидуальное осмысление, толкование и переживание произведения в акте музицирования. Подобное видение роли музыканта-исполнителя внутри художественно- коммуникационной модели идеально соответствует классико-романтической музыке XVIII-XIX вв., той музыке, смысловым центром которой является «произведение», объект, степень зависимости которого от авторской воли в указанную эпоху весьма высока.

Смысловые сдвиги в понимании собственной природы музыкальной интерпретации, во всей ее специфичности наблюдаются в XX веке в связи с кризисом идеи «произведения». Они также обнаруживаются в музыке ранних эпох, там, где «текст» не претендует быть смыслообразующим звуковую субстанцию музыки объектом.

Понимая, что территория интерпретации не включает артефакты «всех времен и народов», а ее результат – нечто отсылающее к существующему первоначальному коду-модели (нотному тексту), попытаемся изучить проблемы «воспринимателя» (термин Кандинского) названной части музыкального искусства.

Музыкальная герменевтика, включив в орбиту своих интересов междисциплинарный подход, предлагает сегодня различные методы понимания и истолкования нотного текста. Постигание текста учитывает не только расшифровку его собственно графически зафиксированной материальной формы (благодаря ей «произведение» становится идентичным самому себе), но и предполагает познание скрытых в тексте бесконечно подвижных смыслов.

По сути «воспринимающий»-исполнитель актуализирует виртуальную звуковую субстанцию, зафиксированную в нотном тексте, и в зависимости от своего индивидуального интеллектуально-творческого потенциала, творит жизнь музыкального образа. Если под «музыкальным образом» понимать живой процесс развертывания музыкальных событий, рожденный в слуховом сознании исполнителя, а не внешнюю схему-текст, в которой абстрагируется «застывший процесс», то становится понятным, что каждый акт исполнения того или иного произведения, в некотором смысле, составляет частную исполнительскую концепцию образа, реактивирующую информацию о нем.

В настоящее время в музыкальной педагогике активно обсуждается тема «интерпретационного поля» (О. Шульпяков). В ее контексте исполнителю предлагается стремиться разрабатывать так называемое «поле интерпретаций» и иметь не один, а несколько концептуальных вариантов сочинения, из которого в стрессовой ситуации публичного исполнения, рекомендуется выбирать вариант исполнения, наиболее соответствующий определенному ситуационному состоянию, акустическим возможностям зала, особенностям конкретного инструмента, настрою публики. Однако методики работы в данном направлении нет. Да и как можно вербализовать духовные мотивации?

Литературное наследие композиторов и музыкантов, их суждения о музыке заставляют обратить более пристальное внимание на суть этих мотиваций, выяснить долю рациональной составляющей.

В письме С.И.Танееву П.И.Чайковский писал: «Вопрос о том, как следует писать оперы, я всегда разрешал, разрешаю и буду разрешать чрезвычайно просто. Их следует писать (впрочем, точно так же, как и все остальное) так, **как бог на душу положит**» (3, 169). Того же рода замечание встречаем у Н.К.Метнера: «Когда у меня в голове запекает (а бывает это даже во время разговора или чтения), то я сам как будто здесь не при чем. Я просто слушаю...» (1, 276)..

Каким образом реконструировать те содержательные части, которые сформулированы на интуитивном уровне и недоступны нотной записи? Как правильно расшифровать идею музыкального образа произведения? Где найти тот предел творческой свободы исполнителя, обеспечивающей полноту игры воспроизведений, за границей которого окажется дилетантизм и профанное истолкование?

Эти и многие другие вопросы являются насущными для современного искусствознания и педагогики.

Сегодня понятно, что центральное место в процессе выявления исполнителем неподвластных записи выразительных и содержательных моментов произведения, занимает «концепция», «ключевая идея» (по Алексееву), «сверхзадача» (по Станиславскому), «художественная идея» (по Гильбурду). Это первостепенный момент, индуктивно исходя из которого, интерпретатор выводит все исполнительские детали: определяет характер интерпретации, ее направленность на исполнительскую традицию или новацию; руководит отбором выразительных средств, доступных для него. «Ключевая идея» выражается здесь через определенное закономерное использование исполнительских вариантов.

Очевидно другое: «... местонахождение музыки не в нотах, а в музыкально-слуховом опыте людей» (2, 16). И в этом контексте на пути неустанного движения

сменяющих друг друга интерпретаций теоретически возможен беспределный порядок трактовки текста.

Литература:

1. Алексеев А.Д. Творчество музыканта-исполнителя: На материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и настоящего. М., 1991
2. Егнер Н. К. Письма. М.: Советский композитор, 1973
3. Холопова В.Н. Область бессознательного в восприятии музыкального содержания. М.: ПРЕСТ, 2002
4. Чайковский П.И. – Танеев С.И. Письма. М., 1951
5. Шульпяков О.Ф. Ота над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. Сп-б., 2005

Русская музыка в Париже на рубеже XIX-XX веков: траектория Восток-Запад

Проскурина Ирина Юрьевна

студент

*Петрозаводская государственная консерватория имени А.К.Глазунова, Петрозаводск,
Россия*

E-mail: iproskurina@mail.ru

Период конца XIX – начала XX века характеризуется исследователями как кризис европоцентристской парадигмы. В поиске новых идиом европейское художественное творчество, ставшее «интернационализированным как никогда прежде» (Э.Хобсбаум), оказалось открытым для контактов и восприятия «чужих» культур. Западноевропейская композиторская школа (в лице, прежде всего, австро-немецкой, франко-бельгийской, итальянской традиций) сдала свои позиции монополии, которые она удерживала с XVIII века. Музыкальная картография континента изменилась, включив в свой горизонт ранее неизвестные и не столь влиятельные территории. Как отмечает В.Конен, в музыкальной психологии произошли такие изменения, что понятие «мировая музыка» перестала отождествляться всецело с искусством Европы.

Стремясь преодолеть границы сложившейся европоцентристской системы, западное искусство двигалось по следующим маршрутам: за пределы европейской культуры к странам Востока, не европейским, экзотическим, примитивным и дохристианским культурами, а также к более ранним, доклассическим эпохам (например, барокко, ренессансу, средневековью, античности) и древним платам фольклора. Перечисленные пути европейской культуры рубежа веков были описаны музыковедами М.Друскиным, В.Конен, О.Леонтьевой, Э.Герштейн и др. Европейская «мода на Восток», коснувшаяся творчества художников (В.Ван Гога, П.Гогена, А.Матисса, П.Пикассо), музыкантов (Г.Малера, Дж.Пуччини, К.Дебюсси, К.Сен-Санса, Б.Бартока, К.Орфа) и многих других, была настолько велика, что, исследователи стали утверждать: «превосходство европейской культуры над великой культурой Востока – лишь временный эпизод в истории человечества».

На рубеже и в начале XX века одно из ведущих положений в мировой музыкальной культуре занимала французская столица. Олицетворяя собой западноевропейское искусство, Париж являлся универсальной мерой оценки всех явлений мировой культуры, попавших в его «поле зрения». Став репрезентантом европейских художественных интенций, этот город представлял собой культурную сцену, где можно было получить настоящее мировое признание. Не случайно, именно в Париж стремились попасть многие представители молодых национальных композиторских школ Восточной и Северной Европы, Америки (и России в том числе).

В Париже искали признания не только на художественном поприще: именно во французской столице проходило большинство знаменитых Всемирных выставок, отражавших общую картину состояния мировой цивилизации. Парижская Выставка 1889 года, в которой принимала участие и Россия, стала символом технических достижений и стиля жизни европейца XIX столетия. Однако на этот раз Россия поразила Европу не столько промышленными достижениями, сколько концертами русской музыки в зале Трокадеро, инициатором которых был русский меценат-лесопромышленник М.Беляев. Став одним из первых поставщиков русского искусства на Запад, Беляев «поддержал» устойчивый миф о «парижецентризме» и для демонстрации отечественных музыкальных достижений не случайно выбрал место и время действия Париж 1889 года.

Во время Всемирной выставки прошли организованные Беляевым два концерта русской музыки, в программе которых были произведения Глинки, Даргомыжского, композиторов Новой русской школы (Бородин, Римского-Корсакова, Балакирева, Мусоргского), а также Глазунова. Первое знакомство с Парижем прошло успешно: русская музыка нашла своих поклонников в рядах французской публики. Ее оценили, прежде всего, за непривычное для европейца звучание, ладово-интонационный склад и национальное своеобразие.

Необходимо заметить, что для европейца рубежа веков Восток выступал как собирательное понятие, включавший в свой «ориентальный» ареол Индию, Китай, Японию, арабский мир и др. Россия для француза также была Востоком. Начиная с XVII века, в восприятии европейца она конструировалась в дискурсе именно Восточной Европы. Как отмечает историк Л.Вульф, понятие «Восточная Европа» было изобретено в Западной Европе в эпоху Просвещения, и Россию тоже включили с ее состав.

В начале XX века для русской музыки во Франции этно-дискурс Восточной Европы продолжал быть весьма значимым ресурсом для привлечения внимания и завоевания западноевропейской публики. Этим фактором воспользовался С.Дягилев, который поддержал возникший во Франции на рубеже веков интерес к России. Начиная с 1906 года, он являлся организатором многочисленных предприятий: Выставок русской живописи, симфонических концертов и феерических театральных сезонов.

Появление русской музыки во Франции в конце XIX – начале XX веков можно рассматривать в качестве феномена взаимодействия двух культурно-географических единиц – Запада и Востока; а также как открытие «альтернативной» западному миру формы культуры. Удивительный факт: ошеломившая Запад русская музыка, представила европейскому слушателю все вышеперечисленные пути, по которым устремилась западная культура на рубеже и в начале XX века. В ней было все, что искали европейцы в то время: Восток, ясно слышимый в «петербургских ориентализмах» кучкистов, экзотика неевропейской цивилизации, архаика, мифология этносов и фольклорные мотивы. Русское искусство, которое уже воспринималось Европой как принципиально «не западное», было представлено с утритированием атрибутов не европейских культур. Если проанализировать репертуар беляевских концертов и первых постановок Дягилева, можно обнаружить ракурсы, которые занимали европейское сознание того времени:

Выход за пределы европейской культуры к странам Востока (А.Бородин «Половецкие пляски», «В Средней Азии», М.Глинка отрывки из «Руслана», Н.Римский-Корсаков «Шехеразада», «Антар», «Ориенталии» на музыку русских композиторов, К.Синдинга и Э.Грига, «Пир» на музыку русских композиторов).

Обращение к прошлым эпохам (Н.Черепнин «Павильон Армиды» – французский галантный XVIII век, эпоха рококо; «Клеопатра» на музыку

А.Аренского, С.Танеева, А.Глазунова и др. – античность; А.Глазунов «Из Средних веков» – средневековая Европа, А.Бородин «Князь Игорь» – средневековая Русь).

Интерес к древним слоям фольклора (А.Даргомыжский «Чухонская фантазия», Н.Римский-Корсаков «Садко», «Ночь перед Рождеством», «Снегурочка», И.Стравинский «Жар-Птица», «Весна Священная», «Петрушка», М.Балакирев «Увертюра на русские темы», А.Лядов «Баба-Яга»).

Именно такой музыкальный экспорт, большую часть которого представляли сочинения петербургских композиторов, создал предпосылки восприятия того, что и сейчас воспринимается на Западе под феноменом стиль *gusse* – стиль Новой русской школы с характерным для нее национальным ракурсом, программностью и «петербургскими ориентализмами».

Литература:

1. *Хобсбаум Э.* Век империи 1975-1914. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1999. – 512 с.
2. *Конен В.* Значение внеевропейских культур для музыки XX века // Конен В. Этюды о зарубежной музыке. – М.: Музыка, 1975. – С. 368–426.
3. *Друскин М.* На переломе столетий // Друскин М. О Западно-европейской музыке XX века. – М.: Советский композитор, 1973. – С. 7–30;
4. *Вульф Л.* Изобретая Восточную Европу: Карта цивилизации в сознании эпохи Просвещения. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – 560 с.

Додекафонная техника в романе “Доктор Фаустус”. А. Шенберг, Т. Манн, Т.

Адорно

Тимошенко Анна Викторовна

студент

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

E-mail: timoshenko_anna@mail.ru

Общеизвестно, что Т. Манн при написании романа “Доктор Фаустус” взял за основу додекафонную технику, изобретенную австрийским композитором А. Шенбергом. Со времени написания романа прошло более полувека, но полемика по данному вопросу разгорается с новой силой. Существует мнение, которого придерживается большинство исследователей, об описании Манном додекафонии в том виде, в котором ее создал Шенберг, использовал ее с той же целью, сохранив философский подтекст. В официальном комментарии Манна к роману есть следующие строки: “...манера музыкальной композиции, о которой говорится в главе XXII, так называемая двенадцатизвуковая, или серийная, техника, в действительности является духовной собственностью современного композитора и теоретика Арнольда Шенберга... Да и вообще многими своими подробностями музыкально-теоретические разделы этой книги обязаны учению Шенберга о гармонии”¹¹. Между тем подробное изучение концепций Манна, Шенберга и Адорно, являвшегося советником писателя в музыкальных вопросах, заставляет акцентировать внимание на ряде несоответствий в их взглядах, и как следствие на ином понимании додекафонии в контексте романа. Чтобы рассеять иллюзию единомыслия этих авторов, то следует рассмотреть позицию каждого из них.

Потребность Шенберга в устранении чрезмерной предсказуемости развития музыкальной мысли и в обновлении музыкального языка, который отвечал бы требованиям времени технического прогресса и нового понимания реальности, привела его в 1914 году к мысли о более свободной трактовке диссонанса и возможной независимости любого тона от определенной тональности. Так к началу

¹¹ Т. Манн. Доктор Фаустус. М.: НФ “Пушкинская библиотека”, 2004. Стр. 808

20-х годов от идеи расширенной тональности и атональности он продвинулся к концепции двенадцатитоновой системы или додекафонии. Суть ее заключается в серии из 12 неповторяющихся звуков, которая подвергается варьированию при помощи полифонических приемов, берущих свое начало в нидерландской школе строгого письма. Возникающие мотивы обеспечивают предельную связность. Благодаря серии, где все звуки равноправны и не претендуют на господствующее место, тем самым не имея возможность подчинять себе другие звуки, диссонанс эмансипируется. Шенберга интересовала сама технология, служащая для облегчения сочинения музыки, многофункциональность элементов, строгая логическая организация, абсолютная связность без вкрапления лишних, иногда бессодержательных элементов постромантической музыки. Важным фактором являлась для него наглядность и ясность идеи. Создавалась эта техника как обновление выразительных средств, как способ проявления содержания, утраченных со временем, по этой причине Шенберг и обращался к старым мастерам нидерландской полифонической школы строгого стиля, где использовался модальный принцип организации музыкальной ткани. Таким образом он хотел расширить границы видения композиторов, показать возможность нового членения и организации времени и пространства. Но прежде всего он сочинял музыку, а не принципы. Вот его собственные слова: “Сколько раз я говорил: мои сочинения – двенадцатитоновые композиции, а не двенадцатитоновые композиции...”¹²

Краеугольным камнем становится позиция музыкального теоретика, философа и социолога Теодора Визенгрунда Адорно. В своих исследованиях музыки нововенцев он делает особый акцент на философском содержании додекафонии, диалектике данной техники, на выражении ею общественно-политической обстановки. Взгляд Адорно на музыку нововенской школы отразился непосредственно в описании лекций Вендаля Кречмара о Бетховене, где подробно рассматриваются вопросы объективного и субъективного в музыке, эстетизм и варварство, музыкальные праэлементы, в описании додекафонной техники в главе XXII, в описании произведений, сочиненных Леверкюном. Так же сильно его взгляд на додекафонную технику повлиял на структуру самого романа, который построен по принципу монтажа, в нем возникают постоянные повторения, вариантность одних и тех же знаков, все предопределено, все действует по единому принципу. Вслед за Адорно Манн говорит о кризисе европейского общества и искусства, и о Шенберге, предложившим, возможно, самый рациональный способ выхода из него. Новая музыка как слово, сказанное обществом о себе, зашифрованная критика общественных процессов. Подтверждением тому служат слова Адорно: “Искусство превращается всего лишь в показатель состояния общества.”¹³ “В формах искусства история человечества зафиксирована правдивее, чем в документах.”¹⁴

Диалектика додекафонии по мнению Адорно-философа напрямую зависит от качественного элемента – изменения звуковысотного соотношения, влекущего за собой модификацию количественных изменений. Завершение становится тождественно исчерпанию ряда и мотивации самого произведения. Следствие – сжатие времени, его вертикализация, и абстрактность смысла, однако неповторяемость тона в серии придает абстрактной идее чувственность и постоянное напряжение. По словам Адорно именно к этому стремилась вся австро-немецкая школа, и таким образом он рассматривает додекафонию не как нечто новое, а завершение, конец великого искусства. Из-за внутренних процессов происходит разрушение структуры, внутренняя строгая организованность выражается во внешнем хаосе. “Хаос есть функция космоса, le desordre avant l'ordre. Хаос и космос

¹² А. Шенберг. Письма. СПб.: Композитор, 2001. Стр. 239.

¹³ Т. Адорно. Философия новой музыки. М.: ЛОГОС XXI в., 2001. Стр.72

¹⁴ Там же. Стр.96

суть части единого целого, как в философии, так и в обществе”¹⁵. Для Т. Манна это стало ключевой идеей для выражения мефистофельского начала, проявляющего себя в Леверкюне, т.е. Фаустусе. Таким образом проблема была переведена в плоскость отношения добра и зла (упорядоченность и хаос, диссонанс и консонанс), библейского противопоставления воли Люцифера Богу. Гордыня – первый грех, который подвиг Люцифера на преступление воли божественной. Если консонанс, обертоновый ряд – это объективное, безусловное, божественное, то диссонанс – сознание собственной индивидуальности, воля человека, подталкиваемого Люцифером или Мефистофелем к совершению греха. Адорно говорит: “Возвращение к видимости далось экспрессионистскому протесту с такой легкостью оттого, что он и сам возник из видимости, из мнимости самой индивидуальности.”¹⁶ У Манна добро и зло находятся в диалектической связи, где противоположности сходятся, и возникает понимание проблемы истинного творческого начала. Поэтому так много места им уделено мимикрии разрушающего начала, постоянное его подделывание под дающее жизнь, подобно диссонансам в додекафонии, где даже бывший консонанс становится диссонансом.

Для Манна и Адорно вершина развития, кризис культуры и творческого гения в данную эпоху логически вытекает из всей австро-немецкой истории. И то, что происходило с немецким народом в период Первой, а за тем Второй мировой войны, слилось для писателя в образах Серенуса Цейтблома, рассказчика, и немецкого композитора Адриана Леверкюна, который и явился автором произведений, написанных в додекафонной технике. Эти два человека – единый организм, символ немецкого народа, в котором есть и божественное, и дьявольское.

Таковы основные идеи, спроецированные на музыку в целом, и одной из ее составляющих явилась додекафония. Таким образом становится ясно, что додекафонная техника рассматривается всеми тремя авторами с разных позиций и, соответственно, цели их тоже различны.

Подсекция «Семиотика и общая теория искусств»

Анимация “мертвой природы” в “Натюрморте с веером” И. И. Машкова

Махонина Анна Андреевна

студент

Сибирский федеральный университет, Красноярск, Россия

E-mail: ascalon@mail.ru

“Натюрморт с веером”, написанный в 1922 году, относится к романтическому этапу творчества Ильи Ивановича Машкова. “Романтичность” натюрмортов данного периода характеризуется обращением художника к изображению старинных редких и дорогих вещей, свидетелей прошлого, которые художник, словно экспериментируя, размещает в различных сочетаниях. В сравнении форм и материалов разнообразных предметов открывается уникальность каждой вещи как “вещи-личности”.

Анимационное свойство “натюрморта” проявляется в переходе от “мертвой природы” к “тихой жизни”, когда “натюрморт” перестает быть *вещью материальной, весом*, а выступает в аспекте *вещания* конечному человеку о его стремлении к бесконечному [2].

¹⁵ Там же. Стр.99

¹⁶ Там же. Стр.101

Вещь начинает указывать на нечто иное, отличное от себя, и тем самым выводит за пределы себя. Анимация предполагает, что предметы становятся “ипостасями” определенной персоны, в свою очередь, и сама личность обретает форму, подобную сосуду или фрукту (“Натурщица” 1912 г.). В творчестве И. И. Машкова одно из главных мест занимает это обоюдное взаимопревращение предметов друг в друга или в изображенного человека, имеющего только ему свойственные душевные качества.

В произведении И. И. Машкова “Натюрморт с веером” обращение к выражению душевных свойств человека через вещь дало возможность появлению целой системы образов. Исследователи часто отмечают особый дух театральности в натюрмортах Машкова [4]. Овальный стол может выступать не только в качестве подноса (Машков занимался росписью подносов), но и “сцены” для действия. Длинная портьера становится театральным занавесом. Ниша с безликой гипсовой формой становится своего рода “ложей” с находящимся в ней “зрителем”. Анимационный аспект “Натюрморта с веером” как “натюрморта-представления” выражается в том, что вещи, превращаясь в персонажей, играют те или иные роли в действе. Можно отметить, что красивые, нарядные вещи, словно актеры, явно подобраны и выстроены по парам, представляющим определенные сочетания характеров:

1) Развернутый веер и шкатулка из карельской березы.

Данная пара строится по принципу противоположности характеров. Развернутый веер может играть роль молодой девушки, душа которой развернута, открыта перед миром. Белый цвет веера указывает на внутреннюю чистоту. Сердце “девушки” также открыто, что наделяет ее душевной искренностью, непосредственностью. Именно эти качества возвышают ее над остальными предметами. Массивная шкатулка из карельской березы, на которую поставлен веер, играет роль богатого купца, вышедшего “в свет” с молодой красивой “барышней”. Этот “купец” представительный, знает себе цену, поскольку в нем есть основательность, прочность, уверенность в себе, неизбывное тяготение к купеческой роскоши. Он выступает в качестве какого-то хранилища сбережений, кошелька. Шкатулка закрыта плотно, “наглухо”, что может указывать на “глухоту”, закрытость, даже черствость души героя. Подчеркнутая геометрическая прямоугольная форма указывает на какую-то замкнутость, ограниченность, резкость.

2) Серебряная чаша и декоративная колонна.

Персонажи слегка соприкасающихся чаши и колонны являются ровней друг другу вследствие драгоценности их материалов. Декоративная колонна может играть роль блестящего статного кавалера знатного рода, его сиятельства князя N. О благородном происхождении персонажа говорят его стать, достоинство, неизмеримое превосходство надо всеми в виде иллюзорного выхода вершины столба за границы художественного пространства. Он столб, ось всей композиции, уравнивает и не позволяет всей композиции распасться, – столб, играющий роль благородного князя, является своеобразным “держателем” всех предметов и персонажей “общества”. Серебряная чаша с выставленной ручкой, возможно, играет роль “светской дамы”, подающей руку своему “кавалеру”. Она находится в самом центре всего собрания и внимания, является “госпожой”.

3) Две фарфоровые груши.

Подобие обеих груш строится на том, что они есть муляжи, словно “намалеваны”, поэтому спелость их искусственна. Можно предположить, что груши играют роли двух старичков, доживающих свой век и сослуживших свою службу, ведь зеленая груша уже разбита, как старик может быть разбит своей старостью или каким-нибудь душевным горем, и прикреплена, цепляется за рядом стоящую желтую грушу. Именно старость вынуждает людей сильнее держаться друг за друга, искать поддержки. “Старики” стараются быть поближе к “богатому купцу”, к его кошельку и к центру с серебряной чашей, к представителям благородного сословия.

4) Искусственный виноград и фарфоровый флакон для духов.

Фарфоровый флакон для духов может играть роль молодого надушенного франта. Декоративный, ценный материал придает персонажу флакона изящество, даже начинает приближать его к статусу определенного благородства, но он вертляв, угодлив, успеваешь ухаживать за юной, но уже искусственной и жеманной “барышней-виноградом” и одновременно подстраиваться к “князю-колонне”. Он стремится быть причастным к обществу высокопоставленных господ, подражать манерам благородного “князя”. Но вершиной для “флакона-франта” уже есть то, что для “князя-колонны” является лишь только основанием, началом. Перед “флаконом-франтом” рассыпается, кокетничая, “барышня-виноград”. Это единственная из всех пар, между партнерами которой есть какая-то дистанция, может быть манерная, а возможно, и душевная.

Изображение в черной раме, которое собирает вокруг себя всех действующих лиц, становится своеобразным иконным образом, открывающим чудо надления мертвой материи душой. Женщина прижимает кувшин к сердцу, а значит, и к своей душе, и глиняный сосуд, также как и человеческая плоть, становится вместилищем души. В заключение можно сказать, что анимационное свойство “Натюрморта с веером” И. И. Машкова как “натюрморта-представления” проявляется в том, что все предметы на столе “оживают” в особой театральной игре, в превращении в тех или иных персонажей-личностей, обладающих своими душевными свойствами.

Литература:

1. Ельшевская Г. “Тихая жизнь” О Натюрморте // Детская литература. – 1993. - №10 – 11. – с. 74 – 75.
2. Жуковский В. И. Теория изобразительного искусства: Тексты лекций. Ч. 1. / В. И. Жуковский; Краснояр. гос. ун-т. – Красноярск, 2004. – 173 с.
3. Жуковский В. И., Копцева Н. П. Пропозиции теории изобразительного искусства: Учебное пособие / В. И. Жуковский, Н. П. Копцева; Краснояр. гос. ун-т. – Красноярск, 2004. – 266 с.
4. Илья Машков: Альбом репродукций/ Авт-сост. и авт. ст. И. С. Болотина. – М.: Советский художник, 1977. – 462 с.
5. Машков Илья Иванович. Выставка произведений. Москва 1956.: Каталог/Предисловие В. Перельмана – М., 1956.

Орнаментика уральских кириллических книг поздней рукописной традиции¹⁷.

Мухина Наталья Владимировна¹⁸

аспирант

Южно-Уральский государственный университет, Челябинск, Россия

E-mail: schennikova@mail.ru

Активное внедрение вычислительной техники в область гуманитарных исследований обуславливает эволюцию научных описаний рукописных книг в сторону повышения их информативности и унификации. На описаниях, составленных с учетом этих казалось бы взаимоисключающих требований, основана работа поисковых систем электронных баз данных. Однако, столкнувшись на

¹⁷ Тезисы доклада основаны на материалах электронного каталога: Рукописные книги кириллической традиции Челябинской области/ Сост. Н.В. Мухина. Челябинск, 2006, подготовленного в рамках проекта «Книжные памятники как достояние культуры региона» (совместный проект Федерального Агентства по культуре и средствам массовой информации и министерства культуры Челябинской области).

¹⁸ Автор выражает признательность профессору, д.иск.н. Н.П. Парфентьеву за помощь в подготовке тезисов.

практике с разнообразием красочных орнаментов, археограф в своих рассуждениях иногда заходит в тупик¹⁹.

Попытки наиболее точно определить характер орнамента рукописных книг предпринимались на протяжении всего XX века. Внимательно изучив подходы Ф.И. Буслаева, В.Н. Щепкина, Л.В. Черепнина, Н.Н. Розова, Ю.А. Неволлина, И.В. Левочкина, В.П. Бударagina и Г.В. Маркелова а также ряд каталогов рукописных книг, мы сосредоточились на проблеме классификации книжного орнамента по типам и стилям²⁰.

Типология орнамента представлена нами в виде таблицы, отражающей соотношение родовых и видовых понятий, позволяющих унифицировать описание. Для передачи стилистического многообразия орнаментики нам пришлось разграничить понятия «нормативный» и авторский стили, понимая под последним уникальную устойчивую систему изобразительных приемов и декоративных элементов оформления книжного письма, присущую творчеству конкретного художника.



При описании книг мы указываем тип и стиль, перечисляя орнаментальные мотивы, технику исполнения, материалы и номера листов расположения. Так на основании исследования 194 рукописей, были выявлены наиболее устойчивые формы книжной орнаментики, встречающейся на Урале.

Наиболее обширную группу (40%) составляют орнаменты геометрического типа (иногда в сочетании с растительным) в авторском стиле примитивного исполнения (рис. 1). Столь активное обращение к геометрическим мотивам, типичным для украшения одежды и утвари, на наш взгляд, свидетельствует о нарастающей демократизации книжной культуры. Напротив, создание орнаментов растительного типа в авторском стиле на должном художественном уровне – явление достаточно редкое (5%), т.к. требует от художника развития определенных творческих навыков (рис. 2). Кроме того, привлекательные образцы растительного типа можно было встретить в печатных книгах XVII–XVIII вв., которые пользовались авторитетом в старообрядческих кругах. Поэтому довольно часто в рамках растительного типа встречается имитация печатной стилистики (25%; рис. 3). Бытование книг, оформленных в поморском стиле (рис. 4), или имитирующих его (рис. 5) можно объяснить широким распространением на Урале поморского согласия²¹ (20%). Орнаментика растительного типа, подражающая гуслицкому

¹⁹ Особенности описания миниатюр уже рассматривались нами ранее. См.: Щенникова. Н.В. Коллекция старопечатной и рукописной книги в собрании Челябинской областной картинной галереи. Методика описания с элементами искусствоведческого анализа миниатюр и художественного оформления рукописей// Декабрьские диалоги. Вып. 7. Омск, 2005. С. 91–93; *Её же*. Типология декора: систематизация и уточнение понятийного аппарата (в порядке обсуждения)// Уральский сборник. История. Культура. Религия. Вып. 6. Екатеринбург, 2005. С. 173–188.

²⁰ Щенникова Н.В. Типология декора... С. 189–190.

²¹ См.: Очерки истории старообрядчества Урала и сопредельных территорий. Екатеринбург, 2000. С. 4–42; Данилко Е.С. Старообрядчество на Южном-Урале: Очерки истории и традиционной культуры. Уфа, 2002. С. 30.

стилю, встречается в музыкальных рукописях пореформенной традиции (10%), причем чаще в виде малых киноварных или больших инициалов (рис. 6.). Оказалось, что предметный тип практически не встречается в чистом виде, но часто в сочетании с растительным.



1. НБ ЧелГУ
(I.77.2р, 56432, л. 16 об.)



2. НБ ЧелГУ
(I.77.16р, 56409, л. 1)



3. СКМ
(ДК 357, л. 43 об.)



4. ЧОУНБ
(Ф 13434, л. 304 об.)



5. ЗКМ
(ДК 24791, л. 17)



6. ЧОМИ
(ДК-222, КП-8996, л. 17)

Теоретическое положение о возможности классификации орнамента по типам и стилям было проверено нами на практике. В результате, во-первых, сложилась словесная «формула» подробного описания орнамента заставок, концовок и инициалов, удобно конвертируемая в структуру машиночитаемых полей базы данных²². Во-вторых, на основе подробного и унифицированного описания орнаментов в иллюстрированном каталоге рукописей, на наш взгляд, возможно: выявить исторические условия возникновения конкретных книгописных центров (мастерских); установить стилистические особенности уральского книжного орнамента; проследить эволюцию традиций древнерусского искусства книги на её поздних этапах; рассматривать орнаментику кириллических книг в контексте общего развития русского искусства и культуры кон. XVII–нач. XX вв.

Список сокращений

ЗКМ – Златоустовский краеведческий музей

НБ ЧелГУ – Научная библиотека Челябинского государственного университета

СКМ – Саткинский краеведческий музей

УрГУ – Уральский государственный университет

ЧОМИ – Челябинский областной музей искусств

ЧОУНБ – Челябинская областная универсальная научная библиотека

Гравюрные мастерские Лондона второй половины XVIII столетия¹

Тютвинова Татьяна Александровна

научный сотрудник-хранитель

*Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва, Россия
аспирант*

*НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств,
Москва, Россия*

E-mail: t.tyutvinova@rambler.ru

Развитие печатной промышленности Великобритании во второй половине XVIII столетия определяла деятельность гравюрных мастерских Лондона. Индустрия карикатур, репродукционной видовой, портретной и жанровой гравюры приносила

²² См.: База данных «Рукописные и старопечатные книги кириллической традиции Уральского региона». Версия 5.0. Разработчик: Лаборатория археографических исследований УрГУ. Екатеринбург, 2006.

Соединенному Королевству 400 тысяч фунтов годового дохода (Donald, 1996, p. 2). Помимо процесса производства, гравюрные мастерские занимались продажей печатной продукции. Их владельцы крупные торговцы – издатели основывали дистрибьютерские сети, реализовывали гравюры на внутреннем и внешних рынках.

В чипсайдском магазине-мастерской Джона Бойделла печатали свои эстампы Томас Берк, Бенжамин Уэст, Ричард Ирлом и многие другие молодые художники. Талантливый гравер, рисовальщик и издатель Бойделл одним из первых в Великобритании начал выпуск серий гравюр in folio, предназначенных для библиотек и графических собраний. Издатели Уильям Хамфри, Сэмюэл У. Форес и Уильям Холланд специализировались на производстве карикатур. Используя рисунки Джеймса Гилрея, Томаса Роуландсона, Ричарда Ньютона и Исаака Крукшенка, они выпускали сатирические серии. Яркие, раскрашенные офорты, стоимостью от шести пенсов до одного шиллинга успешно продавались. Семейное издательство Томаса Тегга получало прибыль от повторного воспроизведения наиболее известных карикатур в журнале «Библиотека Аполлона».

Четвертую часть всех британских эстампов публиковала фирма Laurie & Whittle. Она сотрудничала с производителями керамики, стекла, каминных экранов, которые украшали гравированными сюжетами выпускаемую продукцию (Donald, 1996, p. 6).

Особое место среди лондонских издателей занимал Рудольф Аккерман. К его магазину-мастерской «Хранилище искусств» на Стрэнде прилегал библиотека «около 50 футов в длину, меблированная и полностью приспособленная для коллекции эстампов» (Burke, 1935, p. 64). В 1812 году помещения «Хранилища искусств» были освещены газовыми светильниками, став первым в Лондоне магазином гравюр, оборудованным демонстрационным залом. Годовой оборот Аккермана составлял 30 тысяч фунтов (Donald, 1996, p. 4). Основными клиентами издателя были люди среднего класса, в том числе женская аудитория, к которой Аккерман адресовал периодические иллюстрированные журналы с новинками моды.

Проведенное исследование деятельности гравюрных мастерских Лондона показало, что, во второй половине XVIII столетия начался процесс превращения мастерских в самостоятельные издательства. Работу издательств, тиражи, ассортимент выпускаемой продукции, цены, регулировал рынок. В условиях жесткой конкуренции владельцы мастерских искали новые пути развития печатного бизнеса. Сфера их интересов не ограничивалась производством периодических изданий и эстампов. Издатели обращались к производству обоев, газет и рекламных вывесок. Небольшие семейные подряды становились крупными издательскими фирмами с разделением труда. Наряду с художниками-граверами в них трудились печатники и продавцы, осуществлявшие контроль за наличием товара в торговой сети. На наш взгляд, развитие печатной промышленности Великобритании началось с развития гравюрных мастерских Лондона, преобразовавших аудиторию любителей и собирателей гравюр в аудиторию покупателей печатной продукции.

Литература

1. Burke, W.J. (1935) Rudolph Ackermann: Promoter of the Arts and Sciences. New York
2. Donald, D. (1996) The Age of Caricature: Satirical Prints in the Reign of George III. New Haven, Yale University Press

ⁱⁱⁱ Настоящая статья подготовлена по результатам исследования коллекции гравюры и рисунка Великобритании (ГМИИ имени А.С. Пушкина), проводимого с целью соискания ученой степени кандидата искусствоведения