



# №2(9) 2018

# ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

## НАУЧНОЕ СЕТЕВОЕ ИЗДАНИЕ

Международный журнал о теории и истории изобразительного и декоративно-прикладного искусства, дизайна и архитектуры.

## ТЕМА НОМЕРА

**Инсталляция:  
классические истоки и будущее**

© Редакция журнала "Искусство Евразии", 2018

eISSN 2518-7767

THE ART OF EURASIA

International  
scientific  
electronic  
journal

[www.eurasia-art.ru](http://www.eurasia-art.ru)

Контакты  
редакции:  
+7 3852 29-08-77  
[eurasia-art@yandex.ru](mailto:eurasia-art@yandex.ru)



РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Зураб Константинович Церетели – Председатель  
Михаил Юрьевич Шишин – заместитель председателя  
Татьяна Александровна Кочемасова  
Маргарита Валериановна Хабарова  
Ом Чанд Ханда (профессор, Индия)  
Уранчимэг Доржсурэн (профессор, Монголия)  
Фу Цзяожэнь (КНР, Президент Китайско-Российской  
академии изобразительных искусств)  
Елена Олеговна Романова

РЕДАКЦИЯ:

Михаил Юрьевич Шишин – главный редактор  
Елена Владимировна Макарова – выпускающий  
редактор  
Софья Михайловна Белокурова – редактор отдела  
иностранных авторов  
Ирина Валерьевна Фотиева – редактор-стилист,  
научный перевод текстов  
Карина Алексеевна Каменская – художественный  
редактор

КОРПУНКТЫ ЖУРНАЛА:

По Дальневосточному региону:  
Ольга Ивановна Зотова  
e-mail: zotova-o@yandex.ru тел. 8 (423) 241-11-94  
По Индии: профессор П.М. Гупта  
e-mail: pkrmahajan@yahoo.co.in

БЛАГОДАРНОСТИ:

ГУ «Российской академии  
художеств»  
Государственному художественному  
музею Алтайского края  
Алтайскому государственному  
институту культуры  
Алтайскому государственному  
техническому университету  
им И.И. Ползунова.

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

656038, Алтайский край,  
г. Барнаул, пр-т Ленина 46,  
международная кафедра ЮНЕСКО  
тел. +7 3852 29-08-77  
e-mail: eurasia-art@yandex.ru

Адрес страницы в сети Интернет:  
[www.eurasia-art.ru](http://www.eurasia-art.ru)

Журнал зарегистрирован в Министерстве связи и массовых коммуникаций Российской Федерации 26.10.2017, номер свидетельства ЭЛ № ФС 77 – 71452.

Журнал представлен в Российской базе данных РУНЭБ и включен в специализированную информационную систему Российский индекс научного цитирования (РИНЦ) на платформе eLIBRARY.ru, в базу данных EBSCO Publishing, научным статьям присваиваются индексы DOI (Digital Object Identifier).

Публикуемые статьи рецензируются.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.

Ответственность за достоверность изложенной в статьях информации несут авторы.

Работы публикуются в авторской редакции.

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

В оформлении обложки номера использована фотография работы Татьяны Артёмовой «Бабые лето» (1993, стекло, гута). Фото: Алексей Павлють.

© Авторы статей, 2018

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2018

## The Art of Eurasia No 2(9) 2018

Electronic journal  
www.eurasia-art.ru  
ISSN 2518-7767

### Contacts

46 Lenina Avenue,  
room 101 (The international UNESCO chair)  
656038, Barnaul,  
Russian Federation  
phone: +7 (3852) 29-08-77  
e-mail: eurasia-art@yandex.ru

The Art of Eurasia Journal was established in 2015 by S.M. Belokurova, Russian Academy of Arts, Altai state Institute of culture, Altai state technical University, Altai regional state art Museum, Mikhail Shishin (Editor-in-Chief).

The scientific e-journal «The Art of Eurasia» is a specialized academic periodical on the theory and history of fine and decorative arts, design and architecture. The Art of Eurasia Journal welcomes research papers, analytical reviews of exhibitions, specialized competitions and forums, the results of theoretical and applied research, scientific and educational materials corresponding to the journal's topics: theory and history of art, architecture, design.

The journal provides members of the scientific community with the opportunity to publish the results of their research, creates a platform for the presentation of the works of artists, architects, sculptors, representatives of various artistic movements in the Eurasian space. The journal aims to cover the issues of art, its essence, tasks and problems, as well as to recall how these issues were solved in the works of outstanding thinkers of different times. The journal also provides information exchange between researchers of scientific schools of different regions and States, promotes cultural dialogue, joint projects in the field of art.

The Art of Eurasia Journal has a wide Russian speaking audience, living both in Russia and abroad. Its main target group comprises research scholars, university professors, post-graduates, undergraduates, artists, art critics, art managers and others who are interested in art criticism, theory and history of art.

The Art of Eurasia Journal is indexed by Russian science citation index, Digital Object Identifier (DOI), EBSCO Publishing.

The Art of Eurasia is a journal published every three months in four issues (March, June, September and December).

The Art of Eurasia Journal provides permanent free access to all issues in PDF. The journal applies blind peer-review procedures. All papers are subject to editing, proofreading, and professional design layout. Guidelines for authors: <http://eurasia-art.ru/en>.

All issues of The Art of Eurasia journal are always open and free access. The authors are responsible for the accuracy and legality of the information contained in the articles. When quoting or reprinting the materials of the journal, reference to the journal «The Art of Eurasia» is required.

### Editors

Editor-in-chief: Mikhail Shishin (Russia)  
Managing editor: Elena Makarova (Russia)  
Editor: Sophia Belokurova (Russia)  
Design and layout: Karina Kamenskaya (Russia)  
Editorial staff: Irina Fotieva (Russia)

### International Editorial Council

Zurab Tsereteli (Russian Academy of Arts)  
Mikhail Shishin (Russian Academy of Arts)  
Tatiana Kochemasova (Russian Academy of Arts)  
Margarita Khabarova (Russian Academy of Arts)  
Elena Romanova (Russian Academy of Arts)  
Om Chand Handa (International NGO «Infinity Foundation», «Kalp» society, India)  
Uranchimeg Dorjsuren (Mongolian State University of Culture, Mongolia)  
Jiaozhen Fu (China-Russian Academy of Fine Arts, China)

### Correspondent offices:

In Far Eastern region: Olga Zotova  
e-mail: zotova-o@yandex.ru  
phone: +7 (423) 241-11-94

In India: Prof. P. M. Gupta  
e-mail: pkpmahajan@yahoo.co.in

Cover illustration: «Indian Summer» (1993) by Tatiana Artemova.

## ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

№2(9) 2018

выходит ежеквартально

### СОДЕРЖАНИЕ

|                                                                                                                                                                                        |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Вступительное слово редактора (Шишин М.Ю.)                                                                                                                                             | 7   |
| <b>ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ</b>                                                                                                                                                            |     |
| <i>Белокурова С.М.</i> К вопросу об анализе образной системы петроглифических композиций                                                                                               | 11  |
| <i>Лбова А.В.</i> Символический интеракционизм мальтинской антропоморфной палеолитической скульптуры                                                                                   | 18  |
| <i>Умирбек Б.</i> Основные образы петроглифического комплекса Хар магнай                                                                                                               | 33  |
| <b>ИСКУССТВО XX-XXI ВЕКОВ</b>                                                                                                                                                          |     |
| <i>Зотова О. И.</i> Лесной человек (о творчестве заслуженного художника Российской Федерации И. И. Дункая)                                                                             | 43  |
| <i>Филиппова О. Н.</i> Тема города в творчестве М. В. Добужинского (1875–1957 гг.)                                                                                                     | 50  |
| <b>ПО ЗАПАСНИКАМ И ЭКСПОЗИЦИЯМ МУЗЕЕВ<br/>И КАРТИННЫХ ГАЛЕРЕЙ</b>                                                                                                                      |     |
| <i>Габьшева А. А.</i> Западноевропейская коллекция XVI–XIX веков из собрания Национального художественного музея Республики Саха (Якутия)                                              | 64  |
| <b>СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ А. ЧАНДРЫ</b>                                                                                                                                        |     |
| Вьядипада                                                                                                                                                                              | 73  |
| <b>ФОРУМ</b>                                                                                                                                                                           |     |
| <i>Федотова Е.Д.</i> Об инсталляции как о феномене современного искусства. Некоторые размышления                                                                                       | 74  |
| <i>Аронов В. Р.</i> Инсталляция как объект творчества в дизайне                                                                                                                        | 78  |
| <i>Байбурова Р. М.</i> Инсталляции в архитектуре                                                                                                                                       | 88  |
| <i>Войничкий П. В., Златкович Е. М.</i> Художественная инсталляция из стекла и стали с элементами музейной коллекции – для экспозиции Государственного литературного музея Янки Купалы | 98  |
| <i>Златкович Е. М.</i> Стекольная инсталляция как форма мышления в белорусском искусстве конца XX – начала XXI вв.                                                                     | 105 |
| <i>Игумнова Е. В.</i> Художники Young British Artists и опыт инсталляции                                                                                                               | 113 |
| <i>Казакова А. В.</i> Ландшафтное стекло как форма диалога с пространством                                                                                                             | 124 |
| <i>Козлова С. И.</i> Инсталляция до инсталляции. Два примера из зрелищной культуры итальянского ренессанса                                                                             | 135 |

|                                                                                                                                 |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Королева А. Ю.</i> «Башня огня» Йоханнеса Иттена: пластические этюды или протоинсталляция                                    | 145 |
| <i>Мажейкина Г. Г.</i> Инсталляции XXI века – от замысла к воплощению на примерах современного искусства в России и странах СНГ | 154 |
| <i>Неглинская М. А.</i> Инсталляция в китайском искусстве: истоки традиции                                                      | 164 |
| <i>Перфильева И. Ю.</i> Инсталляционное начало в художественных украшениях второй половины XX – начала XXI вв.                  | 170 |
| <i>Стародуб Т. Х.</i> Праздничные парады в османской миниатюре XVI–XVIII веков                                                  | 180 |
| <i>Федотова Е. Д.</i> «Алтарь Доброй Судьбы» И. В. Гете: автономная форма в парковой среде                                      | 193 |
| <i>Этингф О. Е.</i> Рельефная декорация церковных фасадов византийского мира                                                    | 199 |
| <i>Ярцева О. А.</i> Роберт Раушенберг: от «combine painting» к инсталляции                                                      | 212 |
| <b>ФИЛОСОФИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА</b>                                                                                             |     |
| <i>Гёте И.-В.</i> Простое подражание природе, манера, стиль                                                                     | 221 |
| <b>ВЕСТНИК АКАДЕМИИ</b>                                                                                                         |     |
| Алексей Шмаринов. Графика. К 85-летию художника                                                                                 | 225 |
| «В кругу товарищей». К 180-летию со дня рождения И. Н. Крамского                                                                | 228 |
| «Весна в зоопарке». Выставка произведений Зураба Церетели                                                                       | 231 |
| Выставка «Декоративное искусство». Произведения художников Отделения декоративного искусства РАХ                                | 232 |
| Между абстракцией и фигуративностью. Поэтика испанского искусства 50 – 60-х годов XX века                                       | 234 |
| Открытие памятника Марине Цветаевой работы З.К. Церетели                                                                        | 237 |
| «Пауза созерцания». Выставка произведений академиков и художников-стажёров Творческих мастерских РАХ                            | 239 |
| Выставка графики и живописи Владимира Мочалова                                                                                  | 242 |
| «Рефлекс». Выставка произведений Евгения Вахтангова                                                                             | 244 |
| «Светлин Русев. Живопись. Избранное. 1988-2018»                                                                                 | 245 |
| Выставка произведений Валентина Сидорова к 90-летию мастера                                                                     | 248 |
| «Гороховец – ожившая легенда». Выставка произведений В. С. Бубела-Масловой                                                      | 250 |
| Международная выставка «Футбол глазами художников-графиков России, Франции и других стран»                                      | 251 |
| Открытие памятника Р. Рождественскому работы З.К. Церетели в Алтайском крае                                                     | 253 |

## CONTENTS

|                                                                                                                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Introductory remarks                                                                                                                                                     | 7   |
| <b>EURASIAN HERITAGE</b>                                                                                                                                                 |     |
| <i>Belokurova S. M.</i> To the problem of image system of petroglyphic composition                                                                                       | 11  |
| <i>Lbova L. V.</i> Symbolic interactionism of the Malta's anthropomorphic paleolithic figurines                                                                          | 18  |
| <i>Umirbyek B.</i> The main images of petroglyphs of Khar magnay                                                                                                         | 33  |
| <b>ART OF THE XX-XXI CENTURIES</b>                                                                                                                                       |     |
| <i>Zotova O. I.</i> Forest man (about artworks of honored artist of the Russian Federation I. I. Duncay)                                                                 | 43  |
| <i>Filippova O. N.</i> The theme of the city in the creative work of M. V. Dobuzhinsky (1875 – 1957)                                                                     | 50  |
| <b>IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES</b>                                                                                                        |     |
| <i>Gabysheva A. L.</i> Collection of Western European art of the XVI-XIX centuries from the National fine arts museum of the Republic of Sakha (Yakutia)                 | 64  |
| <b>DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY L. CHANDRA</b>                                                                                                                  |     |
| Vyādipada                                                                                                                                                                | 73  |
| <b>FORUM</b>                                                                                                                                                             |     |
| <i>Fedotova E.D.</i> On installation as a phenomenon of contemporary art                                                                                                 | 75  |
| <i>Aronov V. R.</i> Art installation as an object of creativity in design                                                                                                | 78  |
| <i>Bayburova R. M.</i> Deconstructivism as an architectural installation                                                                                                 | 88  |
| <i>Voinitski P. V., Zlatkovic E. M.</i> Art installation from glass and steel with elements of museum collection for exposition of State literary museum of Yanka Kupala | 98  |
| <i>Zlatkovic E. M.</i> Glass installation as a form of thinking in Belarusian art of the end of 20th – the beginning of the 21st centuries                               | 105 |
| <i>Igumnova E. V.</i> Young British Artists and installation experience                                                                                                  | 112 |
| <i>Kazakova L. V.</i> Landscape glass as a form of dialogue with space                                                                                                   | 124 |
| <i>Kozlova S. I.</i> Installation before installation. Two examples of renaissance spectacular culture                                                                   | 135 |
| <i>Koroleva A. Y.</i> «Fire tower» of Johannes Itten: plastic studies or protoinstallation                                                                               | 145 |
| <i>Mazheykina G. G.</i> Installations of the XXI century – from the conception to the implementation of contemporary art examples in Russia and the CIS                  | 154 |
| <i>Neglinskaya M. A.</i> Installation in Chinese art: the origins of tradition                                                                                           | 164 |
| <i>Perfilyeva I. Yu.</i> Installation core in art jewelry the second half of XX – beginning of XXI centuries                                                             | 170 |
| <i>Starodub T. Kh.</i> Holiday parades in Ottoman miniature of the XVI–XVIII centuries                                                                                   | 180 |
| <i>Fedotova E. D.</i> The «Altar of Good Fortune» by I. Goethe: autonomous form in a park space                                                                          | 193 |

---

|                                                                                                                                                   |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Etinhof O. E.</i> Relief decoration of the church facades of the Byzantine world                                                               | 199 |
| <i>Yartseva O. A.</i> Robert Raushenberg: from «combine painting» to installation                                                                 | 212 |
| <b>PHILOSOPHY AND THEORY OF ART</b>                                                                                                               |     |
| <i>Goethe J.-W.</i> Simple imitation of nature, manner, style                                                                                     | 221 |
| <b>ACADEMY NEWS</b>                                                                                                                               |     |
| Alexey Shmarinov. Graphics. To the 85th anniversary of the artist                                                                                 | 225 |
| «Among the friends». To the 180th anniversary of the birth of I. N. Kramskoy                                                                      | 228 |
| «Spring at the Zoo». Exhibition of works by Zurab Tsereteli                                                                                       | 231 |
| Exhibition «Decorative Arts». Artworks of the Department of decorative arts of the Russian Academy of Arts                                        | 232 |
| Between abstraction and figurativeness. The poetics of Spanish art of the 50s - 60s of the 20th century                                           | 234 |
| The monument to Marina Tsvetaeva by Zurab Tsereteli                                                                                               | 237 |
| «A pause of contemplation». Exhibition of the works by academicians and artists-trainees from the Creative studios of the Russian Academy of Arts | 239 |
| Exhibition of drawings and paintings by Vladimir Mochalov                                                                                         | 242 |
| «Reflexes». Exhibition of works by Evgeny Vakhtangov                                                                                              | 244 |
| «Svetlin Rusev. Painting. Favourites. 1988-2018»                                                                                                  | 245 |
| Exhibition of works by Valentin Sidorov to the 90th anniversary of the master                                                                     | 248 |
| «Gorokhovets as a living legend». Exhibition of works of V. S. Bubela-Maslova                                                                     | 250 |
| International exhibition «Football through the eyes of graphic artists from Russia, France and other countries»                                   | 251 |
| The opening of the monument to R. Rozhdestvensky by Zurab Tsereteli in the Altai                                                                  | 253 |

## ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА



**Михаил Шипин**  
Главный редактор

### Дорогие читатели!

Те из вас, кто постоянно читает наш журнал (а мы видим, что число постоянных читателей растет), наверное, заметили некоторые технические изменения. Стараясь сделать наш журнал как можно более доступным, мы включили новую удобную функцию скачивания статей. Редакция заинтересована в том, чтобы публикации наших авторов и становились доступнее, и распространялись как можно шире. Для этого журнал ведет процедуру включения в различные российские и зарубежные системы индексирования.

Этот номер открывает известная рубрика «Евразийское наследие». В очередной раз мы посвящаем ее архаическому искусству Евразии. Согласно мнению наших авторов, истоки искусства уходят в глубины древности, в каменный век, и мы отчетливо видим, как дух творчества уже тогда вел неведомых миру художников, и им удавалось создавать поистине выдающиеся произведения. Мы еще не раз вернемся к теме первобытного искусства. Благодаря историкам и археологам уже удалось очень многое реконструировать в жизни людей древности, но остается еще малоосмысленным образ художника прошлого. По многим признакам можно предположить, что и в тех тяжелейших условиях бытовали школы, шла передача навыков от мастера к начинающему художнику. И здесь есть предчувствие многих интересных открытий.

В разделе «Искусство XX – XXI веков» вы прочтете очерки о дальневосточном художнике Иване Дункае и известном мастере рубежа XIX – XX веков Мстиславе Добужинском. Мы думаем, что удивим многих рассказом о коллекции западноевропейского искусства в Якутске – целый музей с ярчайшими произведениями художников Италии, Франции и других стран занимает отдельный особняк в центре города.

Как нам стало известно, наши переводы и публикации статей выдающегося специалиста из Индии, академика Локеша Чандры уже помогли исследователям буддийского искусства в нашей стране. Мы продолжим и далее знакомить читателей с его трудами.

«Вестник Академии» – традиционная рубрика, в которой представлена широкая выставочная деятельность, которую ведет Российская академия художеств. На разнообразных вернисажах предстают художники из разных стран, представители различных стилей и направлений. Всех их объединяет высокий профессионализм и поиск новых средств художественной выразительности.

В рубрике «Теория и философия искусства» мы предоставили слово И.В. фон Гете, который был не только гениальным писателем, но и интересным теоретиком искусства. Идеи его небольшой статьи, посвященной вопросам изобразительного искусства, актуальны и сегодня.

И, наконец, мы открываем новую рубрику «Форум» для обсуждения дискуссионных тем. В этом номере мы посвятили ее проблемам инсталляции. Споры об этой форме художественного творчества ведутся очень много. Многие исследователи и арт-критики считают, что это современное и актуальное искусство, но, как показывают статьи наших авторов, объемно-пространственные композиции создавались уже давно. Часто высказывается мнение о ряде работ (и во многом, на наш взгляд, обоснованное), что это и не искусство вовсе, а попытки малопрофессиональных авторов заявить о себе с помощью эпатажа. Но в то же время есть и композиции, созданные из разных материалов, которые наделены высокой выразительностью и не просто украшают интерьеры и пространство улиц, но и передают яркий образ. Читатели смогут познакомиться с разными мнениями.

В память об искусствовед, академике РАХ, заслуженном работнике высшей школы РФ, члене Союза художников РФ, Международной ассоциации художественных критиков (АИСА) при ЮНЕСКО, Международной ассоциации искусствоведов Сергее Васильевиче Голынце (1939 – 2018) мы продолжаем публикацию его лекций из цикла «Искусство Серебряного века». Вашему вниманию представлена видеолекция №2 «Эпоха портрета» (март 2012 г., Государственный художественный музей Алтайского края, г. Барнаул).

Завершим наше вступление словами Теофила Готье в переводе Николая Гумилева, точно передавшими бессмертный дух творчества:

«Все прах. — Одно, ликуя,  
Искусство не умрет.  
Статуя  
Переживет народ.

И на простой медали,  
Открытой средь камней,  
Видали  
Неведомых царей.

И сами боги тленны,  
Но стих не кончит петь,  
Надменный,  
Властительней, чем медь.

Чеканить, гнуть, бороться, —  
И зыбкий сон мечты  
Вольется  
В бессмертные черты».

## INTRODUCTORY REMARKS

**Mikhail Shishin**  
**Editor-in-chief**

**Dear colleagues,**

Our regular readers (and we see that their number is growing), probably noticed some technical changes in the journal «The Art of Eurasia». Trying to make our journal as accessible as possible, we have included a new convenient feature for downloading articles. The editorial board is interested in making the publications of our authors more accessible and distributing as widely as possible. For this purpose, the journal implements scientific indexing in various Russian and foreign systems.

This issue is opened by the well-known rubric «Eurasian Heritage». Once again we dedicate it to the archaic art of Eurasia. According to our authors, the origins of art go back to the depths of antiquity, in the stone age, and we clearly see how the spirit of creativity already led unknown artists to the world, and they managed to create truly outstanding works. We will return to the subject of primitive art more than once. Thanks to historians and archaeologists it has already been possible to reconstruct a lot in the lives of people of antiquity, but there is still not enough meaningful image of the artist of the past. By many signs, it can be assumed that in those hardest conditions there were schools, there was a transfer of skills from the master to the novice artist. And here there is a premonition of many interesting discoveries.

In the section «Art of the XX-XXI centuries» you will read essays on Far Eastern artist Ivan Dunkay and famous master of the turn of the XIX-XX centuries M. Dobuzhinsky. We think that we will surprise many readers with a story about the collection of Western European art in Yakutsk - a whole museum with the brightest works of artists of Italy, France and other countries is placed in a separate mansion in the city center.

As we have learned, our translations and publications of articles by an outstanding expert from India, academician Lokesh Chandra have already helped researchers of Buddhist art in our country. We will continue to further acquaint readers with his writings.

«Academy News» is a traditional rubric in which the wide exhibition activity of the Russian Academy of Arts is presented. Artists from different countries, representatives of different styles and directions appear on a variety of vernissages. All of them are united by high professionalism and the search for new means of artistic expressiveness.

In the rubric «Theory and Philosophy of Art», we gave the floor to Johann Wolfgang von Goethe, who was not only a brilliant writer, but also an interesting theoretician of art. The ideas of his short article on fine art are still relevant today.

And, finally, we are opening a new rubric "Forum" to considerate discussion topics. In this issue we will devote it to the problems of installation. There is a lot of debate about this form of artistic creativity. Many researchers and art critics believe that it is a contemporary and actual art, but, as shown by the articles of our authors, volumetric and spatial compositions were created for a long time. Often expressed a point of view about a number of works (and in many ways, in our opinion, reasonable), that this is not art at all, but attempts by unprofessional authors to express themselves through outrageous. But at the same time, there are compositions created from different materials, which are endowed with high expressiveness and not just decorate the

interiors and the space of the streets, but also convey a bright vivid image. Our readers can get to know different opinions here.

In memory of the art historian, Academician of the Russian academy of arts, Honored worker of the higher school of the Russian Federation, a member of the Union of artists of the Russian Federation, the International association of art critics (AICA) under UNESCO, the International association of art historians - Sergey Vasilievich Golynets (1939 - 2018), we continue publishing his lectures from the series "The Art of the Silver century ". Video lecture №2 "The era of portrait" (March 2012, The State art museum of the Altai territory, Barnaul) is presented to your attention.

Let us complete our introduction with the words of Théophile Gautier, who accurately conveyed the immortal spirit of creativity:

«Tout passe. - L'art robuste  
Seul a l'éternité.  
Le buste  
Survit à la cité.

Et la médaille austère  
Que trouve un laboureur  
Sous terre  
Révèle un empereur.

Les dieux eux-mêmes meurent.  
Mais les vers souverains  
Demeurent  
Plus forts que les airains.

Sculpte, lime, cisèle ;  
Que ton rêve flottant  
Se scelle  
Dans le bloc résistant!»

# Евразийское наследие

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.001

УДК 7.046.1

## К ВОПРОСУ ОБ АНАЛИЗЕ ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ ПЕТРОГЛИФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ

Белокурова Софья Михайловна  
к.филос. н., доцент  
Алтайский государственный  
технический университет  
им. И.И. Ползунова.  
Россия, г. Барнаул  
belle.sonet312@gmail.com

### Аннотация

В статье рассматривается проблема искусствоведческого и семантического анализа петроглифических композиций. Проводится семантический анализ образа хищника в древнем искусстве Алтая, а также прослеживаются параллели в других традиционных культурах.

**Ключевые слова:** петроглифы Алтая, образ хищника, семантический и искусствоведческий анализ.

### Библиографическое описание для цитирования:

Белокурова С. М. К вопросу об анализе образной системы петроглифических композиций // Искусство Евразии. – 2018. – №2(9). – С. 11-17. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.001. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1070646/7/>

В настоящее время все более активными становятся попытки рассмотрения петроглифического наследия отдельных территорий с искусствоведческой точки зрения. Для данного подхода есть целый ряд оснований: во-первых, в петроглифических композициях, наиболее разработанных и выразительных, можно увидеть все признаки произведения искусства – композиционно структурированное построение; во-вторых, если подходить с этой точки зрения, то при исследовании большого количества комплексов можно заметить наличие школы, работы «мастера» и неопытного «художника»; в-третьих, выразительность наскальных рисунков, их образный ряд оказали влияние на работы современных художников, что будет продемонстрировано ниже. Следует отметить, что значительная часть сюжетов в наскальных рисунках России и Монголии идентична для двух регионов, а кроме того, археологические исследования на двух территориях (русский и монгольский Алтай) проводились сходным образом. Алтайская петроглифика, как российская, так и монгольская, исследована достаточно хорошо.

В то же время изучение алтайских петроглифов продолжается уже почти два столетия. Наиболее фундаментальными трудами можно назвать работы А.П. Окладникова, В.Д. Кубарева, Э.А. Новгородовой, Д. Цэвээндоржа и др. [3; 4; 5; 6; 7; 8; 9]. Столь специфичный жанр изобразительного искусства, как петроглифы, в синтетическом мировосприятии древнего человека находился на стыке между искусством и ритуалом. В наскальных рисунках отражены фундаментальные представления о структуре мироздания. То, что петроглифы – это больше ритуал, чем искусство в современном понимании, подтверждается, например, тем, что сама технология выполнения рисунка, которая требует безусловного мастерства владения инструментом и чувства материала, предполагает, что этими навыками мог обладать не рядовой член сообщества, а личность уровня жреца. Данный тезис, конечно, дискуссионен, и аргументация может быть построена только путем реконструкции, тем не менее, высказанное предположение, на наш взгляд, имеет под собой определенные основания. В петроглифическом наследии Алтая, как монгольского, так и российского, сохранилось несколько важных сюжетов, относящихся к эпохе бронзы, которые так или иначе раскрывают главные основания, на которых строилось мировоззрение человека во II тысячелетии до н.э.

Один из интереснейших примеров, который [4, с. 274] может быть рассмотрен в сравнительном анализе, это образ кошачьего хищника или барса. Прежде всего, интересен общекультурный евразийский контекст, в котором барс приобретает специфическую роль. Так, например, «в Тибете сильны верования, что святые могут превращаться в снежного барса. ... В тюрко-монгольском «зверинном» календаре с 12-летним циклом вместо года Тигра был год Барса. По народным приметам, особенно удачным считался именно этот год. «В год Барса все сей, хотя бы просо сей», «Год Барса – богатство», предсказывали народные приметы. ... В Непале убийство снежного барса считается большим грехом, чем его добычи (например, голубого барана), потому что все грехи, которые барс совершил во время своей жизни, убивая жертв, затем будут переданы охотнику. В Индии жители провинции Ладакх в Северной Индии считают, что снежный барс и сухопутное, и околотовное животное» [10]. Конечно, эти данные требуют дополнительного научного подтверждения, однако широкое распространение образа кошачьего хищника в древней культуре Евразии очевидно даже при ближайшем рассмотрении. Это и петроглифы, и мощнейший пласт культурных памятников, относящихся к скифскому звериному стилю, и декоративно-прикладное искусство скифского и тюркского периода. Мы рассмотрим несколько примеров использования образа кошачьего хищника в петроглифических композициях.

Первый пример, от которого мы отталкиваемся в своем исследовании, содержится в основной композиции Калбак-таша. Напомним, что это изображение ритуальной сцены, разделенной на три яруса. В верхней части – изображение фантастического зверя. В своих работах В.Д. Кубарев называет его «химера» [4, с. 43]. В средней части выбиты фигуры танцующих воинов в грибовидных шапках. В нижней части – олений фриз.

Зверь в верхнем регистре действительно фантастический, однако не настолько, чтобы было невозможно восстановить его прообраз. Даже в неких фантазийных сюжетах древний художник отталкивался от вполне конкретных предметов и явлений живой и неживой природы. Об этом говорят, например, зооантропоморфные изображения на Алтае, которые сейчас трактуются как изображения шаманов. Зверь, которого мы видим в писанице Калбак-Таша (рис. 1), скорее всего, имеет реального прототипа. Рассмотрим его

более подробно. Изображение очень выразительное: круглые глаза, оскаленные зубы, загнутый полосатый хвост, мощное тело. Изначально изображение было покрыто красной краской. В.Д. Кубарев в своей работе «Петроглифы Калбак-Таппа» дает очень аккуратную трактовку образа как «химеры», своим возникновением связанной с окуневской культурой, а также имеющей черты раннескифской свернувшейся пантеры [4, с. 43].

Проводя типологическое сравнение калбак-таппской химеры со сходными образами на Алтае и Монголии, В.Д. Кубарев находит один из сходных сюжетов в комплексе Шивээт-Хайрхан (Монголия). Фантастический зверь Калбак-Таппа безусловно имеет черты кошачьего хищника, что подтверждает и В.Д. Кубарев [там же]. Более того, он вписан в мощную по семантике композицию. Зверь в данном случае трактован как божество, поглощающее жертву.



Рис. 1. Калбак-Тапп, "химера"  
[4, с.452]

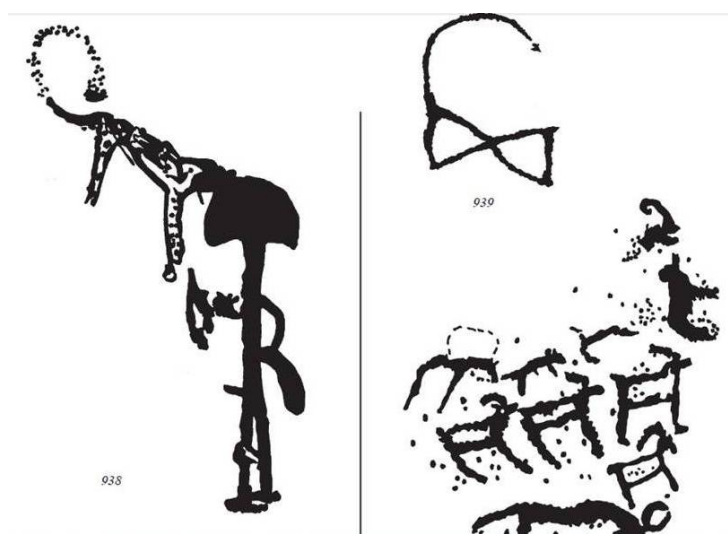


Рис. 2. Композиция с барсом, Шивээт-Хайрхан [5, с. 301]

В комплексе Шивээт-Хайрхан обнаружен рисунок (рис. 2), где барс нападает на человека, причем человек аналогичен калбак-таппским изображениям, а зверь так же, как в калбак-таппской писанице, нападает с головы, сверху.

Следует отметить, что комплекс Шивээт-Хайрхан в Западной Монголии представляет большое разнообразие образов кошачьих хищников. Особенно отличается в этом плане одна из небольших стел комплекса. Приведем еще несколько небольших композиций.

Композиция на рисунке 3 демонстрирует интересный образ барса как пастуха стада копытных, хозяина и высшего существа. Образ согласуется с легендами, приведенными выше.

Небольшая композиция на рисунке 4 крайне интересна по своему строению. Она четко делится на две части, словно противоборствующие друг с другом. Левая часть содержит крупное изображение быка, небольшие рисунки оленей и других животных. Все изображения направлены слева направо. В правой части обращает на себя внимание группа из четырех практически идентичных по форме изображений кошачьих хищников

(барсов). Все барсы одного размера, симметрично расположены, отличаются лишь деталями и тщательностью оформления, все четыре фигуры направлены справа налево.

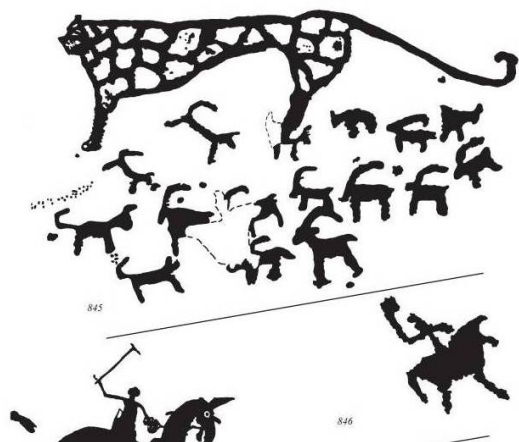


Рис. 3. Композиция с барсом, Шивэт-Хайрхан [5, с.268]

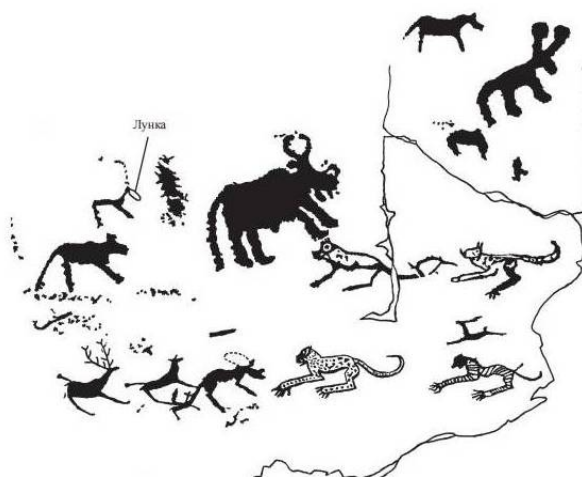


Рис. 4. Композиция с барсом, Шивэт-Хайрхан [5, с. 290]

Нетипичность композиции (рис. 4) позволяет сделать несколько предположений. Возможно, что мы имеем дело с неким подобием мастерской, где мастер-«художник» добивался идеального изображения хищника. Об этом говорит разное качество изображений барсов в правой части. Или же перед нами попытка художественного осмысления самого феномена противостояния двух сил: хаоса и космоса, земного и хтонического, более слабого или более сильного организованного начал.



Рис. 5. Храм Шивы в с. Кальпа. Декор крыши. Фото С.М. Белокуровой



Рис. 6. Храм Шивы в с. Кальпа. Скульптура. Фото С.М. Белокуровой

Образ поглотителя, хтонического божества, является универсальным для первобытного искусства Евразии, он тесно смыкается с мифологией. И своеобразное подтверждение тому мы находим в Гималаях. Современные исследования не фиксируют

сходных петроглифических изображений, однако образ хищной кошки, символизирующей хтоническое сакральное начало, – изображение хищника с длинным хвостом, заброшенным на спину, открытой зубастой пастью достаточно частотно. Например, храм Шивы в с. Кальпа (рис. 5, 6) украшен богатой деревянной резьбой, в которой образ хищника, возможно кошачьего, занимает ведущее место.

Подведем итоги. Образ барса для древней и традиционной культуры Евразии представляет собой важное, но малоизученное явление. Можем предполагать, значение этого образа велико, что подтверждается рассмотренными петроглифическими композициями. Это требует дополнительных научных подтверждений и отдельных исследований.

### Литература

1. Археология: Учебник/А.И. Мартынов. – 5-е изд., перераб. – М.: Высш. шк., 2005. – 447с.
2. Голан А. Миф и символ. – М.: Русслит, 1993. – 375с.
3. Кадиков Б.Х. Петроглифы Алтая [Электронный ресурс] URL: <http://myaltai.ru/history/petroglify>
4. Кубарев В.Д. Петроглифы Калбак-Таппа I (Российский Алтай). – Новосибирск: Издательство Института археологии и этнографии СО РАН, 2010. – 444 с
5. Кубарев В. Д. Петроглифы Шивээт-Хайрхана (Монгольский Алтай). – Новосибирск: Издательство Института археологии и этнографии СО РАН, 2009. – 420 с.
6. Кубарев В.Д., Маточкин Е.П. Петроглифы Алтая. – Новосибирск, 1992. – 123с.
7. Кубарев В.Д., Цэвээндорж Д., Якобсон Э. Петроглифы Цагаан-Салаа и Бага-Ойгура (Монгольский Алтай). – Новосибирск: Изд-во Института археологии и этнографии СО РАН, 2005. – 640с.
8. Новгородова Э.А. Древняя Монголия (некоторые проблемы хронологии и этнокультурной истории). – М.: «Наука» Главная редакция восточной литературы, 1989. – 384с.
9. Окладников А.П. Петроглифы Монголии. – Л.: «Наука», 1981. – 228с.
10. Часникова В. Легенды и мифы о животных. - М.: Центрполиграф, 2014. [Электронный ресурс] URL: [https://bookz.ru/authors/viktoria-4asnikova/legendi-\\_392/1-legendi-\\_392.html](https://bookz.ru/authors/viktoria-4asnikova/legendi-_392/1-legendi-_392.html)

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.001

## TO THE PROBLEM OF IMAGE SYSTEM OF PETROGLYPHIC COMPOSITION

Belokurova Sophia  
PhD in Philosophical sciences,  
associate Professor  
Altai State Technical University  
Russia, Barnaul  
belle.sonet312@gmail.com

### Abstract

The article is devoted the problem of art-critic and semantic analysis of petrogliphic compositions. The semantic analysis of the image of predator in the ancient art of Altai is made in the paper, also the parallels in other traditional cultures are also found out.

**Keywords:** petrogliphes of Altai, image of predator, semantic and art-critic analysis.

### Bibliographic description for citation:

Belokurova S. M. To the problem of image system of petrogliphic composition. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 2(9), pp. 11-17. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.001. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1070646/7/> (In Russian).

### References

1. *Arkeologiya* [Archaeology]. Textbook. A. I. Martynov. Moscow, Vysshaya shkola, 2005. 447 p.
2. Golan A. *Mif i simbol* [Myth and symbol]. Moscow, Russlit, 1993. 375 p.
3. Kadikov B. Kh. *Petroglify Altaya* [The Petroglyphs of Altai]. Available at: <http://myaltai.ru/history/petroglify> (accessed 14.05.2018)
4. Kubarev V. D. *Petroglify Kalbak-Tasha I (Rossiiskii Altai)* [The Petroglyphs of Kalbak-Tash I (Russian Altai)]. Novosibirsk, Izdatel'stvo Instituta arkheologii i etnografii SO RAN, 2010. 444 p.
5. Kubarev V. D. *Petroglify Shiveet-Khairkhana (Mongol'skii Altai)* [The Petroglyphs of Shivet-Hayrkhan (Mongolian Altai)]. Novosibirsk, Izdatel'stvo Instituta arkheologii i etnografii SO RAN, 2009. 420 p.
6. Kubarev V. D., Matochkin E. P. *Petroglify Altaya* [The Petroglyphs of Altai]. Novosibirsk, 1992. 123 p.
7. Kubarev V. D., Tseveendorzh D., Yakobson E. *Petroglify Tsagaan-Salaa i Baga-Oigura (Mongol'skii Altai)* [The Petroglyphs of Tsagaan-Salaa and Baga-Oygur (Mongolian Altai)]. Novosibirsk, Izdatel'stvo Instituta arkheologii i etnografii SO RAN, 2005. 640 p.

8. Novgorodova E. A. *Drevnyaya Mongoliya (nekotorye problemy khronologii i etnokul'turnoi istorii)* [Ancient Mongolia (some problems of chronology and ethnocultural history)]. Moscow, Nauka Publ., 1989. 384 p.

9. Okladnikov A.P. *Petroglify Mongolii* [The Petroglyphs of Mongolia]. Leningrad, Nauka Publ., 1981. 228 p.

10. Chasnikova V. *Legendy i mify o zivotnykh* [The legends and myths about animals]. Moscow, Tsentrpoligraf, 2014. Available at: [https://bookz.ru/authors/viktoria-4asnikova/legendi-\\_392/1-legendi-\\_392.html](https://bookz.ru/authors/viktoria-4asnikova/legendi-_392/1-legendi-_392.html) (accessed 14.05.2018).

Статья поступила в редакцию 18.05.2018 г.

Received: May 18, 2018

## СИМВОЛИЧЕСКИЙ ИНТЕРАКЦИОНИЗМ МАЛЬТИНСКОЙ АНТРОПОМОРФНОЙ ПАЛЕОЛИТИЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Лбова Людмила Валентиновна  
Главный специалист Регионального  
отделения Урала, Сибири и Дальнего  
Востока Российской академии художеств;  
профессор кафедры археологии и  
этнографии Гуманитарного института  
Новосибирского государственного  
университета, доктор исторических наук,  
профессор.  
Россия, г. Новосибирск  
lbovapnr5@gmail.com

### Аннотация

«Классическая коллекция» сибирского палеолитического искусства, полученная в результате раскопок М. М. Герасимова в 1928 – 1958 гг. ключевого археологического памятника Южной Сибири – Мальты – представлена более чем 800 изделиями из бивня, рога, поделочного камня, датируется в пределах 19000 – 23000 лет назад [6]. Технологический анализ образцов палеолитического искусства демонстрирует устойчивые приемы обработки бивня и рога, формообразование, детализацию и декорирование [18]. В представляемой статье рассмотрена антропоморфная пластика Мальтинской коллекции в рамках концепции символического интеракционизма [20]. Обозначенная концепция прочтения архаической культуры и культурных символов позволяет выделить устойчивые константы, принимающие участие в коммуникации и определившие специфику сибирской коллекции доисторического искусства. Такой подход позволяет объяснить реалистичность художественного стиля, внимание древних мастеров к деталям (элементы тела, одежды, аксессуаров), выбору техники гравировок и характера декорирования.

**Ключевые слова:** символический интеракционизм, первобытное искусство, антропоморфная скульптура, технология, гравировка, аксессуары, верхний палеолит, Мальта, Сибирь.

### Библиографическое описание для цитирования:

Лбова Л. В. Символический интеракционизм мальтинской антропоморфной палеолитической скульптуры // Искусство Евразии. – 2018. – №2(9). – С. 18-32. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.002. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1070646/8/>

## **Введение**

Характеристика контекста археологического памятника, его инвентарного комплекса и орудийного набора, планиграфия размещения находок в определенной степени позволяют уловить культурные, стилистические, хронологические, технологические и иные различия в изучении архаических форм искусства. В современных подходах к изучению доисторических форм мобильного искусства отчетливо сформировалась тенденция реконструкции через «изобразительную культуру» и иные выражения символической деятельности, связи «предметов искусства» с конкретными группами населения, формой адаптации и восприятия окружающего мира, и, не исключено, их филогенетическими истоками древних социумов [15].

Профессиональный и любительский интерес сообщества к антропоморфной палеолитической скульптуре оформлен в сотнях публикаций, в десятках монографических изданий и тематических выставках. Современное искусствоведение, археология и этнография признают многофункциональность предметов палеолитической пластики, многообразие интерпретации семантики, подходов к атрибуции предметов [1, 2, 5, 8, 9, 13, 16, 18, 19].

В профессиональной археологической, религиоведческой и искусствоведческой литературе преобладает мнение интерпретации палеолитической антропоморфной скульптуры как отражения мировоззренческих представлений мифо-ритуального характера – Богини-Матери, Хозяйки зверей, Хранительницы очага и т.д. (работы С. А. Токарева, А. П. Окладникова, В. Б. Мириманова, В. Р. Кабо, А. Д. Столяра и др.). Вследствие преобладающего полисемантизма произведений палеолитического искусства – в целом такой подход оправдан. Подробное изучение палеолитической пластики показывает, что отмеченное выше «переплетение» мифологических идей и реализма в искусстве фиксируется далеко не в каждом случае. В современном представлении подходы к изучению антропоморфной скульптуры можно было бы оформить как несколько направлений, или концепций [9].

Любые культурные символы, наряду с символами тела, жестов и языка, являются константой человеческих коммуникаций. Для реализации символической коммуникации требуется система совместных, понятных смыслов, которые содержатся в культуре, и в первую очередь, архаической. Именно эти смыслы на уровне архетипа детерминируют все индивидуальные интерпретации. Культура и культурные символы, таким образом, выступают как некая константа, интерпретируемые в интеракции каждым ее участником. Изучение мальтинской антропоморфной пластики в рамках концепции символического интеракционизма позволяет объяснить реалистичность художественного стиля, внимание древних мастеров к деталям (части тела, одежда, аксессуары), выбору техники гравировок и характера декорирования.

## **Методы**

На преиконোগрафическом уровне анализа произведения искусства рассматривается первичный (формальный) изображенный сюжет (люди, животные, объекты, элементы) и мир возможных художественных мировоззренческих мотивов [10]. Интерпретация

структур (гештальт) производится на основе знания/понимания изображенных предметов или событий, способов их передачи. Следующие уровни анализа – иконографический и иконологический – подразумевают прочтение художественных образов в символическом или семантическом поле, что, на наш взгляд, для интерпретации палеолитической скульптуры может оказаться малопродуктивным, хотя прецеденты имеются.

Одним из продуктивных методов исследования в палеоискусствоведении остается метод инвариантного анализа изобразительных стилей, предложенный Я.А. Шером. Принцип исследования строится на выявлении в совокупности предметов искусства так называемых изобразительных инвариантов. Ими являются элементы изображений, которые при образовании иных композиций остаются неизменными и устойчиво повторяются на различных по содержанию формам [14]. Изображение состоит из содержательных и выразительных элементов, представляя собой стилистическое единство. Распознаваемость стиля основана на повторяемости и неизменности выражения изобразительных элементов. Позже этот метод был дополнен разработками И.В. Ковтуна, предложившего при выделении стиля использовать не отдельные повторяющиеся элементы, а способ их сочетания, совпадение которого и будет отображать стилистический инвариант [7]. Автором предлагается выделять в любом изобразительном комплексе две группы инвариантных элементов. Первая включает в себя неизменные сочетания устойчивых изобразительных элементов и представляет собой некий иконографический канон, который связан только с этим стилем и исчезает вместе с ним. Вторая группа состоит из изобразительных элементов, представляющих собой диапазон возможных отклонений от канона, последнее может быть причиной генерации нового стиля.

Согласно концепции символического интеракционизма Дж. Мида, человечество существует не только в физическом и природном мире, но и в созданном им же «символическом окружении», поэтому роль символа в процессе социального взаимодействия значительна, так как он выполняет опосредствующую функцию в коммуникации [20]. Процессы формирования значений, интерпретации ситуации и другие когнитивные аспекты символической коммуникации занимают большое место в трудах современных исследователей, которые развивают тезисы Дж. Мида. В частности, актуальным для понимания архаичного искусства является положение о том, что для успешного осуществления коммуникации человек должен обладать способностью «принять, понять роль другого», то есть создать узнаваемый образ для другого человека.

Наши построения в рамках символического интеракционизма основаны на возможностях использования микроскопического анализа (микроскопы Altami с цифровой камерой), технологического аспекта изготовления предмета [17, 18] и иконографического анализа элементов декорирования антропоморфной палеолитической сибирской скульптуры из коллекции известного местонахождения классической стадии верхнего палеолита – Мальты (коллекции Государственного Эрмитажа, Государственного Исторического Музея, Музея антропологии и этнографии РАН).

## Материалы и их обсуждение

Мальтинское собрание антропоморфной пластики насчитывает 39 предметов [1, 18]. С позиций технологического анализа, классификация совокупной коллекции антропоморфной пластики представляется следующей (рис. 1):

1. Заготовки изделий. Группу представляют бруски бивня, предварительно подготовленные, с профилированными, или намеченными головками, плечами, бедрами;
2. Готовые изделия, включая фрагменты:
  - профилированные, с выделенными рельефом деталями тела (орнаментированные и неорнаментированные);
  - слабопрофилированные (с выделенной головкой и моделированием деталей гравировкой);
  - плоские (орнаментированные и неорнаментированные);
  - фрагменты антропоморфной скульптуры.
3. Детали скульптуры (головки). Выделение этой группы подразумевает отдельные детали антропоморфной скульптуры как цельные, самостоятельно существующие предметы.



Рис. 1. Распределения предметов антропоморфной пластики Мальтинской коллекции. 1 – группы антропоморфной скульптуры; 2 – распределение готовых изделий по характеру рельефа поверхности

В качестве заготовок антропоморфных фигурок коллекции использовались удлиненные фрагменты бивня мамонта (стержни, бруски и щепки). Анализ параметров основной группы скульптуры и заготовок показал правильность выделения кластеров. Категории «заготовки» и «готовые скульптуры» практически идентичны по параметрам в трех основных группах: малая (3-5 см); средняя (6-8 см); удлиненная (10 см и более). Выделенная категория «головки» в общей статистике параметров не учитывалась, но во всех случаях размеры головок (более 2,5-3 см) предполагают довольно крупные (более 10 см) антропоморфные изображения, выполненные, возможно, в другом материале.

В отличие от гравировок, орнаментация части или всей фигурки носит характер устойчиво повторяющихся элементов. Установлено, что в большинстве случаев преобладает декорирование только головок фигур (в 14 случаях) (рис. 2).



Рис. 2. Антропоморфная фигурка взрослой женщины (ГИМ 1820/20). 1- общий вид предмета; 2 – детали: а – фрагмент лицевой части (увеличение 7х), б – орнамент прически (увеличение 15х)



Рис. 3. Детская антропоморфная скульптура (ГЭ 370/752)

Орнаментация туловища отмечена в 20%, за исключением двух скульптур, все представлены в группе малых форм, изображения детей или тинэйджеров (рис. 3).

Дополнительная орнаментация лунками или параллельными линиями, выделяющими элементы одежды или аксессуара (край парки, перевязь, пояски, браслеты), отмечена на трех предметах (рис. 4).



Рис. 4. Антропоморфная фигурка взрослой женщины (ГИМ 1820/208). 1 – общий вид спереди и сзади; 2 – макросъемка деталей: а – перевязь (увеличение 20х), б – следы розового пигмента в основании шеи (увеличение 15х), в – детали орнаментации шапочки (увеличение 20х)

Базовые графические элементы орнамента для декорирования антропоморфной скульптуры представлены комбинациями четырех способов орнаментации (ямки-каверны, линии, полулунные изображения, «волны» или ломаные линии) (рис. 2, 3, 4) [8, 12, 18].

1. Простой орнамент параллельными ритмичными линиями, выполненными ножом. При стержневидном характере заготовки они иногда имеют кольцеобразный характер или характер ломаной линии. Такой орнамент наблюдается, в основном, на детских антропоморфных фигурках (ГЭ 370/759, 753; ГИМ 1822/629, 1820/207) (рис.5).

2. Иной способ орнаментации округлыми углублениями («ямочный» орнамент). В композиционном и технологическом решении более сложный: каверны (ямки, небольшие углубления) организованы, как правило, в круг или спираль, редко в линию. Технология такой орнаментации предусматривает предварительную разметку поверхности резцом (круг или спираль), на которой намечены точки углубления, а затем произведены неглубокие отверстия неправильной формы проверткой (разверткой) или резцом. Элементы расположены друг от друга примерно на одинаковом расстоянии (рис. 2). Такой орнамент покрывает объемные «головки», имитируя прически (ГИМ 1820/209, 506) или меховой орнамент шапочки (ГЭ 370/755, 748).

3. Следующий вид орнаментации – полулунный, или С-образный. В технологическом отношении выделяются глубокий, выполненный резчиком, и неглубокий, легкий, выполненный резцом. Такой орнамент покрывает объемные формы, всю поверхность изделия, но преобладает в оформлении головок антропоморфной скульптуры (рис.2) (ГИМ 1820/208, 206, ГЭ 370/748, 752) (рис. 3).

4. Зигзагообразный орнамент (как его разновидность – более плавный, волнообразный орнамент), выполнен, как правило, резчиком. Таким орнаментом покрываются в основном головки антропоморфной скульптуры (ГЭ 370/766, 746, 743), а также «шапочки»-прически на отдельных головках (рис.6).

Гравировки на скульптуре имеют самостоятельное иконографическое значение. Гипотеза о наличии в позднем палеолите кроеной и шитой одежды «эскимосского типа», приспособленной к условиям холодного климата, впервые была высказана А. П. Окладниковым (1941) и в последующем развита в работах отечественных и зарубежных исследователей. Несомненно, М. М. Герасимовым, А. П. Окладниковым, З. А. Абрамовой и другими в различной степени уделялось внимание этому сюжету [3], однако ряд элементов остался «за кадром». Микроскопические исследования предметов помогли с помощью цифрового многократного увеличения выделить как тончайшие гравировки, так и следы разноцветных красок, важные для реконструкции образа в целом [18].

В реалистических элементах изображения одежды и головных уборов явно прослеживаются мотивы традиционной меховой верхней одежды народов Севера, позволяющие судить об устойчивости этого компонента культуры к суровым климатическим условиям. Не исключены и интерпретации летней одежды, шитой из кишок крупных рыб или тюленей (рис. 5), известной по многочисленным этнографическим материалам нивхов, чукчей и др. народов северной Евразии. Считается, что элементы одежды, выделенные на палеолитической антропоморфной скульптуре граветтийского периода, свидетельствуют об особом социальном статусе части женщин и детей [11].



Рис. 5. Антропоморфное изображение подростка (ГИМ 1822/629). 1 – общий вид скульптуры спереди и сзади; 2 – следы алой краски в низких формах рельефа (нарезках) (увеличение 20х)

Мужская скульптура, как правило, не имеет одежды, за исключением набедренных повязок, поясов и перевязей [3, 11]. А. К Филиппов считает, что в коллекции Мальты есть скульптура в одежде и без таковой, при этом фигурки «без одежды» впоследствии раскрашивались, либо одевались в одежду, как куклы [12].

Например, на женской скульптуре (ГЭ, № 370/748) по линии середины бедер сбоку и сзади наблюдается ряд лунок, образующих орнаментальную горизонтальную полосу. Лункообразные углубления – 17 шт. в зоне бедер – отмечены как отдельные элементы, выполненные резцом и маркирующие определенную линию (нижний край парки, кухлянки, таты). З.А. Абрамова посчитала этот элемент как « меховая повязка, опоясывающая бедра » [3, с. 130]. Нам же представляется, что эта линия маркирует край верхней одежды. Следует отметить, что практически во всех северных культурах подол (нижняя часть) такой одежды декорируется мехом, кожаной полоской, бисером и т.д., то есть выделен графически.

В большей степени в качестве верхней одежды представлены меховые комбинезоны (керкеры – одежды для детей и женщин у коряков). Следует отметить, что в Мальтинской коллекции комбинезоны больше характерны для миниатюрных скульптурок небольших размеров (2-4 см в высоту), в т.ч. обозначенных как «личинки» (в основном, из раскопок 1957 г., ГЭ № 370/752, 753, 754, 757, 759). Декорирование поверхности выполняется двумя основными способами: полулунными, С-образным орнаментом (рис. 3), или поперечными резными кольцевыми линиями (рис.5). На одной из таких скульптур В. Громов отмечал такой элемент, как «хвост», и посчитал, что это наброшенная на человечка полосатая шкура тигра. Тема хвоста в одежде и аксессуарах довольно подробно представлена в этнографической литературе [3]. Примечательно, что у скульптуры в аналогичном комбинезоне средней группы была отмечена красная краска под «хвостом» и на бедрах (рис.5) [18].



Рис. 6. Антропоморфная головка (ГЭ 370/776) (вид спереди и сбоку)

Особый интерес вызывают головные уборы мальтинской скульптуры. В формате дискуссии об изображении прически или головного убора на антропоморфных объемных скульптурах палеолитического времени [1, 3, 8, 11, 12, 16, 19] можно констатировать, что в Мальтинской коллекции мы наблюдаем как вариации головных уборов, причесок, а также их сочетание (например, скульптура ГЭ, № 370/751) (рис. 6). Представляется, в дальнейшем необходимо изучить вопрос сочетания орнамента и типа выделяемого элемента, после этого более уверенно высказаться относительно характера изображения.

По типологии головных уборов иконографически выделяются шлемы, шапочки, капюшоны. Наиболее часто встречаются меховые шлемы, закрывающие голову, затылок, уши, щеки, подбородок. В одном случае выделен высокий валик под подбородком (типа мехового шарфа или замкнутого воротника из меха). Еще одной разновидностью является шлем с плавно опускающейся на спину и плечи пелериной (похожий на бармицу или шлем пожарника с защитной затылочной частью, или подшлемником) (ГЭ, №370/747). Отмечаются также высокие подтреугольные в верхней части капюшоны, покрытые волнистыми линиями, зигзагообразными прорезными линиями или полуданными кавернами (ГЭ №370/745, 747, 748). Во всех случаях тщательно смоделирован валик, отделяющий плоскость лица от головного убора, что не оставляет сомнений в том, что это именно головные уборы, а не прически. В одном варианте представлена небольшая округлая шапочка, закрывающая только волосную часть головы, орнаментированная лункообразными кавернами, с левого бока предмета наблюдается изменение декора – оформление точечным орнаментом (ГЭ №370/750). Такие мотивы отражают, скорее всего, характер декорирования предмета различными материалами (мех, кожа, нашивки, сверленные подвески-зубы, раковины).

Нижняя часть практически всех скульптур, не покрытых сплошным орнаментом, не имеет декора, наблюдаются только технологические следы строгания в целях формообразования. На задней части ног у многих скульптур намеренно выделены поперечные линии. В одном случае такая линия является формообразующей и довольно

четко представляет изображение развитых, выпуклых икроножных мышц. Интерпретация таких элементов в целом на сегодня затруднительна, и говорить об обуви до колен (или выше колен) преждевременно. Только в трех случаях мы можем говорить о выделенной графически обуви – неглубокими линиями спереди и сзади в зоне колен, по высоте напоминающие мягкую обувь типа торбасов. На одной из фигурок подростка (ГИМ 1820/207) отмечены искусно выполненные голые ступни.

В иконографии палеолитической скульптуры Европы и Русской равнины пояса, перевязи как графические элементы четко выражены, их интерпретация однозначна, различия наблюдаются только в интерпретации материала аксессуаров (кожаные плетеные ремешки, мех, связки раковин, плетение, ткань) [1, 3, 11]. В Мальтинской коллекции этот вид аксессуаров З.А. Абрамова отмечает только в трех случаях, при макроскопическом обследовании коллекции нами выделено 7 таких сюжетов (рис. 4).

Пояса выделяются довольно четко, выражены резными тонкими линиями. Различаются узкие пояски веревочного типа и широкие, выполненные параллельными линиями. Пояса изображаются как на передней, так и на задней части статуэток. Хорошо заметен пояс с подвешенным к нему предметом удлинённых пропорций (нож-кинжал-?), расположенным под углом к линии пояса. Поясок неширокий, ленточного типа и отделяет нижнюю часть живота и лона от груди (ГЭ, №370/746). Еще на трех скульптурах (ГЭ, № 370/750, 757, 755) пояски узкие (вероятны кожаные ремешки или пояски веревочного типа); наблюдаются фрагментарно (на спине, под рукой).

На известной скульптуре (ГЭ, 370/748, или статуэтка № 1 1956 г. по З.А. Абрамовой, 1960) [3] на левой руке выше локтя видны две поперечные линии (браслет-?). Аналогичное изображение мы наблюдаем и на фигурке (ГИМ 1820/208) (рис. 4). Именно в такой позиции (по центру плечевой кости) графически аналогичные браслеты (или кожаные ремешки, бечева из сухожилий, к которым могут подвешиваться бусинки) носят на голое тело. Широкие браслеты из бивня и божхеда – явление, распространенное в палеолитической пластике; примечательно, что в самой Мальтинской коллекции встречается несколько фрагментов таких крупных плечевых браслетов.

На этой же статуэтке (ГИМ 1820/208) в правой верхней части груди нанесена узорная перевязь (или ожерелье), расположенная под углом от плеча к центру груди (рис. 4). По наблюдениям В. Г. Богораз-Тана такие перевязи на кожаном ремешке носили практически все чукчи. На ремешок нанизываются амулеты, кусочки кожи и меха, фигурки, бусины, пуговицы, различные иные предметы [4, с. 189]. М. М. Герасимов считал, что этот элемент статуэтки есть изображение женской косы, переброшенной через плечо [3, с. 133].

Особый интерес представляют сумки и мешки, изображения которых присутствуют на некоторых фигурках. На спине одной скульптурки (ГЭ, №370/747) выделена объемная в рельефе деталь прямоугольной формы, которая может быть оценена как заплечная сумка (мешок). Второй случай более явный – на спине стержневидной скульптуры из рога (ГЭ № 370/755) двумя линиями обозначен контур заплечного мешка (или вещмешка с лямками), который хорошо просматривается выше пояса (рис. 7).



Рис.7. Антропоморфное изображение мужчины (?)(ГЭ 370/755). 1 – общий вид скульптуры в развертке; 2 – детали оформления головы; 3 – гравировка заплечного мешка на спине.

Эти элементы нами выделены впервые и представляют особый интерес. В этнографических параллелях широко известны спинные мешки, приспособления для переноса вещей (или маленьких детей) [4].

### Результаты и их обсуждение

Обобщая данные о технологии изготовления антропоморфных скульптур в коллекциях Государственного Эрмитажа, Кунсткамеры и Государственного Исторического музея, следует отметить определенную закономерность и характерный стандарт в их изготовлении и декорировании. Изготовление артефактов из бивня на стоянке носило характер относительно стабильного серийного производства. Орнаментация и гравировка деталей готовых скульптур производились в строго стандартизированных вариантах декора и стилистической композиции [18]. При рассмотрении антропоморфной пластики с позиции технологии (стадии обработки сырья, приемы детализации и декорирования) предметы мобильного искусства выступают как часть поведенческого комплекса палеолитического человека, с выделением наиболее типичных элементов. На основании последнего появляется возможность предположить поведенческий «культурный шаблон», узнаваемость образа для сообществ верхнего палеолита северной части Евразии.

Выявленные реалистические сюжеты, декорирование палеолитической антропоморфной скульптуры Мальты позволяют нам в дальнейшем присоединиться к мнению о том, что изображение человека является одним из способов воплощения стереотипов естественного поведения людей, а выбор атрибутов – процесс воссоздания реальной человеческой сущности, конкретных культурно-исторических условий бытования определенных традиций в материальной культуре. Наличие реалистических элементов на антропоморфных скульптурах, таких как одежда, детали, аксессуары, дополнительно аргументирует вывод о том, что «одетые» скульптуры – скульптуры детей и группы женщин имеют определенное место в реальной культуре. Следует отметить, что во

всех случаях у фигурок, одетых в комбинезоны, выделяется непропорционально крупная головка. Именно такие пропорции наблюдаются у детей до 5 лет, одетых в комбинезоны с высокими кашпононами.

Изучение изобразительных приемов в первобытном искусстве Сибири позволяет выявить также ряд художественных особенностей, которые образуют систему неосознанно выработанных культурных кодов, переданных посредством символов и изображений. Нам представляется недостаточно обоснованной версия изображения в мобильном искусстве Мальты «древних богинь» или иных гипостазированных существ.

### **Заключение**

Один из основных тезисов символического интеракционизма заключается в утверждении постулата о том, что индивид, личность всегда социальны, то есть личность не может формироваться вне общества. Поведение индивида определяется, согласно концепции символической коммуникации, тремя переменными: структурой личности, ролью референтной группы и «узнаваемостью» символа. Отсюда наше понимание мальтинской скульптуры как элемента социальной коммуникации, определившей, как нам представляется, и реализм сибирского художественного стиля в первобытной пластике.

Полученные новые данные составляют не только источник для изучения материальной культуры палеолитического населения Сибири, но играют свою роль в системе доказательств функционального назначения и семантического контекста мобильного искусства Мальты.

### **Благодарности**

Автор выражает благодарность и признательность руководству и хранителям Мальтинских коллекций Государственного Эрмитажа, Государственного Исторического музея, Музея антропологии и этнографии РАН (Кунсткамеры).

Работы выполняются в рамках гранта РФФИ №17-056-16-16.

### **Литература**

1. Абрамова З. А. Изображение человека в палеолитическом искусстве Евразии: монография. – М. - Л.: Наука, 1966. – 222 с.
2. Абрамова З. А. Палеолитическое искусство на территории СССР: монография. – Свод археологических источников. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1963. – Вып. А 4-3. – 86 с.
3. Абрамова З. А. Элементы одежды и украшений на скульптурных изображениях человека верхнего палеолита в Европе и Сибири // МИА. – 1960. – №79. – С. 126–149.
4. Богораз В. Г. Материальная культура чукчей. (Авторизованный перевод с английского): монография. – М.: Наука. Главная редакция Восточной литературы, 1991. – 224 с. (Этнографическая библиотека).
5. Гвоздовер М. Д. Типология женских статуэток костенковской палеолитической культуры // Вопросы антропологии. – 1985. – Вып. 75. – С.27-66.
6. Каменный век Южного Приангарья. Бельский геoarхеологический район: монография. – Иркутск: Изд-во ИГУ, 2001. – Т. II. – 242 с.

7. Ковтун И. В. Инвариантный анализ изобразительных стилей // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2005. – № 1(21) – С. 40–50.
8. Ларичев В. Е. Звездные боги: монография. – Новосибирск: Изд-во НИЦ ОИГГМ СО РАН, 1999. – 356 с.
9. Липнина Е. А. Антропоморфные и зооморфные скульптурные изображения Палеолитического ансамбля Мальты // Антропоген. Палеоантропология, геоархеология, этнология Азии: сборник научных трудов. – Иркутск: Оттиск, 2008. – С. 112-132.
10. Панофский Э. Этюды по иконологии: монография. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 432с.
11. Соффер О., Адовазно Дж. М., Хайленд Д. С. Одежда палеолитических «Венер»: реалии и гипотезы // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2000. – №1. – С. 37-47.
12. Филиппов А. К. Хаос и гармония в искусстве палеолита: монография. – СПб.: Нестор-история, 2005. – 224 с.
13. Фролов Б. А. Открытие человека (к опыту новых исследований первобытного искусства) // Антропоморфные изображения: сборник научных трудов. – Новосибирск: Наука, 1987. – С.8-18.
14. Шер Я. А. Петроглифы Средней и Центральной Азии: монография. – М.: Наука, 1980. – 328 с.
15. F. D’Errico F. D’Errico, C. Henshilwood, G. Lawson, M. Vanhaeren, A.-M. Tillier, M. Soressi. Archaeological Evidence for the Emergence of Language, Symbolism, and Music – an Alternative Multidisciplinary Perspective // Journal of World Prehistory. – 2003. – № 17 (1). – P. 1–70.
16. Conroy L. P. Female figurines of the Upper Paleolithic and the emergence of gender // Women in Archaeology: A Feminist Critique / eds. H. du Cros, L. Smith. – Canberra: National Univ. –1993. – Pp. 153-160.
17. Lbova L., Volkov P. Processing Technology for the Objects of Mobile Art in the Upper Paleolithic of Siberia (the Malta Site) // Quaternary International. – 2016. – Vol. 403. – P. 16-22.
18. Lbova L. V., Volkov P. V., Bocharova E. N., Kovalev V. S. and Khaykunova N. A. The techniques of Modeling and Decorating Upper Paleolithic Anthropomorphic Figurines from Malta, Eastern Siberia // Archaeology, Ethnography and Anthropology of Eurasia. – 2017 – №45 (3). – P. 48-55.
19. Marshack A. The Female Image: A «Time-factored» Symbol. A Style and Aspect of Image Use in the Upper Paleolithic // Proceedings of the Prehistoric Society. – 1991. – Vol.57, part 1. – P. 17–31.
20. Mead G. Mind, Self, and Society. Ed. By Charles W. Morris. University of Chicago Press, Chicago&London, 1934. – 439p.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.002

## SYMBOLIC INTERACTIONISM OF THE MALTA'S ANTHROPOMORPHIC PALEOLITHIC FIGURINES

Lbova Liudmila

Researcher of the Regional Branch of the  
"Urals, Siberia and the Far East" of the Russian  
Academy of Arts;  
full professor of the Department of  
Archaeology and Ethnography, Novosibirsk  
State University  
Russia, Novosibirsk  
lbovapnr5@gmail.com

### Abstract

Malta's "classical collection" of Siberian Upper Paleolithic art, obtained as a result of excavations by M. M. Gerasimov in the years 1928-1958, is represented by more than 800 pieces of ivory, antler, and soft stone. It is dating up 19,000 to 23,000 years ago [6]. The technological analysis of samples of Paleolithic art demonstrates stable methods of processing ivory and antler, shaping, detailing and decorating [18]. In the paper, we present the anthropomorphic figurines of the Malta's collection that are considered within the framework of the concept of symbolic interactionism [20]. The concept of reading archaic culture and cultural symbols allows us to identify stable constants that take part in communication and that determined the specificity of the Siberian collection of Prehistoric Art. This approach allows us to explain the realism of the artistic style, the attention of Paleolithic masters to the details (body elements, clothing, and accessories), the choice of engraving techniques and the nature of the ornamentation.

**Keywords:** Symbolic interactionism, primitive art, anthropomorphic sculpture, technology, engraving, accessories, Upper Paleolithic, Malta, Siberia

### Bibliographic description for citation:

Lbova L. V. Symbolic interactionism of the Malta's anthropomorphic paleolithic figurines. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 2(9), pp. 18-32. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.002. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1070646/8/> (In Russian).

### References

1. Abramova Z. A. *Izobrazhenie cheloveka v paleoliticheskom iskusstve Evrazii* [The Image of man in the Paleolithic art of Eurasia]. Moscow-Leningrad, Nauka Publ., 1966. 222 p.
2. Abramova Z. A. *Paleoliticheskoe iskusstvo na territorii SSSR. Svod arkhologicheskikh istochnikov* [Paleolithic art on the territory of the USSR. Archaeological Sources]. Moscow-Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR, 1963, iss. A 4-3. 86 p.

3. Abramova Z. A. Elementy odezhdy i ukrashenii na skul'pturnykh izobrazheniyakh cheloveka verkhnego paleolita v Evrope i Sibiri [Elements of clothing and jewelry on the sculptural images of the upper Paleolithic man in Europe and Siberia]. *Materialy i issledovaniya po arkeologii SSSR – Materials and research on archeology of the USSR*, 1960, No.79. P. 149.
4. Bogoraz V. G. *Material'naya kul'tura chukchei* [Material culture of Chukchi]. – Moscow, Nauka Publ., Glavnaya redaktsiya Vostochnoi literatury. 1991. 224 c. (In Russian).
5. Gvozdover M. D. Tipologiya zhenskikh statuetok kostenkovskoi paleoliticheskoi kul'tury [Typology of female figurines of the Kostenkov Paleolithic culture]. *Voprosy antropologii – Questions of anthropology*, 1985, iss. 75. Pp. 27-66.
6. *Kamennyi vek Yuzhnogo Priangar'ya. Bel'skii geoarkheologicheskii raion* [Stone age of the South Angara region. Belsky geoarchaeological region]. Irkutsk, Izdatel'stvo Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta, 2001, vol. II. 242 p.
7. Kovtun I. V. Invariantnyi analiz izobrazitel'nykh stilei [Invariant analysis of visual styles]. *Arkeologiya, etnografiya i antropologiya Evrazii – Archeology, ethnography and anthropology of Eurasia*, 2005, No. 1(21). Pp. 40-50.
8. Larichev V. E. *Zvezdnye bogi* [The star gods]. Novosibirsk, NITs OIGGM SO RAN Publ., 1999. 356 p.
9. Lipnina E. A. [Anthropomorphic and zoomorphic sculptural images of the Paleolithic ensemble of Malta]. *Antropogen. Paleoantropologiya, geoarkheologiya, etnologiya Azii: sbornik nauchnykh trudov* [The anthropogene. Paleoanthropology, geoarchaeology, Ethnology of Asia: collection of scientific papers]. Irkutsk, Ottisk Publ., 2008. Pp. 112-132.
10. Panofskii E. *Etyudy po ikonologii* [Studies on iconology]. St. Peterburg, Azbuka-klassika Publ., 2009. 432 p.
11. Soffer O., Adovasio J. M., Highland D. Odezhda paleoliticheskikh «Vener»: realii i gipotezy [Clothing Paleolithic "Venus": realities and hypotheses]. *Arkeologiya, etnografiya i antropologiya Evrazii – Archeology, ethnography and anthropology of Eurasia*, 2000, No. 1. Pp. 37-47. (In Russian)
12. Filippov A. K. *Khaos i garmoniya v iskusstve paleolita* [Chaos and Harmony in the Art of the Paleolithic]. Saint-Petersburg, Nestor-istoriya Publ., 2005. 224 p.
13. Frolov B. A. [The discovery of man (to the experience of new studies of primitive art)]. *Antropomorfnye izobrazheniya: sbornik nauchnykh trudov* [Anthropomorphic images: a collection of scientific papers]. Novosibirsk, Nauka Publ., 1987. Pp. 8-18.
14. Sher Ya. A. *Petroglify Srednei i Tsentral'noi Azii* [Petroglyphs of Central and Central Asia]. Moscow, Nauka Publ., 1980. 328 p.
15. F. D'Errico F. D'Errico, C. Henshilwood, G. Lawson, M. Vanhaeren, A.-M. Tillier, M. Soressi. Archaeological Evidence for the Emergence of Language, Symbolism, and Music – an Alternative Multidisciplinary Perspective. *Journal of World Prehistory*, 2003. No. 17 (1). Pp. 1–70.
16. Conroy L. P. Female figurines of the Upper Paleolithic and the emergence of gender // Women in Archaeology: A Feminist Critique / eds. H. du Cros, L. Smith. Canberra, National Univ., 1993. Pp. 153-160.
17. Lbova L., Volkov P. Processing Technology for the Objects of Mobile Art in the Upper Paleolithic of Siberia (the Malta Site). *Quaternary International*, 2016. Vol. 403. Pp. 16-22.
18. Lbova L. V., Volkov P. V., Bocharova E. N., Kovalev V. S. and Khaykunova N. A. The techniques of Modeling and Decorating Upper Paleolithic Anthropomorphic Figurines from

Malta, Eastern Siberia. *Archaeology, Ethnography and Anthropology of Eurasia*, 2017. No. 45(3). Pp. 48-55.

19. Marshack A. The Female Image: A «Time-factored» Symbol. A Style and Aspect of Image Use in the Upper Paleolithic. *Proceedings of the Prehistoric Society*, 1991. Vol.57, part 1. Pp. 17–31.

20. Mead G. *Mind, Self, and Society*. Ed. By Charles W. Morris. University of Chicago Press, Chicago&London, 1934. 439p.

Статья поступила в редакцию 04.06.2018 г.

Received: June 4, 2018

## ОСНОВНЫЕ ОБРАЗЫ ПЕТРОГЛИФИЧЕСКОГО КОМПЛЕКСА ХАР МАГНАЙ

Бикумар Умирбек  
канд. ист. н. (PhD),  
старший научный сотрудник,  
Баян-Ульгийский филиал  
Академии наук Монголии;  
Институт философии.  
Монголия, г. Баян-Ульгий  
argun\_kz@yahoo.com

Перевод с монгольского:  
Белокурова Софья Михайловна

### Аннотация

Петроглифы расположены в сомоне Ногооннуур аймака Баян-Ульгий, в месте, которое получило название Хар магнай и располагается в 50 км к западу от центра сомона и в 18 км от деревни Цагааннуур.

Здесь найдены изображения диких баранов, коз, лошадей, быков, волков, лис, тигров и барсов, оленей. Также зафиксированы тамгообразные знаки, всадники, охотники, воины в грибовидных шапках, сражающиеся охотники, памятники тибетского и рунического письма и несколько интересных и необычных сцен.

Для нанесения петроглифов были использованы два основных метода, таких как штриховка острым инструментом и контурная выбивка. Петроглифы относятся к широкому периоду времени: от бронзового века до раннего железа, а также к гуннской, тюркской эпохе и тибетской культуре.

**Ключевые слова:** Хар магнай, петроглифы, образы поздней бронзы и раннего железа.

### Библиографическое описание для цитирования:

Умирбек Б. Основные образы петроглифического комплекса Хар магнай // Искусство Евразии. – 2018. – №2(9). – С. 33-42. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.002. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1070646/9/>

Сомон Ногооннуур Баян-Ульгийского аймака Монголии является одним из значимых мест, где расположено большое количество памятников наскального искусства. В 50 км строго в западном направлении от центра сомона и в 18 км от деревни Цагааннуур расположено летнее пастбище, которое получило название Хар магнай. Хар магнаем

именуется все широкое ущелье, хотя местные жители с двух сторон этого ущелья называют эти горы иначе. Так, например, склоны, расположенные к востоку от центра территории и имеющие особую форму, получили название «Бурхан толгой». Именно на этой скале древние кочевники оставили памятники своего искусства. Но местные и это название используют нечасто, а про Хар магнай мало кто знает.

По ущелью Хар магнай протекает река, имеющая то же название. Обилие скал делает это место идеальным для нанесения наскальных рисунков. Расположенная с противоположной стороны небольшая гора, словно выходящая из склонов, является местом поклонения для местных жителей. Здесь, на горе Бурхан толгой, на плоских камнях выбиты образы, которые отчетливо видны сквозь письменные изображения.

В 1994 г. в газете «Рабочая трибуна» научный сотрудник Института археологии и этнографии СО РАН В.Д. Кубарев опубликовал материалы, касающиеся найденных в 4-5 км к северу-востоку от Цагааннуура древнетюркских надписей. Находка была обнаружена в ходе работы научной группы «Древний Алтай», куда кроме В.Д. Кубарева входил научный сотрудник Института истории Монгольской академии наук Д. Цэвээндорж и профессор университета Орегано Э. Якобсон. Поскольку уточнить название этого места В.Д. Кубарев не мог, он направил статью доктору Ц. Баттулга. В 1999 г. Ц. Баттулга обнаружил надписи «Хар магная» и обобщил материал в статье «Тюркские надписи Хар магная» [3, с. 91-93]. Так же начали называть и другие памятники, например, «Оленные камни Хар магная» [8, с. 57]. Исходя из этого, мы вводим в научный оборот памятник под названием «Петроглифы Хар магная».

Данный памятник обратил на себя наше внимание в 2008 году в ходе работы над проектом по регистрации культурно-исторических памятников Баян-Ульгийского аймака, реализуемым Центром тюркских исследований доктора К. Бикумара. Правда, тогда Хар магнай был ошибочно назван «Зурхэн уул». Осенью 2013 года совместно с доктором С. Харжаубаем и докторантом Х. Жантегином были проведены полевые исследования, и помимо рунических надписей были зафиксированы наскальные рисунки путем фотосъемки и копирования вручную. В 2014 году были проведены копирования рунических надписей в ходе совместной экспедиции с доктором Ц. Баттулгой. Во время четвертой экспедиции также была проведена фотосъемка, а также обнаружены надписи на тибетском языке.

В композиции Хар магная встречаются изображения аргали, янгира, лошадей, быков, волков, лис, тигров, барсов, оленей с ветвистыми рогами, сцены охоты, тамгообразных знаков, повозок, запряженных лошадьми, воинов в грибовидных шапках, соревнующихся охотников с луками, а также рисунки, выполненные в очень тонкой технике. Это, например, стилизованное изображение оленей, янгиров (горных козлов), руны, тибетские письмена. Кроме того, здесь много интересных и уникальных изображений.

Наскальные рисунки выполнены путем точечной выбивки инструментом с острым концом, либо со штриховкой, либо контурно. Что касается периодизации, то можно сказать, что рисунки могут быть отнесены к бронзовому веку, железному веку, гуннскому и тюркскому периоду. Однако эта датировка является предварительной и требует дополнительных исследований.

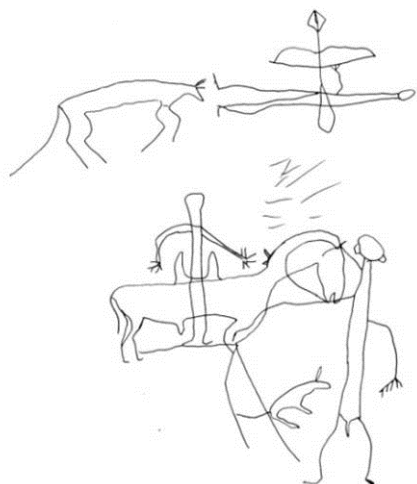


Рис. 1 Петроглифы Хар магнай. Автор копии: Б. Умирбек.



Рис. 2. Петроглифы Хар магнай. Автор фото: Б. Умирбек.

Относительно рунических надписей есть исследования Ц. Баттулги, однако, на наш взгляд, надписи надо рассматривать в комплексе с рисунками. Дело в том, что последние исследования говорят о сходстве между надписями и рисунками. Например, в одной композиции с рунами есть изображение всадника, человека с соединенными руками перед ним, вверху – изображение лучника с луком и стрелами, вверху и внизу – изображения двух собак, бегущих в восточном направлении (рис. 1). Рисунок нанесен тонкой линией. Лучник в верхней части изображен так, как будто он пытается стрелять в оленя, так же контурно выбитого (рис. 2).

Интересно изображение коня, на котором сидит всадник. Голова изображена более крупной, а тело более мелким. Непонятно, было ли это сделано сознательно, или это ошибка художника. Всадник изображен таким образом, что обе ноги его видно из-под живота лошади. Седло выгравировано спереди и сзади, однако схематично и без деталей.

Композиции с тюркскими надписями в Хар магнай имеют много общего с композициями в Цагаан салаа, Бага Ойгор [13, с. 207].

В комплексе Бага Ойгор-II в композиции с руническими надписями есть аналогичное изображение охотника, вооруженного луком и стрелами, с привязанной к его поясу лошадь с точно таким же седлом и точно так же просто выгравированного. Также изображены две собаки, преследующие оленя (рис.3).

Такие изображения на скалах – всадник на оседланной, просто выбитой лошади – достаточно распространены в Монгольском Алтае, что может говорить о том, что сделаны они были в одно время. Кроме того, в данных композициях изображение человеческой фигуры всегда вертикально, возможно, мы можем говорить или об одном художнике, или об одном способе, или о близком времени исполнения. Наиболее распространены такие контурные композиции в Монгольском Алтае, а именно в комплексах Цагаан салаа, Бага Ойгор, Билуут (рис. 3, 4, 5, 6, 7, 8), Хойд Хулцуут. В комплексе Билуут есть изображение всадника в доспехах на лошади, оседланной, но без стремян, со шлеей и нагрудным ремнем. В руке всадник держит стрелу (рис. 4).



Рис. 3. Петроглифы Бага Ойгур.  
Автор копии: Б. Умирбек.

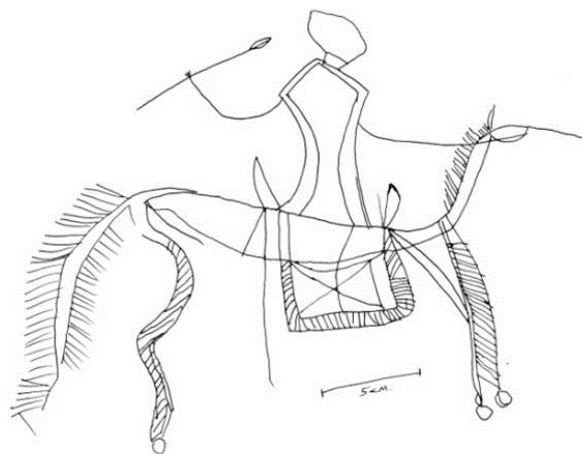


Рис. 4. Петроглифы Билуут.  
Автор копии: Б. Умирбек.

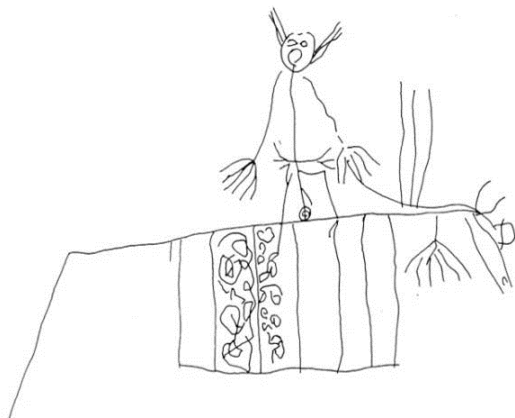


Рис. 5. Петроглифы Билуут.  
Автор копии: Б. Умирбек.

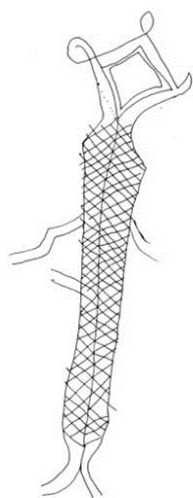


Рис. 6. Петроглифы Билуут.  
Автор копии: Б. Умирбек.

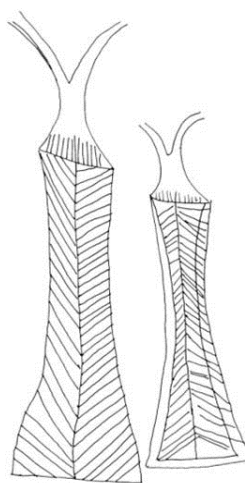


Рис. 7. Петроглифы Билуут.  
Автор копии: Б. Умирбек.

Сходные контурные изображения воинов в доспехах встречаются и на других скалах Билуута. На одной из скал найдены рисунки самих доспехов (рис. 6, 7). Это важный документ, который необходим для изучения воинского вооружения и одежды. Воин в похожих доспехах обнаружен в Ховдском аймаке в комплексе Хар хад, данный рисунок был отнесен к эпохе государства Нирун (*жужанское царство – прим. ред.*) [7]. Но в последнее время такие изображения, найденные в Монгольском Алтае, относят к железному веку. Это подтверждается соответствующими археологическими находками, в которых обнаружены седла без стремян, но с высокими луками спереди и сзади, шлеей и нагрудным ремнем. Точно такие же, как и на наскальных рисунках. Кроме того, рунические надписи датируются только древнетюркским временем. И это еще один довод в пользу предложенной выше датировки. Именно поэтому контурные изображения, включенные в композиции с руническими надписями, так же относятся к указанному времени – эпохе седел без стремян.

Особенно необходимо учитывать контурные изображения, включающие образы вооруженного всадника в доспехах и в конусообразной шапке, лошади, оседланной вышеописанным способом, на которую также надет панцирь, рогатый шлем, и грива лошади украшена тремя вертикальными элементами. Так, в ходе археологических раскопок были найдены материальные свидетельства, соотносимые с петроглифическими памятниками.

В 2012 году в сомоне Булган Ховдского аймака в ходе раскопок гуннского захоронения был обнаружен лук, на элементе которого был контурно вырезан образ лошади. Снаряжение лошади, основные элементы оседловки видны очень отчетливо и имеют много схожего с изображениями лошадей и всадников в петроглифических композициях. Это позволяет уточнить их датировку [9, с. 49]. А, кроме того, это позволяет сделать вывод, что в гуннскую эпоху стремян либо еще не было, либо они не были распространены.

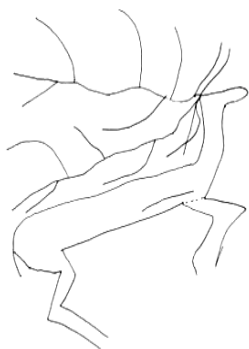


Рис. 8. Петроглифы Хар магнай.  
Автор копии: Б. Умирбек.

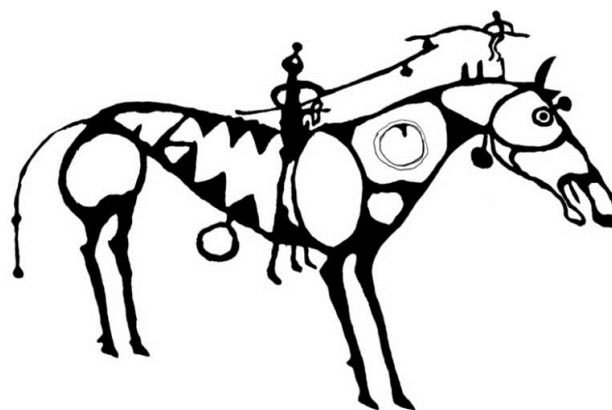
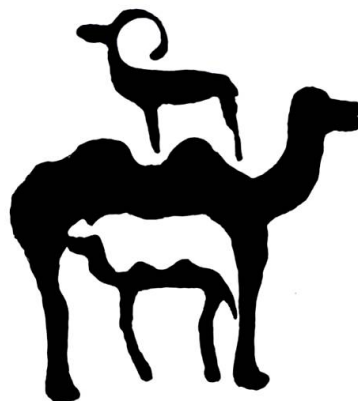


Рис. 9. Петроглифы Билуут.  
Автор копии: Б. Умирбек.



*Рис. 10. Петроглифы Билуут.  
Автор копии: Б. Умирбек.*



*Рис. 11. Петроглифы Хар магнай.  
Автор копии: Б. Умирбек.*

Интересно, что стилизованные, декорированные образы лошадей, которые можно обнаружить в комплексе Хар магнай, распространены в оленных камнях. Сходные изображения художественно обработанных образов оленей, воинов на лошадях, относящихся к железному веку, достаточно распространены в комплексе Билуут (рис. 9, 10). У животных поднятая голова, открытый рот, вытянутые ноги. Их позиция представляет интерес: они словно стоят на цыпочках, поджав ноги под себя, а копыта под острым углом «упираются» в землю. Такие образы напоминают скифское искусство.

Что касается трех вертикальных заостренных элементов на конской гриве, выполненных тонкой выбивкой, то здесь мы видим традиционную форму плетения гривы, характерную для кочевников конца бронзового, железного века, тюркской и гуннской эпохи, о чем говорят и исследования [8, с. 162; 13, с. 27].



*Рис. 12. Тамга из комплекса Хар магнай.  
Автор копии: Б. Умирбек.*



*Рис. 13. Петроглифы Хар магнай.  
Автор фото: Б. Умирбек.*



*Рис. 14. Петроглифы Хар магнай.  
Автор фото: Б. Умирбек.*

Кроме этого в петроглифах Хар магная немало изображений охотников в грибовидных шапках, вооруженных луками и стрелами и соревнующихся между собой. Данный образ получил широкое распространение практически во всех комплексах Баян-Ульгийского аймака: Цагаан салаа, Бага Ойгор, Билуут, Хойд Хулцуут, Шивээт хайрхан, Буаз (Бэлчир), Урд Хатуу. Два изображения хищников, напоминающих барсов с длинными хвостами, имеют много общего с аналогичными образами в комплексах Ханбогд и Жавхлант хайрхан на территории аймака Умноговь [13, с. 196]. По форме изображения относятся к художественной традиции бронзового века. Также в комплексе Хар магнай обнаружены достаточно распространенные в монгольском наскальном искусстве образы солнцеровых быков, лошадей с характерными висячими животами.

В комплексе Хар магнай широко представлены изображения конца бронзового – начала железного века, когда художники обращались к стилизованным образам, с яркой художественной проработкой. Например, олени, богато декорированные, выполненные в утонченной манере острым предметом; стилизованные изображения горных козлов со сведенными ногами и приподнятыми над землей копытами; красивые, выполненные в той же манере образы волков и лошадей. Кроме того, в комплексе найдено несколько тамгообразных знаков, а именно: тамга аргали, тамга сэрээ (открытый лук со стрелой) (рис. 12). Сходные тамги обнаружены в комплексах Ханбогд и Шийр уул (аймак Умноговь) [13, с. 225] и Рапшаан хад (аймак Хэнтий) [6, с. 71].

Комплекс Хар магнай отличается многообразием композиций и образов и требует дальнейшего, более глубокого исследования.

### Литература

1. Батболд Н. Хүннүгийн хадны зураг. *Археологийн судлал*. Боть XXXI, Дэвтэр 2. Улаанбаатар, 2011, т. 26-39.
2. Батболд Н. Монголын хадны зургийн судалгаа (Говийн бүсийн хэрэглэгдэхүүнээр). Түүхийн ухааны докторын зэрэг горилсон зохиол. Улаанбаатар, 2011.
3. Баттулга Ц. Хар магнайн эртний түрэг бичээс. *Археологийн судлал*. Боть XIX. Улаанбаатар, 1999, т. 91-93.
4. Өмирбек Б., Золбаяр Г., Ансаган А. Баян-Өлгий аймгийн түүх-соёлын дурсгалууд. Фото альбом. Улаанбаатар, 2009 (монгол, казах, англи, орос, турк хэлээр).
5. Өмирбек Б. Б.Өмирбекийн дээрхи онуудад Баян-Өлгий аймгийн нутаг дэвсгэрт хийсэн түүх-археологийн хээрийн хайгуулын хувийн цуглуулгаас (фото зураг, гар зураг г.м). 2005-2012.
6. Пэрлээ Х. Монгол түмний гарлыг тамгаар хайж судлах нь. Улаанбаатар, 1976.
7. Сүхбаатар Г. Монголчуудын эртний өвөг. *Монголын эртний түүх судлал*. I боть. Улаанбаатар, 2000.
8. Төрбат Ц., Баяр Д., Цэвээндорж Д., Баттулга Ц., Баярхүү Н., Идэрхангай Т., Жискаар П.Х. Монгол Алтайн археологийн дурсгалууд-I. Баян-Өлгий аймаг. Улаанбаатар, 2009.
9. Төрбат Ц., Жискаар П.Х., Батсүх Д., Баярхүү Н. Монгол-Францын хамтарсан «Евразиад» төслийн хээрийн шинжилгээний ажлын товч дүн. *Монголын археологи-2012*.

*ШУА-ийн Археологийн хүрээлэнгийн 2012 оны хэрийн судалгааны үр дүн. Хурлын илтгэл.* Улаанбаатар, 2013, т. 50-52.

10. Төрбат Ц., Батсүх Д., Баярхүү Н. «Монгол Алтайн хүрлийн үе» төслийн хээрийн шинжилгээний ажлын товч дүн. *Монголын Археологи-2012. ШУА-ийн Археологийн хүрээлэнгийн 2012 оны хэрийн судалгааны үр дүн. Хурлын илтгэл.* Улаанбаатар, 2013, т. 45-49.

11. Цэвээндорж Д. Монголын эртний урлагийн түүх. Улаанбаатар, 1999.

12. Цэвээндорж Д., Цэрэндагва Я., Гүнчинсүрэн Б., Гарамжав Д. Жавхлант хайрханы хадны зураг. Улаанбаатар, 2004.

13. Цэвээндорж Д., Гарамжав Д., Гүнчинсүрэн Б., Цэрэндагва Я., Гантулга Ж., Амартүвшин Ч., Мөнхбат Т. Ханбогдын хадны зураг. Улаанбаатар, 2010.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.021

## THE MAIN IMAGES OF PETROGLYPHS OF KHAR MAGNAY

Bikumar Umirbyek  
PhD in historical sciences (PhD),  
senior researcher,  
Bayan-Ulgiy Branch of  
the Academy of Sciences of Mongolia;  
Institute of Philosophy.  
Mongolia, Bayan-Ulgiy  
argun\_kz@yahoo.com

### Abstract

The sightseeing of petroglyph is located in Nogoonnoursoum, Bayan-Ulgii province. The summer camp, where the families of Nogoonnoursoum pass the summer is called as a Khar magnai – it is existed on the point which about in western 50km far away from soum center and 18 km away from Tsagaannuur village.

So this place is named as a petroglyph of Khar magnai. There are so many kinds of animals such as wild sheep, wild goat, horse, cow, wolf, fox, tiger, pampas cat, deer and other detailed graphically descriptions such as stamp, people, horse cart, hunters who are hunting, troops with mushroom shaped hats, hunters with arrow and bow who are fighting each other, narrow graphics, deer and wild goat carved with narrow lines, monuments Tibetan and Runi scripts and other ritual, confusing and not understanding, interesting and unusual descriptions in Khar magnai petroglyph.

The two main methods such as carving the general point with sharp pointed equipment and hollowing the whole area were used to describe the petroglyphs. For the time period, the petroglyphs may include from Bronze period to the early stage of the Iron, despite of hunnu and Tibetan scripts, it involves until ancient Turkish period time.

**Keywords:** Khar magnay, petroglyphs, images of Bronze period to the early stage of the Iron.

### Bibliographic description for citation:

Umirbyek B. The main images of petroglyphs of Khar magnay. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 2(9), pp. 33-42. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.002. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1070646/9/> (In Russian).

### References

1. Батболд Н. Хүннүгийн хадны зураг. *Археологийн судлал*. Боть XXXI, Дэвтэр 2. Улаанбаатар, 2011, т. 26-39.

2. Батболд Н. Монголын хадны зургийн судалгаа (Говийн бүсийн хэрэглэгдэхүүнээр). Түүхийн ухааны докторын зэрэг горилсон зохиол. Улаанбаатар, 2011.
3. Баттулга Ц. Хар магнайн эртний түрэг бичээс. *Археологийн судлал*. Боть XIX. Улаанбаатар, 1999, т. 91-93.
4. Өмирбек Б., Золбаяр Г., Ансаган А. Баян-Өлгий аймгийн түүх-соёлын дурсгалууд. Фото альбом. Улаанбаатар, 2009 (монгол, казах, англи, орос, турк хэлээр).
5. Өмирбек Б. Б.Өмирбекийн дээрхи онуудад Баян-Өлгий аймгийн нутаг дэвсгэрт хийсэн түүх-археологийн хээрийн хайгуулын хувийн цуглуулгаас (фото зураг, гар зураг г.м). 2005-2012.
6. Пэрлээ Х. Монгол түмний гарлыг тамгаар хайж судлах нь. Улаанбаатар, 1976.
7. Сүхбаатар Г. Монголчуудын эртний өвөг. *Монголын эртний түүх судлал*. I боть. Улаанбаатар, 2000.
8. Төрбат Ц., Баяр Д., Цэвээндорж Д., Баттулга Ц., Баярхүү Н., Идэрхангай Т., Жискаар П.Х. Монгол Алтайн археологийн дурсгалууд-I. Баян-Өлгий аймаг. Улаанбаатар, 2009.
9. Төрбат Ц., Жискаар П.Х., Батсүх Д., Баярхүү Н. Монгол-Францын хамтарсан «Евразиад» төслийн хээрийн шинжилгээний ажлын товч дүн. *Монголын археологи-2012. ШУА-ийн Археологийн хүрээлэнгийн 2012 оны хээрийн судалгааны үр дүн. Хурлын илтгэл*. Улаанбаатар, 2013, т. 50-52.
10. Төрбат Ц., Батсүх Д., Баярхүү Н. «Монгол Алтайн хүрлийн үе» төслийн хээрийн шинжилгээний ажлын товч дүн. *Монголын Археологи-2012. ШУА-ийн Археологийн хүрээлэнгийн 2012 оны хээрийн судалгааны үр дүн. Хурлын илтгэл*. Улаанбаатар, 2013, т. 45-49.
11. Цэвээндорж Д. Монголын эртний урлагийн түүх. Улаанбаатар, 1999.
12. Цэвээндорж Д., Цэрэндагва Я., Гүнчинсүрэн Б., Гарамжав Д. Жавхлантай хайрханы хадны зураг. Улаанбаатар, 2004.
13. Цэвээндорж Д., Гарамжав Д., Гүнчинсүрэн Б., Цэрэндагва Я., Гантулга Ж., Амартүвшин Ч., Мөнхбат Т. Ханбогдын хадны зураг. Улаанбаатар, 2010.

Статья поступила в редакцию 30.05.2018 г.

Received: May 30, 2018

# Искусство XX-XXI веков

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.003

УДК 7.071

## ЛЕСНОЙ ЧЕЛОВЕК (О ТВОРЧЕСТВЕ ЗАСЛУЖЕННОГО ХУДОЖНИКА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ И. И. ДУНКАЯ)

Зотова Ольга Ивановна  
кандидат искусствоведения, доцент,  
Дальневосточный Федеральный  
университет.  
Россия, г. Владивосток  
zotova-o@yandex.ru

### Аннотация

Иван Иванович Дункай (1952 – 2017) – художник удэгейской национальности. Работал в области живописи, книжной иллюстрации, малой пластики. Его творчество является уникальным примером соединения традиций академического художественного образования и удэгейской художественной культуры. Оно представляет собой интересный материал для искусствоведческого исследования на предмет сохранения национальной культуры в эпоху современных трансформаций.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство Дальнего Востока, удэгейская культура.

### Библиографическое описание для цитирования:

Зотова О. И. Лесной человек (о творчестве заслуженного художника Российской Федерации И. И. Дункай) // Искусство Евразии. – 2018. – №2(9). – С. 43-49.  
DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.003. [Электронный ресурс]  
URL: <https://readymag.com/u50070366/1070646/11/>

«...Как же песню тебе не спеть,  
Колыбель моя, оморочка!»  
Андрей Пассар, нанайский поэт

Традиционную культуру коренных народов Дальнего Востока сегодня часто рассматривают с точки зрения современных трансформаций. Это вполне объяснимо: цивилизация во всех смыслах – от объективных процессов глобализации до конкретных административных решений – неумолимо наступает на обычаи, обряды, мироощущения и

образ жизни тех, кто жил в Приморском крае и других регионах Дальнего Востока задолго до того, как эти территории начали осваивать русские.

Тем острее воспринимается все, что дает возможность прикоснуться к настоящему, реликтовому, насыщенному неподдельными ощущениями. Не случаен, к примеру, столь возросший в последнее время интерес к трудам В. К. Арсеньева, с большим чувством изобразившего народы Приморья (выставка к 145-летию исследователя в Приморском государственном музее им. В. К. Арсеньева, открывшаяся 5 октября 2017 года, названа «В поисках страны удэхе»). С удивлением и восхищением воспринимается наследие столичных художников В. П. Беляева, В. А. Ватагина, О. Н. Лесючевской, которые, побывав на Дальнем Востоке в 20-х годах XX века, в графических сериях запечатлели необычный для них ландшафт и черты коренных народов Амура [5]. Не меньшее восхищение вызывает искусство известного дальневосточного художника Г. Д. Павлишина, которого называют художником-этнографом за преданность теме коренных народов, безукоризненную этнографическую точность. К явлениям этого ряда с полным правом можно отнести и творчество Ивана Ивановича Дункай, заслуженного художника России, представителя древнего удэгейского рода (*Дункай Николай Семенович (31.12.1930 - 14.10.2004). Удэгейский писатель, сказочник, литературный исследователь, собиратель фольклора и уникальной культуры нанайцев и удэгейцев, создатель краеведческого этнографического музея, лауреат Арсеньевской премии. – Прим. авт.)*

В своей книге, посвященной искусству рубежа XX-XXI веков, художественный критик А. М. Лобычев назвал Ивана Дункай собирателем и выразителем национальной культуры племени удэге, художником, судьба которого в современном дальневосточном искусстве «одинока и уникальна» [4]. Трудно не согласиться. Вместе с тем, эта судьба оказалась логичным продолжением общей линии семьи. Один из братьев отца Николай Семенович Дункай – известный писатель, которого литературовед С. Ф. Крившенко назвал удэгейским Пришвиным, считая его творчество, посвященное сокровенным движениям души и традициям удэгейского народа, самоценным [7]. Второй брат Соза Семенович руководил школой в Красном Яре. Его жена Наталья Фуляновна – мастер прикладного искусства.

Иван Дункай родился в 1952 году в селе Сяин Пожарского района. В стране уже началась политика укрупнения мелких хозяйств, которая непосредственно коснулась хозяйств коренных народов Дальнего Востока, нанеся урон прежде всего их традиционному укладу жизни. Думается, в этой ситуации именно на держателей духовной традиции легла особая ответственность сохранения национальных устоев. Так, Николай Дункай посвящает повесть «Скала сокровищ» своему отцу – охотнику, который приобщал детей к охотничьему промыслу. В других произведениях писателя содержатся сведения об охоте на пушного зверя, о собирании женьшеня, о том привычном образе жизни, который вели поколения удэгейцев: «Николай Дункай пишет “тайгой”, живет жизнью своих сородичей» [7]. Слово подхватывая семейный сюжет, племянник Иван Дункай иллюстрирует книги Н. Дункай «Скала сокровищ» [2], «Песня о Джанси Кимонко» [3], воспринимая написанное не как литературный текст, а как историю своей семьи. Впоследствии он не раз выступит в качестве художника-иллюстратора. Но именно этот опыт работы в книге, требовавший знания национальных особенностей удэгейской культуры, дал повод говорить об И. Дункае как о ярком и самобытном художнике, перед которым стояла непростая задача.

С одной стороны, художник, обращающийся к этнографическому сюжету, неизбежно нуждается в богатом натурном материале. С другой – необходимо глубокое знание, если можно так выразиться, чувство этого материала, чтобы не уйти во внешнюю экзотику, поверхностную стилизацию. В этой ситуации Ивану Дункаю помог не только собственный биографический опыт, идущий из проведенного в таежном селе детства, этнографических экспедиций по Дальнему Востоку, но и работа с экспонатами этнографического музея с. Красный Яр, открытого в 1986 году [6]. И снова думается о семейной линии: открыл музей и руководил им долгие годы Николай Дункай, бережно собирая национальную одежду, обувь, образцы декоративно-прикладного искусства, предметы обихода. А Иван Дункай в иллюстрациях предметно воссоздал особый мир лесных людей, как издавна называли удэгейцев.

Другая сложность, может быть, бóльшая – сохранение собственного сокровенного национального чувства. Ведь Иван Дункай – художник профессиональный в том смысле, что получил профессиональное образование в Дальневосточном государственном институте искусств – образование академического характера. В истории отечественного искусства есть немало примеров, когда это обстоятельство для представителей коренных народов становилось не только благом, но и серьезной проблемой поиска необходимого баланса между философией и пластическими особенностями народного искусства и европейской традицией, на которой основана академическая школа. И. Дункаю удалось найти свою индивидуальную манеру, в которой эта школа явилась крепкой базой для творчества.

Иван Дункай был художником очень разносторонним: он работал в живописи, графике, книжной иллюстрации, обращался к пейзажному жанру, портрету, исторической картине. В серии живописных пейзажей таежные распадки, сопки, река Бикин, охотничьи зимовья предстают во всей первозданной красоте. В работах «Зима. Ключ Амба», «Осень. Река Бикин», «Верховье реки Бикин», «Река Бикин. Ганганза», «Река Бикин. Зимовье», «Верховье Бикина. Туман», «Зима. Красный Яр», «Осень. Красный Яр» и других в повторяющемся мотиве проявлено внимательное отношение к натуре человека, знающего мельчайшую ее деталь. Легкая рябь речной поверхности, темные пятна-отражения деревьев в осенней реке, след от лодки, дымки костра, волны тумана, идущего по распадку, дают ощущение присутствия в нехоженных местах, знаемых лишь охотниками.

Художник избегает излишней детализировки: нехитрый уклад зимовья намечен пятнами, фигурка рыбака узнается по характерному движению закидывания удочки, протяжным движением кисти намечена лодка. Сознательно выбранный прием обобщения подчеркивает абсолютный космос живущей по своим законам природы, от которой неотделим человек. Оморочка, с которой охотились удэгейцы на изюбря и лося, замененная сегодня моторной лодкой, мыслится художником как образ неизменности жизненного уклада. Пейзажи Ивана Дункая отличаются особой композиционной ритмичностью, сопоставлением планов, цветовым решением, построенным на эффектах интенсивных цветовых акцентов.

В серии портретов «Писатель Николай Семенович Дункай», «Думы старого удэгейца», «Бабушка Дуся», «Мой отец удэгейский охотник», «Портрет Натальи Фуляновны Дункай», «Портрет Созы Семеновича Дункая», «Шаман Василий» (это портреты родственников Ивана Дункая) художник выступает как проникательный исследователь внутреннего мира близких ему людей. Его портреты психологически точны, написаны с

большим теплом и искренностью. Несмотря на то, что изображены в них вполне конкретные люди, возникает ощущение типического образа представителя удэгейского народа, характер которого наделен мудростью, терпением, молчаливым вниманием к миру. Они изображены в национальной одежде, часто на фоне природы, которая для них не фон, а дом родной.

Невольно возникающая ассоциация с портретом «Мать удэге» известного приморского живописца народного художника РФ И. В. Рыбачука, написанным в результате поездок в Красный Яр, при более внимательном взгляде на героев И. Дункай уходит. Они – народ. От них легко протянуть линию к другой серии – той, в которой этнографический мотив реализован буквально. «Шаманка», «Удэгеец в национальном халате», «Удэгейская мать», «Камлание на удачную охоту» и другие связаны с традиционными верованиями и традиционным укладом жизни удэгейцев. Эти работы отсылают к фольклорным корням, к мифам, к родовым преданиям, о феномене которых пишет С. Н. Скоринов [8], и мотивами которых наполнены строки произведений первого удэгейского писателя Джанси Кимонко. Художником точно выписан насыщенный цветом причудливый орнамент, в котором воплощены стилизованные формы окружающей среды – растительные, звериные, птичьи мотивы, ритуальные скульптуры сэвэны, цветные тесемки на маске шамана, передан драматизм шаманского танца.

В начале 1990-х Иван Дункай начинает разрабатывать тему исторической картины, возникшую в его творчестве под влиянием произведений С. Балабина, в том числе исторического романа «Золотая империя» [1]. Тема волнует художника, он изучает историю Приморья, знакомится с историческими документами, общается с сотрудниками Института истории, археологии и этнографии Дальневосточного отделения Российской академии наук. Результатом стала серия работ, посвященных чжурчжэням, населявшим Приморский край в X-XV вв.

Самого С. Балабина тема далекого прошлого Приморского края, в частности, империи чжурчженей, увлекла чрезвычайно. Он посещал древние городища, сохранившиеся в Приморье, беседовал с археологами. Собранный материал лег в основу произведений «Пестрые стрелы Сульдэ», а позже романа «Золотая империя», изданного в 1993 году. В нем говорится о том, какие изменения происходят с государством, людьми в эпоху потрясений и переломов.



Работы выполнены по мотивам произведений писателя Станислава Балабина

Рис. 1. Иван Дункай. Триптих «Гибель Золотой империи». 2008. Холст, масло. 120x150. Источник: [http://to-ros.info/?attachment\\_id=51542](http://to-ros.info/?attachment_id=51542)

Серия работ, посвященных Золотой империи, в числе которых триптих «Гибель Золотой империи чжурчженей», созданная по мотивам произведений С. Балабина, позволяет говорить об И. Дункае как о серьезном художнике-картинщике. Многофигурные большеформатные полотна воссоздают драматическую историю битв с монголами. Художник достоверен в исторических деталях: одежда, оружие, архитектурный антураж воспроизведен в соответствии с реалиями эпохи. Полотна отличаются продуманным построением исторической сцены, динамикой композиции. На межрегиональной выставке «Сибирь – Дальний Восток», представленной в 2016 году в залах Художественного музея г. Нинбо (КНР), триптих Ивана Дункае был одним из немногих полотен, выполненных в жанре исторической картины, чем и привлек большое внимание.

Творческий путь Ивана Дункае, участника международной выставки «Северная цивилизация-2009» в Москве, еще раз побуждает задуматься о противостоянии цивилизационного и архаического начал, о национальной традиции как о живительной силе, которая скрыта в памяти народа, хранящей эстетическую правду о реальности.

### Литература и примечания

1. Балабин С. П. Золотая империя. – Владивосток, 1993. – 598 с.
2. Дункай Н. С. Скала сокровищ: рассказы и сказки для детей. – Владивосток: Дальневосточное книжное издательство, 1989. – 113 с.
3. Дункай Н. С. Песня о Джанси Кимонко. – Владивосток: Издательство «Дюма», 2001. – 136 с.
4. Лобычев А. М. Автопортрет с гнездом на голове. – Владивосток, 2013. – С. 222.
5. Люди Амура. Этнокультурные традиции народов Приамурья в творчестве художников России. XX век. Альбом-каталог. – Хабаровск, 2008. – 127 с.
6. Коллекция народного музея с. Красный Яр передана МБУ «Краеведческий музей Пожарского муниципального района».
7. Крившенко С. Ф. Литературное Приморье. [Электронный ресурс] URL: <http://old.pgpb.ru/cd/primor/writers/dyn.htm>. (Дата обращения: 22.03.2018)
8. Скоринов С. Н. Мифотворчество как феномен культуры тунгусо-манчжуров и нивхов юга Дальнего Востока России XIX-XX вв. Диссертация на соискание ученой степени доктора культурологии. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/mifotvorchestvo-kak-fenomen-kultury-tunguso-manchzhurov-i-nivkhov-yuga-dalnego-vostoka-rossi> (Дата обращения 22.03.2018).

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.003

## FOREST MAN (ABOUT ARTWORKS OF HONORED ARTIST OF THE RUSSIAN FEDERATION I. I. DUNCAY)

Zotova Olga  
PhD of Arts, Associate Professor,  
Far Eastern Federal University.  
Russia, Vladivostok  
zotova-o@yandex.ru

### Abstract

Ivan Dunkay (1952 – 2017) is the artist of Udege nationality. He worked in painting, book illustration, small plastic. His creative work is a unique example of connecting the traditional academic art education and the artistic culture of the Udege. It is an interesting material for art historical research in the field of preservation of national culture in the era of modern transformations.

**Keywords:** fine art of the Far East, Udege culture

### Bibliographic description for citation:

Zotova O. I. Forest man (about artworks of honored artist of the Russian Federation I. I. Duncay). *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 2(9), pp. 43-49. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.003. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1070646/11/> (In Russian).

### References

1. Balabin S. P. *Zolotaya imperiya* [The Golden Empire]. Vladivostok, 1993. 598 p.
2. Dunkai N. S. *Skala sokrovisch: rasskazy i skazki dlya detei* [The Rock of Treasures: Stories and Tales for Children]. Vladivostok, Dal'nevostochnoe knizhnoe izdatel'stvo, 1989. 113 p.
3. Dunkai N. S. *Pesnya o Dzhhansi Kimonko* [Song about Jhansi Kimonko]. Vladivostok, Dyuma Publ., 2001. 136 p.
4. Lobychev A. M. *Antoportret s gnezdom na golove* [Self-portrait with a nest on the head]. Vladivostok, 2013. P. 222.
5. *Lyudi Amura. Etnokul'turnye traditsii narodov Priamur'ya v tvorchestve kbudozhnikov Rossii. XX vek. Al'bom-katalog* [People of the Amur river. Ethno-cultural traditions of the Amur region peoples in the works of Russian artists. Twentieth century. Album-catalogue]. Khabarovsk, 2008. 127 p.
6. The collection of the national Museum of the village of Krasny Yar was transferred to the "Local History Museum of Pozharsky municipal district".
7. Krivshenko S. F. *Literaturnoe Primor'e* [Literary Primorye]. Available at: <http://old.pgpb.ru/cd/primor/writers/dyn.htm>. (accessed 22.03.2018).

8. Skorinov S. N. *Mifotvorchestvo kak fenomen kul'tury tunguso-manchzhurov i nivkhov yuga Dal'nego Vostoka Rossii XIX-XX vv.* [Myth-making as a phenomenon of culture of Tungus-Manchus and Nivkhs of the South of the Far East of Russia of XIX-XX centuries]. Diss. dokt. kul'turologii [Diss. Doct. of cultural studies]. Available at: [http://www.dissercat.com/content/mifotvorchestvo -kak-fenomen-kul'tury-tunguso-manchzhurov-i-nivkhov-yuga-dalnego-vostoka-rossi](http://www.dissercat.com/content/mifotvorchestvo-kak-fenomen-kul'tury-tunguso-manchzhurov-i-nivkhov-yuga-dalnego-vostoka-rossi) (accessed 22.03.2018).

Статья поступила в редакцию 06.06.2018 г.  
Received: 6 June, 2018

## ТЕМА ГОРОДА В ТВОРЧЕСТВЕ М.В.ДОБУЖИНСКОГО (1875 – 1957 ГГ.)

Филиппова Ольга Николаевна  
Искусствовед, член Ассоциации  
искусствоведов.  
Россия, г. Москва  
iscusstvo0891@mail.ru

### Аннотация

Мстислав Валерианович Добужинский (1875–1957) относится к художникам, творчество которых принадлежит как русской, так и мировой культуре. Он родился и жил в России, затем в Литве, Америке, многие годы провел в европейских странах – Англии, Франции, Италии. Испытав влияние различных художественных школ и направлений, творчество М.В. Добужинского тем не менее сохраняет цельность, в основе которой лежит верность русской культуре – ее темам и художественным принципам, сложившимся в начале XX века в «Мире искусства». Своеобразный творческий метод М.В. Добужинского складывается в жанре городского пейзажа. Тот факт, что в ретроспективных картинах мирискусников главным лирическим героем оказывается пейзаж, чаще всего архитектурный по характеру, видимо повлиял и на возникновение в творчестве М.В. Добужинского темы города – памятника культуры. В отличие от своих друзей художник остается равнодушен к изображению архитектуры в ретроспективных картинах, предпочитая показывать жизнь прошлого в современности.

**Ключевые слова:** Творчество М. В. Добужинского, тема города, портрет, пейзаж, акварель, пастель, смешанная техника, графитный карандаш, масляная живопись, литография.

### Библиографическое описание для цитирования:

Филиппова О. Н. Тема города в творчестве М. В. Добужинского (1875 – 1957 гг.) // Искусство Евразии. – 2018. – №2(9). – С. 50-63. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.004. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1070646/12/>

Мстислав Валерианович Добужинский родился в Новгороде 15 августа 1875 года. Отец его, Валериан Петрович, по происхождению литовец, был артиллерийским офицером, мать, Елизавета Тимофеевна, дочь новгородского священника, пела в провинциальных оперных труппах. Перипетии отцовской службы заставили М.В. Добужинского путешествовать с детства: он начал учиться в Петербурге, продолжил в Кишиневе, а окончил гимназию в Вильнюсе. В семье ни у кого не было сомнений в будущем сына, способность рисовать у которого проявилась очень рано. Ко времени окончания Петербургского университета (юридического факультета) М.В. Добужинский успел поучиться в школе Общества поощрения художеств и в двух частных петербургских

мастерских. В 1899–1901 гг. он учился в мюнхенских школах А. Ашбе и Ш. Холлоши, а несколько позже, уже в Петербурге, еще в двух мастерских, в том числе – В.В. Матэ. Дважды он пытался поступить в петербургскую Академию художеств, но оба раза не был принят, несмотря на одобрительные отзывы И.Е. Репина. Из всех этих странствий по художественным заведениям наиболее значительными для М.В. Добужинского оказались школы А. Ашбе и Ш. Холлоши, пользовавшиеся европейской известностью.

Система преподавания А. Ашбе вела к пониманию организующей основы натурной формы, вместе с тем путем обобщения формы эта система могла привести к отходу от конкретной природы. Она воспитывала способности трактовать природу декоративно и преобразовывать ее, когда это помогало решить художественную задачу. Ш. Холлоши, напротив, воспитывал «бережное отношение к природе», он убеждал, «что форма должна восприниматься чувством, а не “холодным рассудком”». Здесь было утверждение реальности, любование индивидуальной формой и вообще, как бы “интимное” углубление в природу» [8, с. 9].

Неоднократные переходы от одного учителя к другому позволили М.В. Добужинскому, не попадая под решительное влияние какой-либо из школ, усвоить принципы обеих. И та, и другая оказались ему близкими. Это было удивительно созвучно новому веку, для которого была чрезвычайно характерна такая как будто бы противоречивость, которая потом оборачивалась новой цельностью. С этих пор и до смерти двойственность, почти противоположные основы восприятия природы утвердились в творчестве художника. И это не только не мешало, а напротив, делало более широкими его возможности. Он мог переходить от стилизации, гротеска и деформации формы к очень тонкому «интимному», по выражению художника, реализму, не испытывая при этом никаких трудностей [8, с.9].

Жизнь русского искусства в начале XX века была чрезвычайно сложной и противоречивой, когда М.В. Добужинский начал свою художественную деятельность. С помощью своего друга И.Э. Грабаря (1871–1960) он сблизился с членами художественного объединения «Мир искусства», к концу 1902 года уже успевшего завоевать в русском обществе некоторую популярность [8, с. 11]. М.В. Добужинский вошел в объединение, когда основные его участники – А.Н. Бенуа, К.А. Сомов, Л.С. Бакст, Е.Е. Лансере, В.А. Серов, Д.В. Философов, С.П. Дягилев, В.Ф. Нувель, А.П. Нурок, С.П. Яремич – имели за плечами уже немало лет дружеского общения и успели сойтись в общей журнальной и выставочной работе. Значение «Мира искусства» оказалось чрезвычайно важным в процессе художественного становления М.В. Добужинского [8, с. 11]. Ему импонировали общая культура, свойственная большинству участников объединения, широта художественных представлений, особенно в сфере стилей различных исторических эпох, тонкость восприятия искусства, культ индивидуальности художественного мышления как источника разнообразия и многогранности искусства.

Эти и подобные черты художественной жизни «Мира искусства» и были средоточием профессиональных интересов М.В. Добужинского, и если смотреть с этой точки зрения, то объединение для художника в весьма солидной мере олицетворялось в личности А.Н. Бенуа (1870–1960) [8, с. 12]. М.В. Добужинскому нравилось в А.Н. Бенуа все – его творчество, склонность к семейному уюту, строгая нравственность, любовь к старине, страстное увлечение театром; он не мог простить одному А.Н. Бенуа некоторые черты, свойственные многим мирискусникам, в том числе непростоту человеческих

отношений и известный снобизм. Кроме того, сразу же определились близость их натур и художественных устремлений.

«К моей радости, – вспоминал М.В. Добужинский, – я замечал, как его вкусы и симпатии совпадают с моими, и смутные мои влечения тут находили как раз отголосок, – и моя любовь к «гофманщине» и к уюту Ч. Диккенса, и к миру Х.К. Андерсена, и ко всему смешному, дурашливому и наивному. Мы оба одинаково, я видел, любили свое петербургское детство и “наш” Петербург» [8, с. 12]. Родственность их увлечений обнаруживалась и в пути их художественного развития. Знакомство с современным западноевропейским искусством у них началось с Германии, а понимание французского искусства, как наиболее значительного на рубеже XIX-XX веков пришло к ним одновременно, но оно не произвело переворота в их художественном мышлении; и тот, и другой, несмотря на сделанные ими логические выводы, остались в значительной мере приверженцами своих новых воззрений и сохранили близость немецкому искусству, правда, в разной степени.

Однако, при явной общности художественных представлений, в их отношениях ко многим явлениям искусства наблюдаются не менее отчетливые различия. Оба с большим интересом относились к русскому народному искусству, но в отличие от А.Н. Бенуа, смотревшего на него, скорее, как критик и историк художественной культуры, М.В. Добужинский практически использовал некоторые идеи и образы народного творчества. Та же разница наблюдается и в их, казалось бы, очень родственном отношении к Петербургу или к некоторым русским писателям (в плане изобразительного творчества), например, к Ф.М. Достоевскому (1821–1881).



*Рис. 1. Добужинский М. В. «Двор». 1903 г. Бумага на картоне, пастель, карандаш, 46,0 x 54,0 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва). Источник: [http://artpoisk.info/artist/dobuzhinsky\\_mstislav\\_valer\\_yanovich\\_1875/gallery/](http://artpoisk.info/artist/dobuzhinsky_mstislav_valer_yanovich_1875/gallery/)*

Э. Вуюяр, М. Дени, А. Менцель и некоторые другие художники, к которым, как известно, тяготели А.Н. Бенуа и его товарищи, были не слишком близки М.В. Добужинскому, а О. Бердсли – общий кумир мирискусников – никак не задел художника. Интересно, что еще в 1900 г., когда А.Н. Бенуа поклонялся М. Дени, М.В. Добужинский приходит в восторг от Э. Дега: «С этих пор он стал одним из моих “богов” и навсегда» [8, с. 15]. Таким образом, хотя близость интересов М.В. Добужинского

и А.Н. Бенуа (и в значительной мере всего «Мира искусства») и не вызывает сомнений, внутренняя сущность их увлечений была часто различной [8, с. 15]. Одной из причин, лежащей в основе их различия, нужно считать принципиально иное восприятие тех или других явлений. Впервые это стало отчетливо заметно в петербургских пейзажах М.В. Добужинского. Они сразу же обратили на себя всеобщее внимание новой петербургской сюжетикой, остротой образности и резкой подчеркнутостью выражения идеи. В 1902 году М.В. Добужинский исполнил картину «Обводный канал в Санкт-Петербурге», в следующем году – «Двор» [8, с. 16] (рис. 1). В работе «Двор» М. В. Добужинский выбрал необычный, острый композиционный ракурс, например, точку зрения сверху, обусловленную тем, что художник рисовал вид из окна на верхнем этаже [2, с. 13].

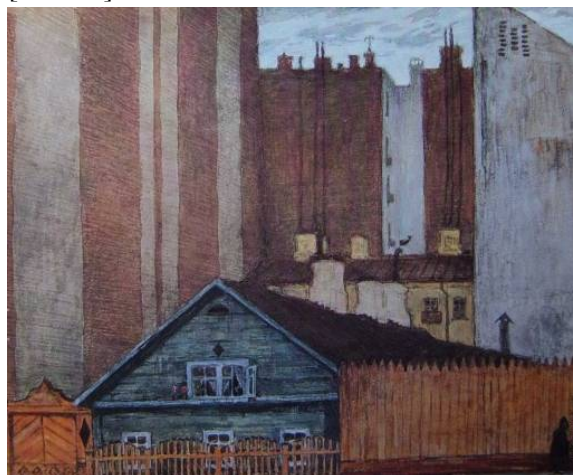


Рис. 2. Добужинский М. В. «Старый домик». 1905 г. Бумага, карандаш, гуашь, 25,6 x 30,9 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва). Источник: [http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy\\_mstislav\\_valer\\_yanovich\\_1875/gallery/](http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy_mstislav_valer_yanovich_1875/gallery/)



Рис. 3. Добужинский М. В. «Домик в Петербурге». 1905 г. Бумага на картоне, пастель, гуашь, 37,0 x 49,0 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва). Источник: [http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy\\_mstislav\\_valer\\_yanovich\\_1875/gallery/](http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy_mstislav_valer_yanovich_1875/gallery/)

Любил он и фронтальную композицию, напоминающую простодушный детский рисунок, которая как бы распластывает изображение на плоскости и сообщает ему декоративность. Такого рода композиции стали характерным приемом, выводящим натуру за рамки обыденности. В целом ряде городских пейзажей фронтальная композиция создает эффект таинственного и жуткого господства, власти стены («Старый домик», 1905; «Домик в Петербурге», 1905) [2, с. 13] (рис. 2, 3).

Линия у М.В. Добужинского – это основное средство выразительности. Она обладает повышенной экспрессивностью, особой эмоциональной чуткостью. Свои пейзажи, выполненные на бумаге акварелью, пастелью, гуашью или в смешанной технике, включающей разные материалы, М.В. Добужинский часто прорисовывал сверху графитным карандашом, обводя контуры некоторых деталей, нанося штриховку.

Рисунок детализован, дробен, но подчинен крупным основным членениям композиции. Важная роль отводится ритму. Для символистов в поэзии и изобразительном искусстве ритм – это средство уподобления музыке, а музыка – это самый совершенный символ, ибо она внушает сущность, не называя ее. «Проснулся дух музыки, заговорили сущности» [1, с. 122]. Музыка динамична, а живопись статична, в этом ее ущербность, это

заставляет ее искать мост, соединяющий с музыкой, – ритм. М.В. Добужинский считал: «Музыка есть неутолимая мечта живописи. Лишь в области музыки не может быть пределов, поставленных физическим миром» [2, с. 14]. Для него музыка была средством проникновения в иную, высшую реальность, а линейный ритм и созданный им орнамент – это способ выразить музыку на плоскости листа или холста. «В статическом изображении динамика проявляется в ритмической повторяемости форм – орнамент явление того же порядка, как музыкальная мелодия» [2, с. 14]. Композиции М.В. Добужинского часто орнаментальны, причем узор задан рисунком ограды набережной или булыжной мостовой, или падающими снежинками.

Цвет в городских пейзажах М.В. Добужинского нейтрален, а подчас резок и дисгармоничен, в этом случае его роль – это передавать диссонансы мироощущения. Художник, как и все романтики, любит контрасты света и тьмы, предпочитает прозаическому дню таинственные сумерки. «Город М. В. Добужинского» часто освещен искусственным светом тусклых фонарей, горящих окон [2, с. 14]. Предметы отбрасывают странные тени, деформирующие реальность, искажающие пространство. Это делает мир таинственным и зыбким, превращает в бесплотные призраки редких прохожих, заставляет торжествовать мертвые злые вещи.



*Рис. 4. Добужинский М. В. «Окно парикмахерской». 1906 г. Бумага, акварель, гуашь, уголь, 29,7 x 21,7 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва).*

*Источник:*

*[http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy\\_mstislav\\_valer\\_yanovich\\_1875/gallery/](http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy_mstislav_valer_yanovich_1875/gallery/)*

«Окно парикмахерской» (1906) – это одна из самых экспрессивных работ М. В. Добужинского [2, с. 16] (рис. 4). Рисунок здесь нарочито грубоват и коряв, он соответствует примитивным манекенам в витрине парикмахерской, ремесленно вылепленным, пестро накрученным. Здесь проявилось поразительное умение художника одухотворять мертвые предметы. Кажется, что за спиной одинокого прохожего манекены ожили и зловеще таращатся ему вслед. Атмосферу тревоги усиливает фонарь с острыми злыми лучами, отбрасывающий несколько теней, похожих на лапы хищного паука. Подлинная жуть слегка окрашена юмором.

«Город М.В. Добужинского» литературно опосредован [2, с. 16]. На его возникновение более всего повлияла любовь к Ф.М. Достоевскому, которого он читал и

перечитывал с детства и пробовал иллюстрировать в юности. По странному совпадению из окна квартиры его родственника и друга еще ребенком он наблюдал тот же пейзаж, который открывался Ф.М. Достоевскому, жившему рядом: «Черные штабели дров, глухой брандмауэр и заборы, – этот печальный петербургский пейзаж был и перед глазами Ф.М. Достоевского» [3, с. 17]. М.В. Добужинскому близко одиночество героев писателя, живущих в самом «умышленном и отвлеченном» городе в мире, недаром он вспоминал М. Девушкина, глядя на свет окна в глухой стене [2, с. 16]. «Теперь я точно впервые увидел наяву то, что меня так смутно волновало в юности в романах Ф.М. Достоевского, и я все больше чувствовал, что Петербург всем своим обликом, со всеми контрастами трагического, курьезного, величественного и уютного действительно единственный и самый фантастический город в мире» [3, с. 188]. Ближе всего художнику «фантастический реализм» писателя – реальность, сквозь которую брезжит фантастика [2, с. 16].

Близок М.В. Добужинскому и А.С. Пушкин, но не тот, который воспел классическую красоту Петербурга, а автор «гофманианских» сочинений, уловивший мистическую власть города над человеком, – «Пиковой дамы», «Медного всадника» [3, с. 16]. В восприятии Петербурга у М.В. Добужинского было много общего с литературным символизмом: «Конечно, я был охвачен, как и все мое поколение, веяниями символизма, и, естественно, что мне было близко ощущение тайны, чем, казалось бы, полон Петербург, каким я его теперь видел...» [3, с. 188].

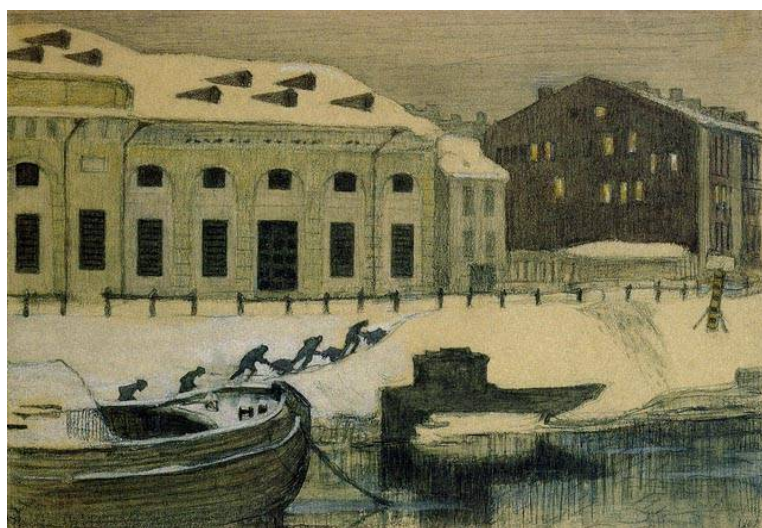


Рис. 5. Добужинский М. В. «Петербург. Обводный канал». 1902 г. Бумага, акварель, графитный карандаш, 22,2 × 32,0 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург).  
Источник:  
[http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy\\_mstislav\\_valer\\_yanovich\\_1875/gallery/](http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy_mstislav_valer_yanovich_1875/gallery/)

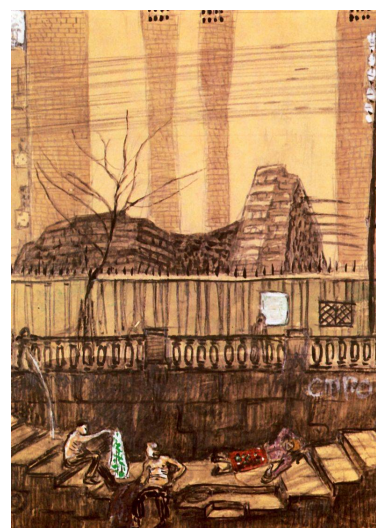


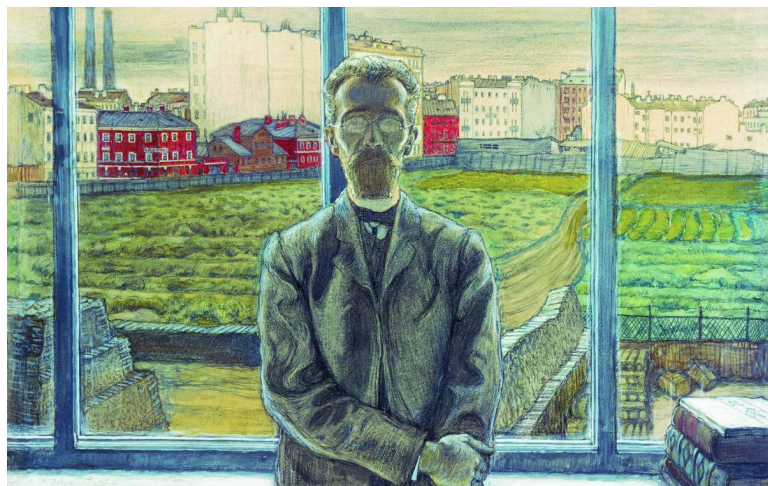
Рис. 6. Добужинский М. В. «Набережная в Петербурге». 1908 г. Акварель, тушь, карандаш, белила, бумага, 18,0 × 24,0 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва). Источник:  
[http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy\\_mstislav\\_valer\\_yanovich\\_1875/gallery/](http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy_mstislav_valer_yanovich_1875/gallery/)

«Городу М.В. Добужинского» чужды социальные черты [2, с. 18]. Контрасты дворцов и обыденной застройки в некоторых его пейзажах – это не намек на существующее в обществе неравенство, а, скорее, элегическое свидетельство о непрерывном обновлении

жизни, о множестве поколений, сменяющих друг друга. Иногда это мысль об уходе из жизни красоты. Лишь картина «Петербург. Обводный канал» (1902) изображает рабочих, уныло тянущих в гору тяжелые тачки [2, с. 18] (рис. 5).

Но и здесь главное не сочувствие тяжести подневольного труда, не критика капитализма, а выражение таинственной власти города над человеком. Не является произведением критического реализма и рисунок «Набережная в Петербурге» (1908), в котором на ступеньках лестницы нежатся нищие, подставляя нежаркому городскому солнцу полураздетые тела [2, с. 18] (рис. 6).

Это низменная проза – только способ подчеркнуть мистику города, вздымающегося над их головами ярусами строений. Даже огромные штабеля дров громоздятся таинственно и мрачно. Пилоны брандмауэра словно колышутся, что делает стену зыбкой и призрачной. Это один из самых выразительных рисунков М.В. Добужинского. Смелость грубоватой линии, антиэстетизм формы сближают его с экспрессионизмом. Роль города значительна в лучшей станковой картине М.В. Добужинского «Человек в очках (Портрет художественного критика и поэта К.А. Сюннерберга)» (1905-1906) [2, с. 19] (рис. 7).



*Рис. 7. Добужинский М. В.  
«Человек в очках (Портрет  
художественного критика и поэта  
К.А.Сюннерберга)». 1905-1906 гг.  
Бумага на картоне, уголь,  
акварель, белила, 63,0 x 99,0 см.  
Государственная Третьяковская  
галерея (Москва). Источник:  
[http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy\\_mstislav\\_valer\\_yanovich\\_1875/gallery/](http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy_mstislav_valer_yanovich_1875/gallery/)*

Это портрет его друга, писавшего под псевдонимом «Конст. Эрберт» [2, с. 19]. Художник ценил в нем высокообразованного человека, настоящего «европейца»: «В нем было привлекательно какое-то внутреннее изящество и аристократизм, по внешности же он мог казаться “сухарем” и “человеком в футляре”. Он был худ, почти тощ, носил аккуратно подстриженную бородку, был чистолотен до брезгливости, и у него были удивительно красивые руки. Он был весь как бы “застегнутый”, даже очки его с голубоватыми стеклами были точно его “щитом”, и когда он их снимал, представлялся совсем другим человеком» [3, с. 181-182].

М.В. Добужинский сделал портрет друга в его квартире, из окна которой открывался вид на широкую панораму зеленеющих огородов, задних дворов, бесконечных заборов, стен далеких разноцветных домов, фабричных труб. Художник заострил присущие К.А. Сюннербергу черты, изобразив его темным силуэтом против света, отчего лицо его, моделированное жесткой светотенью, кажется особенно худым и нервным. Пронзительно блестят очки, за которыми совсем не видно глаз. Руки стиснуты в жесте, отгораживающем, не подпускающем к себе.

Это образ петербургского интеллигента начала XX века, замкнутого, неврастеничного, рефлексирующего, погруженного в свой внутренний мир. Четкие вертикали рамы окна делят плоскость картины на геометрические сегменты, сообщая ей черты декоративного панно. Изображение города лишено статики: полны движения штрихи, рисующие дорогу, а далекий круг зданий, кажется, наступает на огороды, грозя вскоре уничтожить этот жалкий оазис природы. И, кажется, что именно агрессия внешнего мира, города беспокоит человека, поэтому такая тревога ощущается в его облике. Название картины «Человек в очках» было придумано И.Э. Грабарем, оно соответствует содержанию образа, в котором индивидуальных черт меньше, чем типичных [2, с. 19]. Портрет написан во время революции 1905 года, когда особенно остро встал вопрос о роли в ней интеллигенции. Хотел или не хотел этого художник, но в работе «Человек в очках» он невольно выступил на стороне тех, кто защищал право интеллигента не заниматься социальными или, тем более, революционными проблемами, извечными вопросами: «что делать» и «кто виноват?» [2, с. 19]. Между тем, сам М.В. Добужинский принял первую русскую революцию с энтузиазмом.

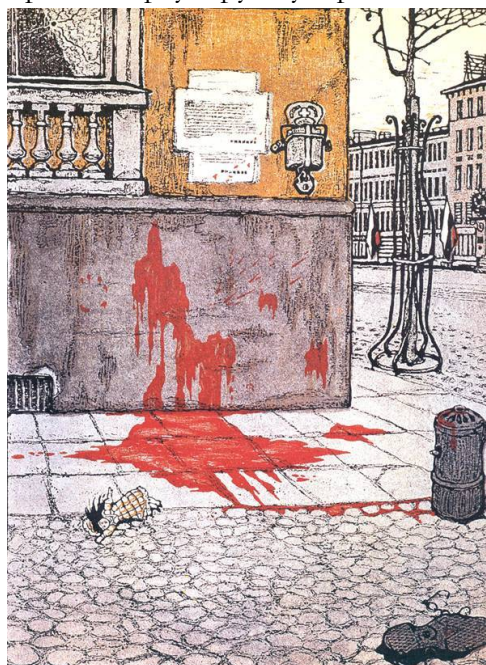


Рис. 8. Добужинский М. В. «Октябрьская идиллия». 1905 г. Рисунок для журнала «Жупел». Источник: [http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy\\_mstislav\\_valer\\_yanovich\\_1875/gallery/](http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy_mstislav_valer_yanovich_1875/gallery/)

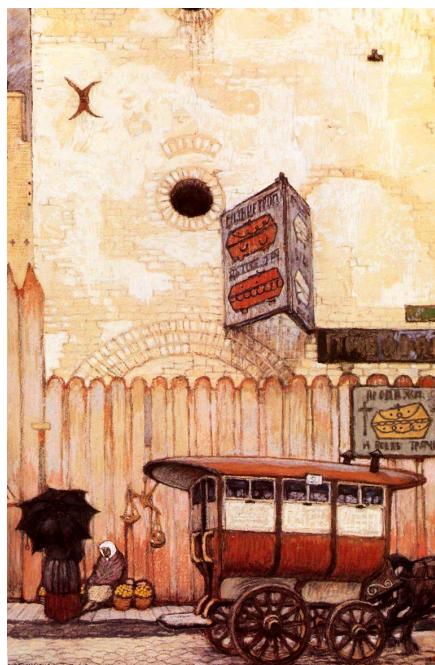


Рис. 9. Добужинский М. В. «Омнибус в Вильно». 1906-1907 гг. Акварель, гуашь, пастель, карандаш, бумага, 37,0 x 53,0 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург). Источник: [http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy\\_mstislav\\_valer\\_yanovich\\_1875/gallery/](http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy_mstislav_valer_yanovich_1875/gallery/)

В статье «Голос художников», напечатанной в газете «Русь», а затем в журнале «Золотое Руно» и подписанной также А.Н. Бенуа, К.А. Сомовым и Е.Е. Лансере, авторы обратились к художественной общественности с призывом участвовать в строительстве новой жизни, призывали к реформам музеев, Академии художеств, защите памятников русской культуры [2, с. 19]. Вместе с З.И. Гржебиным, Е.Е. Лансере, И.Я. Билибиным, Б.М. Кустодиевым М.В. Добужинский участвовал в создании журналов революционной сатиры «Жупел» и «Адская почта», направленных против царского правительства, делал

для них рисунки [2, с. 19]. Один из лучших – это «Октябрьская идиллия» (1905, рис. 8) [2, с. 19].

Здесь петербургский пейзаж – это свидетель кровавого подавления революции. Пустынная улица с несколькими «говорящими» деталями: выразительно сопоставленные потерянная кукла, валяющиеся очки и галоша, висящая на стене кружка для сбора милостыни и лужа крови рожают картину убийства ребенка, старика и мысль о попранном милосердии [2, с. 20].

В 1906 году М.В. Добужинский, как и многие русские интеллигенты, разочарованный в успехах революции, покинул Россию. Некоторое время он жил в Вильно у отца, затем уехал в Париж и Лондон. В Вильно он создал большой цикл пейзажей. Сюда его влек «голос крови», ведь Литва была родиной его предков [2, с. 21]. Город был ему мил и казался родным и своим. Он любил в нем наслоения разных эпох: «В Вильно старина как бы обнимала меня... и я жил среди разных преданий, связанных с городом...» [3, с. 93]. Сопоставляя виленские памятники старины с европейскими шедеврами архитектуры, М.В. Добужинский находил, что они ничуть не проигрывают в сравнении. Вильно, как и Петербург, научил его чувствовать поэзию архитектуры.

Ряд виленских пейзажей продолжают тему «города М.В. Добужинского», и здесь художник любит курьезами и гримасами города, безобразием, сквозь которое просвечивает тайна [2, с. 21]. Таков его: «Омнибус в Вильно» (1906-1907, рис. 9) [2, с. 21].

Здесь над будничным копошением обыденной жизни за деревянным забором встает стена, глухая, кажущаяся бесконечной, поскольку ее завершения не видно, испещренная узорами кирпичной кладки, потеками, в которых чудятся какие-то неведомые письмена. Зловещий смысл ее подчеркивает реклама гробов. Так раскрывается свойство таланта М.В. Добужинского, которое он называл «двойным зрением» – это способность в обыденном увидеть иное [2, с. 21].

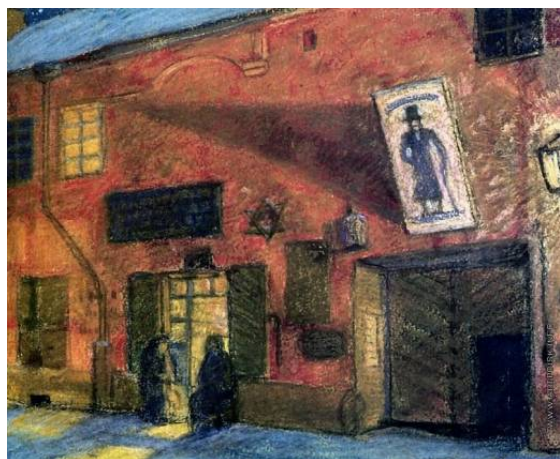


Рис. 10. Добужинский М. В. «Вильно. Ночной мотив». 1910-е гг. Бумага на картоне, пастель, 35,4 × 45,1 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва). Источник: [http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy\\_mstislav\\_valer\\_yanovich\\_1875/gallery/](http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy_mstislav_valer_yanovich_1875/gallery/)



Рис. 11. Добужинский М. В. «Провинция 1830-х годов». 1907 г. Акварель, карандаш, белила, картон, 83,0 × 60,0 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург). Источник: [http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy\\_mstislav\\_valer\\_yanovich\\_1875/gallery/](http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy_mstislav_valer_yanovich_1875/gallery/)

В картине «Вильно. Ночной мотив» (1910-е гг., рис. 10) уютный мирок виленского ночного гетто, где все тонет в оранжевом сумраке, оттененном синими тенями, свет фонаря акцентирует фигуру франта на вывеске портного [2, с. 21].

Франт кажется более реальным, чем смутные тени обывателей, наслаждающихся свежим воздухом у раскрытых дверей. В интересе к вывескам, которые М.В. Добужинский начал зарисовывать еще в юности, он был современником неопримитивистов. Они не только коллекционировали вывески, сделав их объектом музейного внимания, но и использовали их как предмет для подражания в поисках энергии, силы, лаконизма и выразительности художественного языка.

Вильно воспринимался М.В. Добужинским как европейская провинция. Но его интересовал также русский провинциальный город. В 1912 году он с друзьями путешествовал по южной Руси и под впечатлением поездки создал несколько пейзажей Чернигова, Нежина, Воронежа, Курска, Киева, составивших цикл «Русская провинция» [2, с. 22]. В его пейзажах русских провинциальных городов меньше любовного проникновения в натуру, они более холодны, чем петербургские или виленские, художник подмечает здесь только курьезы архитектуры: крыши с железным кружевом на трубах и другие украшения мещанского стиля, жестяные колючие «решпы» на воротах и водосточные трубы в виде дракона с зубами и крыльями [2, с. 23]. Непревзойденным поэтом русской провинции остался другой художник «Мира искусства» – Борис Михайлович Кустодиев (1878–1927) [2, с. 23].

Исключением в творчестве М.В. Добужинского является работа «Провинция 1830-х годов» (1907, рис. 11) [2, с. 23].

Здесь он изобразил не современность, а прошлое. На сравнительно небольшом пространстве картины художник уместил множество забавных курьезов, которые любопытно и весело рассматривать. Он сумел передать сонную одурь города, безмятежное и неторопливое течение его жизни, а также характерные приметы николаевской эпохи: полосатый столб и дремлющего около него караульного с ружьем. Это своего рода гоголевский Миргород, квинтэссенция южнорусских провинциальных городов. Н.В. Гоголь, как и Ф.М. Достоевский, привлекал М.В. Добужинского умением заострить прозу жизни до фантастики.

Однако, больше, чем прошлое, М.В. Добужинского интересовала современность. Во время поездки в Лондон в 1906 году он был поражен развитием капитализма и связанным с этим размахом индустриализации, подавляющей человека. В таких пейзажах, как «Лондон. На мосту» (1906), «Мост в Лондоне» (1908), объектом его внимания стали мощные металлические конструкции, машины, подъемные краны [2, с. 23] (рис. 12).

М.В. Добужинский много путешествовал и создал многочисленные пейзажи разных городов Европы. Иные из этих пейзажей – это натурные зарисовки красивых и неповторимых видов, другие привлекают мистикой, характерной для «города М.В. Добужинского» [2, с. 24]. Но среди всех городов Европы он выделял Лондон. В нем, как и в Петербурге, по мнению художника, таится некая жуть.

В 1914 году М.В. Добужинский обратился к технике масляной живописи. В пейзаже «Петербург» (1914) он попытался передать драматизм настроения, связанный с войной, но более преуспел в рисунке с тем же мотивом [2, с. 24] (рис. 13).



Рис. 12. Добужинский М. В. «Мост в Лондоне». 1908 г. Картон, пастель, темпера, 80,0 x 57,0 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург). Источник: [http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy\\_mstislav\\_valer\\_yanovich\\_1875/gallery/](http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy_mstislav_valer_yanovich_1875/gallery/)

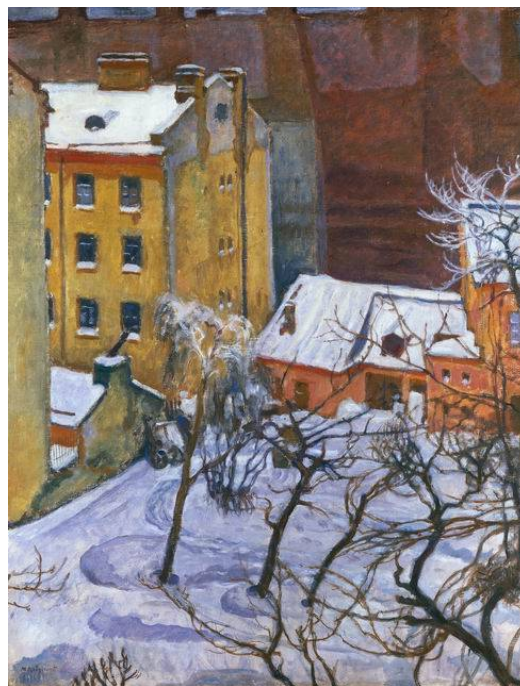


Рис. 13. Добужинский М. В. «Петербург». 1914 г. Х., м., 75,5 x 59,2 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург). Источник: [http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy\\_mstislav\\_valer\\_yanovich\\_1875/gallery/](http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy_mstislav_valer_yanovich_1875/gallery/)



Рис. 14. Добужинский М. В. «Из жизни Петрограда в 1920 году». 1920 г. Картон, гуашь, графитный карандаш, 33,6 x 50,4 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург). Источник: [http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy\\_mstislav\\_valer\\_yanovich\\_1875/gallery/](http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy_mstislav_valer_yanovich_1875/gallery/)



Рис. 15. Добужинский М. В. «Поцелуй». 1916 г. Мел, карандаш, картон, 76,0 x 109,0 см. Собрание Окунева (Санкт-Петербург). Источник: [http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy\\_mstislav\\_valer\\_yanovich\\_1875/gallery/](http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy_mstislav_valer_yanovich_1875/gallery/)

В великолепно построенной картине «Окраины города. Пряжка» (1914) социальная тема приобрела фантастическую окраску [2, с. 24]. Темная группа заговорщиков в центре картины, кажется, готовит бунт. Словно подслушивая, склоняются над ними подъемные краны. С наступлением революции 1917 года М.В. Добужинскому казалось, что Петербург закончился. Художник попытался воспроизвести мрачный быт революционного города в неудачной картине «Из жизни Петрограда в 1920 году» (рис. 14), изобилующей унылыми подробностями [2, с.25].

В серии литографий: «Петербург в 1921 году» он прощался с тем городом, который любил, рисуя Львиный мостик, скульптуру Летнего сада, сиротливо выглядывающую из деревянной обшивки, Медного всадника и мальчишек, карабкающихся по хвосту его коня [2, с. 25]. Но художнику, однако, не удалось передать подлинную атмосферу современности.

Подлинное отношение к современности художник выразил в новых рисунках серии «Городские сны», выполненных под влиянием повести Е.И. Замятина «Мы» [2, с. 26]. Они проникнуты апокалиптическим настроением. Картина «Поцелуй» (1916, рис. 15) – это пророчество гибели современной цивилизации [2, с. 26]. Рушатся окутанные пламенем и дымом небоскребы, падает Александровская колонна. Симптоматично для символизма, что конец света ассоциируется с гибелью Петербурга. Целующаяся пара среди хаоса разрушения, теплое пятно сангины на фоне, выполненном серым графитным карандашом, – это торжество любви и человечности.

Таким образом, М.В. Добужинский нашел свой собственный путь в том, что он стал создателем неповторимого типа городского пейзажа, получившего название «город Добужинского» [2, с. 10]. До 1907 года городской пейзаж, в основе которого лежал сложный сплав впечатлений от Петербурга, сформировавшийся еще в детстве, являлся едва ли не ведущим жанром творчества М.В. Добужинского. Затем ему на смену пришел театр.

### Литература

1. Белый А. О теургии // Новый путь. – 1903. – № 9. – С. 100-123.
2. Гусарова А. П. Мстислав Добужинский. – М.: Изд-во «Белый город», 2001. – 48 с.
3. Добужинский М.В. Воспоминания / Изд. подгот., примеч. сост. Г.И. Чугунов. – М.: Изд-во «Наука», 1987. – 477с.: ил. – (Литературные памятники).
4. Добужинский Мстислав Валерианович (1875 – 1957) // Энциклопедия пейзажа. – М.: Изд-во «ОЛМА-ПРЕСС Образование», 2002. – С. 130-132.
5. Добужинский М. В. Облик Петербурга / Публ., вступит. заметка и примеч. Г.Б. Глушанок // Звезда. – 2003. – №5. – С. 101-107.
6. Мстислав Добужинский. Живопись. Графика. Театр. / Авт. текста и сост. А.П.Гусарова. – М.: Изд-во «Изобразительное искусство», 1982. – 203 с.
7. Сарабьянов Д.В. Русские живописцы начала XX века (новые направления). – Л.: Изд-во «Аврора», 1973. – 207 с.
8. Чугунов Г.И. Мстислав Валерианович Добужинский. / Массовая библиотека по искусству. – Л.: Изд-во «Художник РСФСР», 1988. – 112 с.: ил.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.004

## THE THEME OF THE CITY IN THE CREATIVE WORK OF M.V.DOBUZHINSKY (1875 – 1957)

Filippova Olga

Art critic, member of the Association of art  
critics.

Russia, Moscow

iscusstvo0891@mail.ru

### Abstract

Mstislav Valerianovich Dobuzhinsky (1875 – 1957) refers to the artists whose work belongs to both the Russian and world culture. He was born and lived in Russia, then in Lithuania, America, spent many years in European countries – England, France, Italy. Having experienced the influence of various art schools and trends, the work of M. V. Dobuzhinsky nevertheless retains integrity, which is based on loyalty to Russian culture – its themes and artistic principles established in the early XX century in the «World of art». A kind of creative method of M. V. Dobuzhinsky is in the genre of the urban landscape. As in the retrospective paintings of the members of the main lyrical hero is the landscape, often architectural in character, it seems to have affected the appearance in the works of M. V. Dobuzhinsky themes of the city – cultural monument. Unlike his friends, the artist remains indifferent to the image of architecture in retrospect paintings, preferring to show the life of the past in modern times.

**Keywords:** The creative work of M. V. Dobuzhinsky, the theme of the city, portrait, landscape, watercolor, pastel, mixed media, graphite pencil, oil painting, lithography.

### Bibliographic description for citation:

Filippova O. N. The theme of the city in the creative work of M. V. Dobuzhinsky (1875 – 1957). *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 2(9), pp. 50-63. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.004. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1070646/12/> (In Russian).

### References

1. Belyi A. O teurgii [On theurgy]. *Novyi put' – New way*, 1903, No. 9. Pp. 100-123.
2. Gusarova A. P. *Mstislav Dobuzhinskii* [Mstislav Dobuzhinsky]. Moscow, Belyi gorod Publ., 2001. 48 p.
3. Dobuzhinskii M.V. *Vospominaniya* [Memories]. Moscow, Nauka Publ. 477 p.
4. Dobuzhinsky Mstislav Valerianovich (1875-1957). *Entsiklopediya peizazha – Encyclopedia of Landscape*. Moscow, OLMA-PRESS Obrazovanie Publ., 2002, Pp. 130-132.
5. Dobuzhinskii M. V. Oblik Peterburga [Dobuzhinsky M. The appearance of Petersburg]. *Zvezda – Star*, 2003, No. 5. Pp. 101-107.

6. Mstislav Dobuzhinskii. Zhivopis'. Grafika. Teatr [Mstislav Dobuzhinsky. Painting. Graphic arts. Theater]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1982. 203 p.

7. Sarab'yanov D.V. *Russkie zhivopistsy nachala XX veka (nove napravleniya)* [Russian painters of the beginning of the XX century (new directions)]. Leningrad, Avropa Publ., 1973. 207 p.

8. Chugunov G.I. *Mstislav Valerianovich Dobuzhinskii* [Mstislav Valerianovich Dobuzhinsky]. *Massovaya biblioteka po iskusstvu* [Mass Library for the Arts]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR, 1988. 112 p.

Статья поступила в редакцию 23.04.2018 г.

Received: April 23, 2018

# По запасникам и экспозициям музеев и картинных галерей

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.005

УДК 7.035(4):069.532:069.02:7

## **ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ XVI – XIX ВЕКОВ ИЗ СОБРАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ САХА (ЯКУТИЯ)**

Габышева Ася Львовна  
Национальный художественный музей  
Республики Саха (Якутия),  
генеральный директор  
заслуженный деятель искусств РФ и  
РС(Я), член Союза художников России.  
Россия, г. Якутск  
asiagabysheva@yandex.ru

### **Аннотация**

Собрание Национального художественного музея Республики Саха (Якутия) – это осмысленный итог подвижнического труда многих поколений. Коллекции музея по своему общему составу представляют большой историко-художественный интерес и включают обширный ряд уникальных произведений, являясь органичной частью мировой художественной сокровищницы. Яркой страницей в истории музейного дела в республике стала безвозмездная передача в 1962 году более 250 произведений западноевропейского искусства XVI – XIX веков из семейного собрания известного якутского ученого, доктора экономических наук, профессора Михаила Федоровича Габышева (1902 – 1958). В составе дара можно отметить работы итальянских мастеров – Николо Реньери (ок. 1590 – 1667), Джованни Баттиста Питтони (1687 – 1767), голландских художников – Александра Адриансена (1587 – 1661), Фредерика де Мушперона (1633 – 1686), превосходные портреты неизвестного фламандского мастера первой четверти XVII века. На основе картин из коллекции М. Ф. Габышева в 1970 году в бывшем здании Якутского уездного казначейства, построенном в 1909 году, был открыт филиал – «Музей западноевропейского искусства», преобразованный в 1995 году в «Галерею зарубежного искусства имени профессора

М. Ф. Габышева». Статья рассказывает о принципах и процессе формирования собрания знаменитого коллекционера.

**Ключевые слова:** западноевропейское искусство XVI – XIX веков, живопись, графика, коллекция, коллекционер, Якутия.

**Библиографическое описание для цитирования:**

Габышева А. Л. Западноевропейская коллекция XVI – XIX веков из собрания Национального художественного музея Республики Саха (Якутия) // Искусство Евразии. – 2018. – №2(9). – С. 64-72. – DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.005. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1070646/14/>

Собрание западноевропейского искусства в Национальном художественном музее Республики Саха (Якутия) [2] включает произведения живописи и графики итальянских, французских, голландских, фламандских мастеров XVI – XIX веков и отдельные работы художников других европейских стран – Нидерландов, Испании, Англии, Германии, а также предметы прикладного искусства. Ее ядро составляет коллекция, безвозмездно переданная в 1962 году семьей крупного ученого, заслуженного деятеля науки Якутской АССР, доктора экономических наук, профессора Михаила Федоровича Габышева (1902 – 1958).

В фондах музея до поступления дара находилось несколько картин, гравюр и мелкой пластики из кости и фарфора, поступивших в разное время через Министерство культуры РСФСР. Эти произведения органично влились в коллекцию, которая составляла более 250 экспонатов. На основе дара в 1970 году в старинном, небольшом здании Якутского уездного казначейства открыт филиал – «Музей западноевропейского искусства», преобразованный в 1995 году в «Галерею зарубежного искусства имени профессора М. Ф. Габышева» [1].



Рис. 1. Монограммист С.Д.У. (?). Кухонный натюрморт. Холст, масло. 73 x 97. Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия), фото музея.



Рис. 2. Мушерон Фредерик де (1633 – 1684). Пейзаж с речкой. Холст, масло. 62,2 x 67. Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия), фото музея.

Четверть века создавал Михаил Федорович свою коллекцию. Все начиналось с увлечения малыми голландцами: пейзажи, портреты, натюрморты, картины

с незатейливыми сюжетами – крестьяне за трапезой, сценки в кабачках, курильщики. В дальнейшем приобретались произведения разных европейских школ, но предпочтение отдавалось в основном итальянским художникам. Среди переданных работ они составляют многочисленную и интересную по художественному качеству группу.

В коллекции самыми ранними по времени являются две живописные доски XVI века: «Сон Венеры» нидерландского мастера, «Мадонна с колодцем» неизвестного итальянского художника, композиция которой повторяет с небольшими изменениями в пейзаже работу Франчабиджо с тем же названием из галереи Уффици. В основном составе – произведения мастеров XVII – XIX веков, привлекающие разнообразием творческих индивидуальностей. Среди них – «Жертвоприношение Авраама» итальянского художника XVII века, «Кухонный натюрморт» Монограммиста G.D.V. (рис. 1), «Обращение блудного сына» венецианского мастера XVII века, «Натюрморт с глиняным кувшином и битой дичью» Александра Адриансена (1587 – 1661), «Пейзаж с речкой» Фредерика де Мушперона (1633 – 1686) (рис. 2), «Портрет девочки» Жанны Фелиберты Леду (1767 – 1840), «Пейзаж с рыбаками» круга Франсуа Буше (Лепренс?) (рис. 3), «Вид Таллина» Карла Кюгельгена (1772 – 1831) и другие.



Рис. 3. Неизвестный мастер XVIII в. Пейзаж с рыбаками. Франция. Холст, масло. 48 x 62. Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия), фото музея.



Рис. 4. Неизвестный итальянский мастер первой четверти XVII в. (круг Караваджо) (Maitre italien XVII s.). Натюрморт с цветами, виноградом и дыней. Холст, масло. 75 x 102. Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия), фото музея.

Раздел графики состоит в основном из печатной гравюры, где имеются оттиски с досок Дюрера, Рембрандта, Остаде, Калло, мастеров других европейских школ, а также рисунки, из которых наибольший интерес представляют «Крещение» североитальянского художника конца XVI века, «Песнь царя Соломона» итальянского мастера XVII века, «Развалины в Римской Кампанье» голландского художника А. Бегейна (1637 – 1697), «Отдых на пути в Египет» монограммиста «J», выполненные сепией.

Авторство четырех картин и уточнение датировок были определены известным искусствоведом Викторией Эммануиловной Марковой (ГМИИ им. А. С. Пушкина): «Натюрморт с фруктами, корзиной винограда и стеклянной вазой с цветами» (первая четверть XVII века) круга Караваджо; большое эффектное полотно «Святая Цецилия» Николо Реньери (ок. 1590 – 1667); «Диана и Каллисто» художника второй половины

XVII века (Антонио Беллуччи?); аллегорическая композиция «Кронос открывает Истину» Джованни Баттиста Питтони (1687 – 1767). Произведения принадлежат к числу тех мастеров, которые не будучи ведущими живописцами отразили в своем творчестве различные тенденции развития итальянского искусства своего времени.

Жанр натюрморта в XVII веке становится неповторимым способом эмоционального познания мира и одновременно сложным соединением живописной идеи, символа и подтекста. Простой мотив со спокойным чередованием планов «Натюрморта с фруктами, корзиной винограда и стеклянной вазой с цветами» наполняется земным чувством красоты и внутренней значимости, благодаря световым бликам, насыщающим энергией хрупкое и прозрачное стекло, еще не тронутую тленом нежность лепестков, мякоть спелых плодов, налившуюся соками земли упругую поверхность ягод.



Рис. 5. Доменико Тинтоレッти (1581 – 1641).  
Святая Цецилия. Холст, масло. 117 x 147.  
Национальный художественный музей  
Республики Саха (Якутия), фото музея.



Рис. 6. Неизвестный мастер. Италия. Антонио  
Беллуччи (?) (XVII в., вторая половина.). Диана и  
Каллисто. Холст, масло. 108 x 144.  
Национальный художественный музей Республики  
Саха (Якутия), фото музея.

Один из ценных разделов коллекции – венецианская живопись. Картина «Святая Цецилия» (покровительница музыки) в собрании Габышева считалась работой Доменикино (рис. 5). На самом деле она принадлежит кисти Николо Реньери, фламандца по происхождению, и характеризует поздний венецианский период его творчества, отмеченный тяготением к академизму. Полотно выполнено между 1650 и 1660 годами. Выразительная лепка пластической формы, исполненное сдержанного пафоса движение, взгляд передают устремленность святой в небесные сферы. Ярко-синяя накидка на золотисто-коричневом тоне платья, ритмы цветовых оттенков в складках пышных рукавов создают впечатление гармонии и красоты. Известно, что в городском музее Падуи находится слабое повторение данной композиции, выполненное его дочерью, также в Художественном музее Воронежа можно увидеть копию XIX века.

С иными гранями венецианской живописи знакомит эффектное декоративное полотно, где изображен широко распространенный мифологический сюжет «Диана и Каллисто», восходящий к «Метаморфозам» Овидия (рис. 6). Работа выполнена неизвестным художником второй половины XVII века (Антонио Беллуччи?). В спокойной пластике движений крупных фигур нимф и Дианы, в мягкой манере передаче форм проступает любование чувственной прелестью обнаженных тел. Замкнутость композиции

нарушает открывающаяся вдали горная долина с дымящимся вулканом. Колористический строй определяют теплые коричневатые, оливковые, зеленые, розовые цвета, мягко вибрируя, они взаимодействуют с равномерно льющим боковым освещением. Мазки, едва уловимые на фигурах, становятся почти пастозными в трактовке листвы и складок драпировок. Окружающий пейзаж тонет в зеленоватом сумраке, создавая ощущение естественной полноты жизни среди природы.



*Рис. 7. Питтони Джованни Баттиста (1687 – 1767). Кронос обнаруживает истину. Между 1715 и 1725. Холст, масло. 80x105. Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия), фото музея.*

Художники рубежа XVII – XVIII веков увлекались иносказанием, обращались не столько к чувствам, сколько к просвещенности зрителя. Такого плана живопись представляет картина Джованни Баттиста Питтони «Кронос открывает Истину» (рис. 7), где скрыт аллегорический подтекст: «в познании истины нужны время и знания» – крылатый старик и песочные часы в руках путти олицетворяют Время (Кронос), в образе женщины представлена Истина, раскрытые книги обозначают знания. Картина выполнена между 1715 и 1725 годами и является ранним произведением венецианского мастера, когда на художника большое влияние имели Д. Пьяцетта, Д. Тьеполо, С. Риччи.

Все четыре произведения в 1984 году приняли участие в выставке «Картины итальянских мастеров XIV – XVIII веков из музеев СССР» Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина и впервые опубликованы В. Э. Марковой в одноименном каталоге (1986).

Кроме работ итальянских художников, музей представил на выставке фламандскую школу XVII века: парные парадные портреты эрцгерцога Альберта VII (1559 – 1621), правителя Фландрии, и инфанты Клары Изабеллы Еухении (1566 – 1633), поступившие в музей в составе дара как мужской и женский портреты мастерской Рубенса (рис. 8 и 9). Их композиция с небольшими изменениями повторяет изображения правителей южных Нидерландов из Музея истории искусств в Вене, выполненные знаменитым художником в 1610 году. В этих же костюмах и позах они изображены на картине Виллема ван Хайхта (1593 – 1623) «Визит эрцгерцога Альберта и эрцгерцогини Изабеллы в картинную галерею Корнелиса ван дер Хейста в 1615 году». Исходя из датировок вышеупомянутых картин, можно предположить, что наши портреты могли быть выполнены между 1610 и 1615 годами. Колорит строится на градации серовато-жемчужных, коричневых с золотом (платье инфанты), черного с серебром (костюм Альберта) тонов, отдельных пятен приглушенного красного. Живопись – плотная, темная, в инкарнате лиц и рук проступают голубоватые тени, тщательно воспроизведены декоративные детали одежды, ювелирные

украшения. Выразительны глаза Альберта, в которых читается печаль, настороженность и холодноватая отрешенность. Портреты отличает высокое художественное качество, свидетельствующее об авторстве незаурядного мастера придворного круга художников.



*Рис. 8. Женский портрет. Рубенс, Петер Пауль. Мастерская (Scole de Rubens Peter Paul). Холст, масло. 110 x 83. Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия), фото музея.*



*Рис. 9. Мужской портрет. Рубенс, Петер Пауль. Мастерская (?). Холст, масло. 110 x 83. Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия), фото музея.*

В данной статье представлена лишь незначительная часть коллекции, еще неизвестной широкому кругу исследователей, и эта работа хранит в себе удивительные находки в мире прекрасного.

Доктор экономических наук, профессор М. Ф. Габышев еще при жизни был известен как знаток и интересный коллекционер в области изобразительного искусства. Это был удивительный человек: отдавая много сил делам собирательским, Михаил Федорович не оставлял научной работы.

С самого детства он питал страсть к коллекционированию. Собирал гербарии из цветов и трав, редких жуков и бабочек, репродукции с картин русских художников, страстно увлекался марками. Маленький Миша хорошо рисовал, объектом его внимания был журнал «Нива», черно-белые репродукции которого нередко раскрашивал цветными карандашами или срисовывал. Он с благодарностью вспоминал своего учителя рисования по реальному училищу Иоакима Дмитриевича Аркушу, закончившего высшее художественное училище при Академии художеств в Санкт-Петербурге, от которого многое узнал об искусстве. В дальнейшем любовь к живописи укрепила дружба с первыми якутскими художниками П. П. Романовым (1902 – 1952), Г. М. Туралысовым (1903 – 1970), скульптором П. И. Добрыниным (1909 – 1966), с известным московским художником-реставратором А. Д. Кориным, скульптором З. И. Азгуром, коллекционером Ф. Е. Вишневым. У него были свои маленькие «секреты» успешного коллекционирования, и главный из них – умение постоянно общаться с людьми. И, конечно же, прибегать к советам специалистов. Обладая упорством, характером и

волей, огромным трудолюбием и умением вдохновлять других, профессор М. Ф. Габышев притягивал к себе людей. Он хорошо знал три языка: русский, якутский и немецкий. В оригинале читал Гейне и Шиллера, литературу по изобразительному искусству, любил Толстого, Шекспира, Боккаччо, Сервантеса, преклонялся перед Чайковским, Бетховеном. Имел все экземпляры пластинок Федора Шаляпина, сам пел приятным баритоном.

Четверть века создавал Михаил Федорович свою коллекцию, придерживаясь системы – эпоха, школа, мастер.

Живя в Москве, Михаил Федорович не пропускал ни одной художественной выставки, много труда вкладывал в поиски новых произведений, их изучение и реставрацию. Порой работы попадали в его коллекцию совершенно неожиданно. Однажды ему сообщили о том, что у потомков старинной купеческой семьи Гусевых имеются доставшиеся в наследство картины, которые хозяйка хотела бы продать. Несмотря на позднее время, Габышев, разумеется, тут же поехал к ней. Дело было зимой, и профессор изрядно замерз, разыскивая по кривым улочкам Замоскворечья нужный адрес. Каково же было его разочарование, когда перед его взором предстали плохонькие копии в золоченых рамах. Уходя, он нечаянно споткнулся: что-то высовывалось из-под кровати, наклонившись, увидел ослепительно белый кусок мрамора, его охватило волнение – это была прекрасная голова Аполлона, бога покровителя искусств. Старый, замечательной работы мрамор мерцал матовым блеском. Теперь неожиданную находку можно видеть в собрании Национального художественного музея Республики Саха (Якутия).

В изучении искусства западных мастеров профессору помогало хорошее знание немецкого языка. «В моем собрании должны быть все школы европейского искусства», – не раз повторял он. Большое количество произведений искусства прошло через его руки, прежде чем он научился среди многих картин и гравюр отбирать именно то, что близко было его сердцу, поднимало престиж его коллекции. Его широкая эрудиция, особое чутье к культурным ценностям способствовали системным поступлениям в его коллекцию достаточно качественных произведений старых мастеров.

По воспоминаниям сыновей Габышева Льва и Густава, отец вставал очень рано, питался скромно, каждая минута была расписана. Хорошо зная свою коллекцию, Михаил Федорович каждое утро внимательно просматривал ее и в одной из своих записок писал: «...художественные творения нас всегда волнуют сильно, будоражат, радуют... Глядишь на такие картины и все забываешь: и досаду свою, и грусть, стоишь как бы зачарованный и не жаль, что на это тратятся месяцы или даже годы кропотливого труда и поисков». Искусство давало ему радость и покой.

Еще при жизни, в кругу друзей и в семье, М. Ф. Габышев высказывал пожелания передать коллекцию на родину, своим землякам, чтобы и там, далеко на Севере, не выезжая за пределы Якутии можно было изучать, творчески осваивать мировое художественное наследие.

В 1962 году, после смерти Михаила Федоровича Габышева (1902 – 1958), коллекция западноевропейского искусства в составе 250 экспонатов была передана семьей профессора в дар родной республике. Сегодня, благодаря этому гражданскому, высокопатриотичному поступку, собрание в Национальном художественном музее Республики Саха (Якутия) включает картины итальянских, французских, голландских, фламандских мастеров XVI – XIX веков и отдельные работы художников других европейских стран – Нидерландов, Испании, Англии, Германии, а также предметы

прикладного искусства, что ставит его по своему составу в один ряд со многими известными музеями России.

### Литература

1. Потапов И. А. Ступени творческого роста : сб. ст. / И. А. Потапов; [предисл. В. В. Ванслова; рец. А. Н. Осипов, В. Х. Иванов]. – Якутск: Кн. изд-во, 1982. – 160 с.: ил.
2. Сайт Национального художественного музея Республики Саха (Якутия). – URL: <http://www.sakhamuseum.ru/>

Статья поступила в редакцию 20.04.2018 г.

Received: April 20, 2018

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.005

## COLLECTION OF WESTERN EUROPEAN ART OF THE XVI-XIX CENTURIES FROM THE NATIONAL FINE ARTS MUSEUM OF THE REPUBLIC OF SAKHA (YAKUTIA)

Gabysheva Asya  
Director general in National Art Museum  
of the Republic of Sakha (Yakutia),  
Honored artist of Russia and the Republic of  
Sakha (Yakutia),  
member of the Union of artists of Russia.  
Russia, Yakutsk.  
asiagabysheva@yandex.ru

### Abstract

The collection of the National Fine Arts Museum of the Republic of Sakha (Yakutia) is a meaningful result of the hard work of many generations. The Museum's collections are of great historical and artistic interest and include a wide range of unique works, being an organic part of the world art Treasury. The significant moment in the history of Museum life in the Republic was the gratuitous transfer (gift) in 1962 of more than 250 works of Western European art of the XVI – XIX centuries from the family collection of the famous Yakut scientist, Doctor of Economics, Professor Mikhail Gabyshev (1902 – 1958). In the composition of the gift can be noted Italian masters – Niccolo Reniery (about 1590 – 1667), Giovanni Battista Pittoni (1687 – 1767), Dutch artists – Alexander Adriansen (1587 – 1661), Frederico de Mucheron (1633 – 1686), excellent portraits of the unknown Flemish master of the first quarter of the XVII century. On the basis of paintings from the collection of M.F. Gabyshev in 1970, in the former building of the Yakut district Treasury, built in 1909, a branch was opened – the Museum of West European Art, transformed in 1995 into the Gallery of Foreign Art named after Professor M.F. Gabyshev. The article deals with the principles and process of forming the assemblage of the famous collector.

**Keywords:** Western European art of the XVI – XIX centuries, painting, graphics, collection, collector, Yakutia.

### Bibliographic description for citation:

Gabysheva A. L. Collection of Western European art of the XVI-XIX centuries from the National fine arts museum of the Republic of Sakha (Yakutia). *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 2(9), pp. 64-72. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.005. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1070646/14/> (In Russian).

### References

1. Potapov I. A. Stupeni tvorcheskogo rosta [The stages of creative growth]. Collection of articles. Yakutsk, Knizhnoe izdatel'stvo, 1982. 160 p., il.
2. Website of the National Art Museum of the Republic of Sakha (Yakutia). Available at: <http://www.sakhamuseum.ru/>

# Словарь буддийской иконографии Л. Чандры

ОТ РЕДАКЦИИ: *Уважаемые читатели!*

*По разрешению выдающегося ученого Локеша Чандры мы публикуем статьи из его «Словаря буддийской иконографии» (Нью-Дели, 2005) в переводе С.М. Белокуровой. Предыдущие публикации в №4, №5 и №8 журнала.*

## **Локеш Чандра «Словарь буддийской иконографии» Т. 15, с. 4414-4415**

**Вьядипада** – (тиб. *Vya.li, Bhya.ri, Bha.li, Bha.li.pa*) – 84 сиддха из Жития 84 сиддхов Абхаядатты. (Cordier 3.247, Toh). Он «был богатым брамином и жил в Апатре. Его увлечением было изготовление амрта – эликсира бессмертия. В качестве основы использовалась чистая ртуть в значительном количестве, а в нее добавлялись другие компоненты. Однако формула не сработала, потому что был пропущен один значимый ингредиент. Эта неудача настолько расстроила В., что выбросил свою книгу по алхимии в Ганг. Двенадцать лет экспериментов разорили его, и он отправился в город. Там, во дворце Рамы он встретил женщину – браминку, и она показала ему книгу, которую обнаружила во время купания в священной реке. Это очень развеселило В. Книга, которую он в злобе выбросил, вновь докучает ему. Женщина же, увидев его смех, спросила, чему он смеется. И В. рассказал ей всю историю. Это озадачило женщину. «Неужели? – сказала она с интересом. – Хорошо. У меня есть запас золота. Это позволит тебе продолжить работу». «Ты хочешь рискнуть? – сказал брамин. – Это работа уже разорила меня». Но женщина настояла на своем. Она купила большое количество ртути и усадила его за работу на год. Но он не знал о красной амалаке, кислом плоде, и его эликсир снова не получился. Однажды браминка, купаясь, играла с цветком. И когда она потрянула его, немного его пыльцы попало в раствор алхимика. Произошло мгновенное превращение. Брамин очень быстро убедился, что ничего больше не попадало в смесь. После этого женщина открыла, что брамин может определять вкус чиретты (*андрографис метельчатый – лекарственное растение, произрастающее в Гималаях и использующееся в медицине Аюрведы – прим. ред.*) в пище, чего никогда не было в прошлом. «Создал ты его?» – спросила женщина. «Можешь ли ты доказать, что я создал?» – сказал брамин. И тогда она рассказала, как обнаружила изменение его вкусовых ощущений. «Если ты согласишься вправо, ты увидишь Восемь Знаков Удачи – это верный знак достижения», – сказал он. И после сложной церемонии брамин, женщина и лошадь выпили эликсир и обрели вечную жизнь. Они отправились в Девалоку, потому что не хотели ни с кем делиться сокровенными знаниями. Но боги не приняли их. Тогда они отправились в страну царя Килампара и поселились под крепким и сильным деревом. Так исчезло с Земли искусство приготовления эликсира. Нагарджуна тоже отправился на поиски и с помощью дакини вскоре нашел это место. Прежде чем пойти к В. с просьбой о формуле, он спрятал одну из туфель. «Как ты нашел это место?» –

спросил В. «С помощью этой туфли», – сказал Нагарджуна. В. передал знание Нагарджуне, но сказал: «Оставь мне эту туфлю в качестве награды». Нагарджуна оставил и с помощью второй, которую он спрятал, вернулся на землю и медитировал в Нагарджуна-кунда. После этого он помогал многим живым существам. Наваждение, как жадность, препятствует обретению совершенного знания. И очень важно получать помощь от гуру и следовать его мистическим указаниям. Это именно то, о чем проповедовал Нагарджуна.

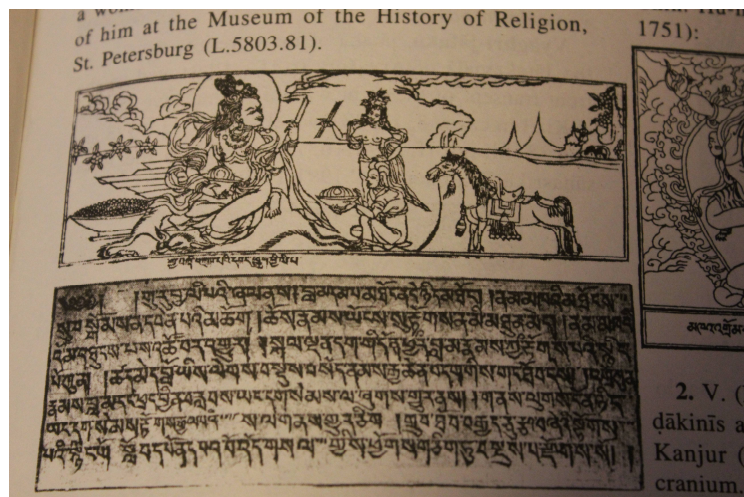


Рис. 1. Танка Вьядипада. Музей истории религии, Санкт-Петербурге. Локеш Чандра «Словарь буддийской иконографии», Т. 15 . – Нью-Дели: International Academy of Indian Culture and Aditya Prakashan, 2005. – 4585с. – С.4415.

Изображения В. содержатся в следующих изданиях:

- Tibet House Museum Inaug. Exh. Cat. 1965: 61-63,
- Grunwedel 1916: 221-222,
- Robinson 1979: 256-258 с прекрасным линейным рисунком,
- Dowman 1985: 379-382.

В. всегда изображается с женщиной и лошастью. В Санкт-Петербургском Музее истории религии хранится большая танка В.

Даумен следующим образом переводит эпиграмму, посвященную В.

*«Видение предельной реальности есть видение бесподобного гуру;  
Высшее уединение есть созерцание всеобъемлющего космоса;  
Совершенная гармония есть понимание природы в каждом опыте;  
И когда ты залтом вытешь подобие эфирного молока, ты станешь действительно жив».*

## Литература

Cordier P. Catalogue du Fonds Tibetain de la Bibliotheque Nationale. Parts 2, 3, Paris (Imprimerie Nationale), 1909.

Dowman K. Masters of Mahamudra: songs and histories of the 84 Buddhist Siddhas. New York, State University of N.Y. Press, 1985.

Hakuji Ui at al. A Complete Catalogue of the Tibetan Buddhist Canon (Bksh-hgyur and Bstan-hgyur). Sendai, Tohoku Imperial University, 1934 (Toh).

Grunwedel A. Taranatha's Edelsteinmine, das Buch von den Vermittlern der Sieben Inspirationen. Petrograd, 1914.

Robinson J. B. Buddha's Lions: the Lives of the Eightyfour Siddhas. Caturasiti-siddha-pravrntti by Abhayadatta, Berkley, Dharma Publishing, 1979.

# Форум

## ОБ ИНСТАЛЛЯЦИИ КАК О ФЕНОМЕНЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА. НЕКОТОРЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ

Федотова Елена Дмитриевна  
Доктор искусствоведения, заведующая  
отделом зарубежного искусства,  
Научно-исследовательский институт  
теории и истории изобразительных  
искусств Российской Академии  
художеств.  
Россия, г. Москва  
nii-arts@yandex.ru

«Никаких кривляний, никакого притворства для  
привлечения публики! Больше простоты и естественности»  
Огюст Роден

Василий Ключевский когда-то высказал мысль о том, что историю нужно изучать «не потому, что она прошла, а потому, что не успела убрать своих последствий». К этому добавим, что изучать историю следует еще и потому, что только ей дозволено отбирать подлинно художественное и навсегда оставлять его в своих анналах.

Размышления об инсталляции как о феномене современного искусства можно было бы назвать и так: об инсталляции как о «показном устройстве» и как о «действе». Ведь само слово означает «устройство», а в глагольной интерпретации – «показывать», «демонстрировать». Таким образом под феноменом (чаще употребляется греческое произношение, а не французское – «феномен») подразумевается «делание вещи» на показ, то есть какое-то «действие», связанное с этим видом творчества. Неслучайно шоу и провокативный перформанс объединились с показом инсталляций как art-объектов в некоем синтезе, словно подготавливая зрителя к эмоциональным впечатлениям от этих способов самовыражения художников.

Вопросы, которые интересны для историков искусства в современном культурном контексте, можно было бы сформулировать так:

- Почему именно в наше время возник столь большой интерес к этому феномену в отечественном искусстве? На Западе, как известно, он проявился раньше.
- Должна ли инсталляция как некий «art-объект» и как «действие» (назовем его проект) нести в себе индивидуальную художественную образность?
- Важно ли смысловое содержание формы или лишь чистая ее декоративность и цитирование (стилизация) в век хай-тека?
- Что движет профессионалами (для которых она стала интеллектуальным хобби) и примкнувшей к ним когортой ремесленников в желании создавать инсталляции?

Известно, что прочные позиции инсталляция обрела благодаря новым материалам и средствам медиа – в музее, на театральной сцене, в пространстве городов. Вспомним хотя бы в атмосфере сплошного цитирования некоторые постройки современных зарубежных и отечественных архитекторов в Москве, например, Заха Хадид, Гранжа, Коняшина, созданные в последние годы. Они напоминают «вещи» – стопку книг, сросшиеся кристаллы, раскрытый зонт или кубик Рубика и т.п. В городской среде инсталляция призвана быть инструментом поиска гармонии и логики в ее украшении. Другой вопрос – поиска удачного или не всегда удачного. В театре – она результат использования новых технических средств в новаторской режиссуре и, соответственно, в сценографии. В музее – результат включения визуальных и аудиоматериалов в «прогулку с медиатором» по его залам. Инсталляция как art-объект в выставочном зале – предмет экспонирования, но сегодня она создается даже в водных и подводных пространствах как «действие» в новой среде.

– Возможно, художники руководствуются задачей вовлечения зрителя в процесс создания «устройства» и театрализацией его жизни в пространстве?

– А, быть может, это просто способ самореализации в непростом процессе все большей коммерциализации искусства?

– Возможно – отклик на жажду создания некой развлекательной утопии, всегда желанной для филистеров? Но в хрупких, недолговечных «устройствах» довольно трудно угадать почерк авторов, если демонстрация не сопровождается манифестами или созданием группы художников.

– Можно предположить и что это просто желание идти в ногу с техническим прогрессом.

Гадать можно бесконечно, что движет современными западными классиками-инсталляторами – Олденбургом, Уатредом, Бойсом, Пистолетто, Розенфельтом и рядом других, уже завоевавших право экспонировать свои «проект» в музеях и украшать ими города. Изобретательность в осуществлении проектов требует умения «делать вещи», овладения техническими новациями и, конечно, фантазии в игре формами при желании наделить «устройство» символикой. иронией, сделать объектом нонконформизма и т.п. Слово «изобретательность» здесь оказывается ключевым.

Однако именно «изобретательность» как основной критерий подлинно художественного творчества отвергали многие выдающиеся деятели искусства. Леонардо да Винчи призывал современников уметь что-то делать руками. В «делании вещи» он видел способ «преобразования» (это его слово) действительности. Обновление искусства было для него результатом не «изобретательности» (тоже его слово), а создания художественного образа. Величайший римский теоретик Витрувий, как известно, не оценивший III-й помпейский стиль в декорации, показал его «внешний блеск» (это его определение) и посчитал опасным явлением в «изобретательности» (его слово). Ценя прочность (как инженерное качество), пользу и красоту, видимые человеческим глазом, он не усмотрел в гротесках стиля явление, способное воспитывать вкус современников. А вот что писал великий art-критик XIX столетия Шарль Бодлер, тоже заботившийся о вкусах соотечественников: «Вследствие грубой материальности, обуславливающей скульптуру, это искусство требует не только совершенного мастерства, но и высокой духовности. В противном случае ее произведения будут лишь загадочными предметами,

повергающими в изумление обезьяну и дикаря». Он не одобрял «изобретательность» (его слово) и пренебрежение основополагающими законами искусства.

Историкам искусства хорошо известно, что игра формами, организация вокруг них «действ», призывы к «деланию вещи» имеют свою историю в мировом художественном процессе.

– Публичные зрелища в Древнем Риме во времена Цезаря, Августа, Германика стали одним из главных инструментов взаимодействия с народом. Именно тогда закладывались «каноны» организации празднеств, появились формы городских сооружений и вариации проявления «действ». Наследники этих императоров получили все это уже в готовом виде.

– Великий Дж. Л. Бернини для выезда в Риме королевы Кристины Шведской украшал инсталляциями Вечный город.

– Ж. Л. Давид руководил «действиями» и создавал инсталляции по случаю празднования в Париже деяний революции.

– Механизированные зрелища с полетами и сценическими устройствами в театре организовывали М. Леонтовский и Ф. Шехталь. Они назывались «Весна-красна».

– Итальянские футуристы были первыми в попытке придать динамику своим статуарным объектам. Напомню, что Луиджи Руссолю первым продемонстрировал шумовой аппарат, показав «звуковую инсталляцию».

– До сих пор продолжается спор «председателя пространства» (как называл себя Малевич) и конструктивистов о методе «делания вещи». Малевич, как известно, будучи создателем своих «архитектонов», считал произведения конструктивистов рациональными и бездуховными, отвергая их особую объемность, динамику, необычность материалов. Спор велся во имя отрицания старого и создания нового в векторе развития искусства.

Прорицать, каким будет новое искусство XXI века, и какую роль в нем будет играть инсталляция, можно только, зная историю мирового художественного процесса. Культурные импульсы прошлого всегда давали основу будущему. Прошлое либо отвергалось, либо обогащало новое, но это лишь тогда, когда не происходило просто «цитирование», превращенное в наши дни порой в новый «тренд».

Сегодня мы оцениваем феномен инсталляции, все pro и contra, конечно, не с позиций Леонардо, Витрувия или Бодлера, а в современном культурном контексте. Ее пластически-зримая форма должна отвечать критериям пользы, художественной образности, тектонической убедительности. Следовательно, Витрувий все-таки был прав, выдвигая свои критерии. «Изобретательности» (она порой называется критиками «визуальными эффектами») маловато. Нужны мастерство, вкус, художественная интуиция, да и не следует терять национальную традицию.

Позволю себе не согласиться с высказыванием Ильи Кабакова о том, что искусству грозит «тотальная инсталляция». Он объяснил это тем, что для памяти не существует границы между прошлым, настоящим и будущим, что ей лишь дано объединять время. Это, однако, звучит как призыв к неразборчивому цитированию. Историческая память избирательна. В лице музы Клио она заносит в Книгу памяти лишь подлинно художественное в мировом искусстве. Даже сила времени пасует перед исторической памятью человечества. «Тотальная инсталляция» пока не грозит искусству. Но как социальный и художественный феномен в наше время инсталляция заслуживает серьезного разговора о нем, так как за этим видится немало других проблем, связанных с искусством.

## ИНСТАЛЛЯЦИЯ КАК ОБЪЕКТ ТВОРЧЕСТВА В ДИЗАЙНЕ

Аронов Владимир Рувимович  
доктор искусствоведения, профессор,  
член-корреспондент РАХ, заведующий  
отделом художественных проблем  
дизайна в НИИ теории и истории  
изобразительных искусств Российской  
академии художеств.  
Россия, г. Москва  
aronov@list.ru

### Аннотация

Искусство инсталляции занимает важное место в творчестве дизайнеров XX – начала XXI вв. Не отрываясь от реальных предметных форм, они создавали многочисленные композиции, заставлявшие по-новому воспринимать их проектные идеи, которые опережали свое время и помогали бороться со стилевыми упрощениями и штампами в массовой культуре. В статье рассмотрены различные типы инсталляций и особенности уникального, авторского мировосприятия дизайнерами окружающей среды.

**Ключевые слова:** инсталляция, дизайн, проектные идеи, массовая культура, окружающая среда.

### Библиографическое описание для цитирования:

Аронов В. Р. Инсталляция как объект творчества в дизайне // Искусство Евразии. – 2018. – №2(9). – С. 78-87. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.006. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1070646/19/>

Дизайн как вид творчества не является частью искусства. Профессиональные дизайнеры заняты, прежде всего, функциональными, утилитарными проблемами при создании своих объектов, начиная с мельчайших деталей в жизни людей до глобальных масштабов окружающей среды. Вместе с тем их творчество близко к искусству. Они стремятся воздействовать на восприятие людьми новых форм и пространственных решений, на использование света и цвета. Нередко дизайнеры непосредственно входят в сферу искусства, организуя экспозиции художественных произведений на выставках, в музеях, в городской и природной среде. Кроме того со временем может усиливаться художественно-образное начало функциональных вещей. Сближение дизайна с искусством в эпоху постмодернизма стали называть «DesignArt», а у нас – арт-дизайн [1, 3]. Одно из проявлений арт-дизайна – предметно-пространственные инсталляции. Они могут вводить в новый контекст уже существующие объекты или быть совершенно самостоятельными композициями.

Использование готовых объектов в дизайнерских инсталляциях эффективнее всего, когда они хорошо известны. Такие попытки включения их в новый контекст были характерны при переходе к постмодернизму.

В 1980 году на первой международной Венецианской архитектурной биеннале под девизом «Присутствие прошлого» новая итальянская художественная группа «Алхимия» во главе с Алессандро Мендини показала серию инсталляций «Обычные вещи» (l'Oggetto Banale). Среди них были причудливо украшенные предметы повседневного обихода – электрические кофейники и чайники, пылесосы, утюги, стулья, светильники, ткани и обувь.

Сам Мендини обратился незадолго до этого к игровой интерпретации классических объектов – классического венского стула №14 фирмы Тонет, зигзагообразного сиденья Геррита Ритвельда, кресла «Wassily» Марселя Брейера, мягкого дивана «Kandissi» с причудливой спинкой и решенного в цветовой гамме Кандинского, а также функциональной мебели Алвара Аалто и Джо Понти. Наибольшую известность в этой серии получило так называемое «Кресло Пруста», по форме полностью повторяющее глубокое кресло в стиле Людовика XV. Как говорил сам Мендини, руководители мебельной фабрики «Cassina» обратились к нему с просьбой помочь обновить раппорты и колорит обивочных тканей с учетом поисков в живописи, начиная с импрессионизма. В то время Мендини увлекался книгами Марселя Пруста и даже посетил места, где тот жил. Но оказалось, что от окружавшей Пруста обстановки ничего не сохранилось. Тогда он обратился к произведениям художников, которых ценил Пруст.

Вначале Мендини соединил мелкие фрагменты и цветовые решения импрессионистов и постимпрессионистов, объединив их между собой. Но потом отказался от прямого заимствования и создал свою композиционную систему, которую наложил на исторически точные формы старинного уютного кресла. И оно стало существовать как самостоятельное произведение, получив широкую известность.



Рис. 1. Алессандро Мендини.  
Инсталляция «Первозлементы».  
1987. Гронингенский музей.  
Источник: <http://rdh.ru>



Рис. 2. Константин Грчиц. Инсталляция с шестью  
железнодорожными часами. Лондон. 1999. Источник:  
<http://vietnbim.com/dongnbim/showtbread.php?t=45332>

Конечно, эксперименты Мендини с формами прошлого можно отнести скорее к концептуальному арт-дизайну. Но затем он напрямую обратился к предметно-пространственным инсталляциям. Ключевой из них стала композиция «Первозлементы архитектуры и дизайна» (рис. 1). Он создал ее для международной выставки «Documenta 8» в Касселе (1987). В ней уже не было отсылок к классическим объектам прошлого. Ведущей

стала идея постоянного развития и присутствия в современной культуре исходных первоэлементов архитектуры и дизайна. После выставки эта композиция заняла ключевое место в художественном музее города Гронингена (Нидерланды), для которого Мендини спроектировал весь его внешний вид и внутреннюю среду.

Инсталляции, создаваемые лидерами мирового дизайна, заметно отличаются от уникально художественных композиций. Они нацелены на создание особо выделенного пространства, внутри которого формы, кажущиеся обычными, оказывают повышенное визуальное воздействие, создавая вокруг себя особую микросреду.

Самой заметной инсталляцией такого рода, созданной непосредственно перед символическим календарным переходом в третье тысячелетие, стала уличная композиция в Лондоне. Ее создал уже широко известный тогда немецкий дизайнер Константин Грчич (Konstantin Grčić – при переводе на русский язык сохранено хорватское произношение его фамилии, поскольку он родился в Мюнхене, в семье эмигранта из Югославии).

Готовясь к миллениуму, в Лондоне начали возводить памятный новый мост через Темзу, высотное здание и самое большое колесо обозрения. Кроме того в быстро развивавшемся на востоке города, в деловом и культурном центре Кэнери-Уорф (Canary Wharf, в буквальном переводе – Собачий остров) осенью 1999 года открыли одноименную станцию на линии метро «Юбилейная». При выходе из нее на Reuters Plaza (площадь Рейтерс) руководители застройки этого района объявили конкурс на лучший символ перехода к новому тысячелетию в виде больших часов, не уступающих по размерам Биг-Бену. Предполагалось, что они будут вариантом традиционных публичных часов в квадратной деревянной оправе.

Принявший участие в этом конкурсе Грчич предложил другое решение (рис. 2). Он придумал заполнить пространство возле выхода из метро всемирно известными швейцарскими железнодорожными часами. Их спроектировал в 1944 году цюрихский инженер и дизайнер Ганс Хильфикер. В соответствии с тогдашней швейцарской строгой графической культурой вместо цифр были использованы четко видимые полосы. Говорили, что часовые и минутные стрелки, меняя положение, напоминали семафорную азбуку. В 1950-е годы к ним добавили длинную секундную стрелку красного цвета, на конце которой кружок воспринимался как сигнальный диск на тонкой ручке.

Эти часы в их классическом оформлении до сих пор можно встретить не только на крупных вокзалах в Швейцарии, но и на самых простых остановках по всей стране.

Грчич поместил шесть таких одинаковых часов наверху расположенных поодаль друг от друга металлических опор, чтобы они оказались на высоте, привычной для их восприятия.

Грчич ничего не изменил в них, только на каждом из двухсторонних циферблатов добавил по одной из двенадцати цифр. Получилась пространственная структура, сквозь которую в течение одного дня проходят туда и обратно почти 70 тысяч человек, бросая беглый взгляд на часы, синхронно показывающие одно и то же время, но помеченные разными цифрами.

Хотя в этом районе была осуществлена крупнейшая международная программа так называемого уличного искусства (street art), инсталляция Грчича получила наибольшую известность. По количеству профессиональных и любительских снимков она может сравниться только со снимками часовой башни Биг-Бен.

Между тем Грчич почти никогда не выделял эту композицию среди своих проектов, считая ее лишь реализацией идеи неожиданно использовать сложившийся образ железнодорожных часов Хильфикера, представленных как шедевры дизайна в нью-йоркском музее современного искусства (МоМА) и лондонском Музее дизайна.

Третий тип дизайнерских инсталляций – огромная по размерам конструкция «Деревянная волна» (the Timber Wave, рис. 3), которая была установлена в сентябре 2011 года перед главным входом в лондонский Музей Виктории и Альберта. Ее подготовили к открытию очередного Лондонского фестиваля дизайна. Она представляла собой трехмерную решетчатую спираль (высотой почти с трехэтажный дом и шириной 12,5 метра) из множества криволинейных брусков американского красного дуба, соединенных между собой металлическими скобами.



Рис. 3. Аманда Ливит. Деревянная волна. Лондон. 2011. Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Victoria\\_and\\_Albert\\_Museum\\_entrance\\_Timber\\_Wave\\_2011.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Victoria_and_Albert_Museum_entrance_Timber_Wave_2011.jpg)



Рис. 4. Ле Корбюзье. Жилая Единица. Южный фасад. Марсель. 1945-1952. Источник: <http://probanbaus.ru/architecture/residential-architecture/page/2/>

Ее автора, британского архитектора Аманду Ливит (проектное бюро AL\_A) сравнивали тогда по значимости с Захой Хадид. Исходные материалы были предоставлены при поддержке Американского совета по экспорту лиственных пород, а сложную систему подсветки арки в темное время суток и падающих от нее теней на фасад здания разработали в лондонской электротехнической компании SEAM Design [2].

«Деревянную волну» установили без дополнительных опор. Возвышаясь перед арочным входом, она почти целиком загромождала самый центр предельно декорированного фасада, выдержанного в духе тяжеловесного английского неоклассицизма, и создавала ощущение обрушивавшейся откуда-то сверху океанской волны, пенисто ниспадающей по каменным ступенькам.

Для реализации проекта Аманды Ливит использовали технологию изготовления дорогой мебели. Подчиненные общему замыслу, детали не повторяли друг друга, были асимметричной формы и тщательно откалиброваны для оптимальной сочлененности. Таким образом, это была еще и реклама современного мебельного производства из натуральных материалов на основе предварительных компьютерных расчетов. Повторяющиеся структуры самой древесины и сочетания отдельных частей как бы повторяли стилевые мотивы фасада музея, многослойность его декоративности.

Для предохранения от плесени древесину заранее обработали биоцидами, используемыми в газовой и нефтяной промышленности. Несмотря на то, что фестиваль продолжался всего неделю, «Деревянную волну» не разбирали целых полтора месяца. О ней много писали и отмечали, что она подчеркивает значение Лондона не только как центра международных финансовых сделок, но и места, открытого для удивительных творческих находок.

Инсталляции, создаваемые дизайнерами, могут быть не только на фоне известных архитектурных сооружений. С 2008 по 2016 годы в Марселе, в так называемой «Жилой единице» (L'Unité d'habitation, 1945-1952, рис. 4) Ле Корбюзье была организована целая серия инсталляций. В течение нескольких летних месяцев их открывали для посетителей в одном и том же месте – квартире №50, расположенной в конце длинного коридора на пятом ярусе, или, вернее, на пятой «улице» здания, образно названного самим Ле Корбюзье «вертикальной деревней» [5].

Как и все квартиры в «Жилой единице», она двухэтажная. Хотя в ней почти сто квадратных метров, но разделенная на два яруса с внутренней открытой лестницей, она кажется небольшой. Кроме того она выходит на южный торец дома и имеет только одну остекленную сторону, тогда как остальные квартиры, расположенные поперек дома, освещены и с востока, и запада. Ее занимала с самого начала постройки дома Лианет Риперт, хорошо знакомая с Ле Корбюзье, которая тридцать пять лет была директором детского сада, расположенного в том же доме. После ее кончины квартиру приобрели актер Патрик Блаурт и занимающийся архитектурой и дизайном Жак-Марк Дрют. Они тщательно отреставрировали все помещения и решили приглашать то одних, то других ведущих европейских дизайнеров продемонстрировать с помощью инсталляций, что пространственные идеи Ле Корбюзье не ушли в прошлое, могут быть заново переосмыслены и войти в новое тысячелетие.

Для этого Блаурт даже участвовал в коротком художественном фильме «Лучезарная жизнь» (приз Каннского кинофестиваля 2014 года), посвященном первому периоду заселения дома. По сюжету фильма, среди восьмидесяти новоселов, получивших в нем жилье от государства, были должностные лица и ветераны войны, приехавшие в Марсель из разных областей Франции. Им предстояло привыкать к новому укладу жизни в здании, напоминающем огромный пассажирский корабль, но оказавшемся на суше и немного поднятым над землей на мощных бетонных опорах. В бытовом плане новоселы оказывались полностью отделены от городской среды. Внутри здания было все необходимое для автономного существования – системы обслуживания, магазины, почта, библиотека, детский сад, гимназия, спортивный зал и даже мелководный бассейн на плоской крыше, как на верхней палубе круизного лайнера.

В фильме одни были заранее воодушевлены намерением Ле Корбюзье обеспечить им новую, лучезарную жизнь. Другие вскоре начали сомневаться в ценности столь радикальных перемен. Режиссер фильма Мерила Харт отметила во время Каннского кинофестиваля, что она хотела на примере одной вполне обычной семейной пары сопоставить надежды, которые возлагали на материальный и общественный прогресс в середине XX века, с нынешними представлениями о мере влияния материальных перемен на улучшение жизни.

Дрют, который практически занимался восстановлением первичного облика квартиры, убежден в том, что пространственные эксперименты Ле Корбюзье не

превратились в стилевые артефакты, их можно оживлять и включать в современную жизнь.

В 2008 году актер Блаурт пригласил для создания первой инсталляции английского дизайнера Джаспера Моррисона. Он привез вполне современные на вид, хотя и упрощенно брутальные стулья «Ля Туретт» (La Tourette), созданные им еще в 1998 году для трапезной доминиканского монастыря Нотр-Дам де ла Туретт (близ Лиона, Ле Корбюзье, 1957-1960). Их минималистская простота была навеяна уже находившимися там длинными монастырскими скамейками, спроектированными в духе Ле Корбюзье. Это была первая, деликатная попытка связать брутализм середины прошлого века с современным постминимализмом.

Для следующей инсталляции Моррисон порекомендовал пригласить французских дизайнеров Ронана и Эрвана Буруллеков (рис. 5, 6).



Рис. 5. Обычная обстановка в квартирах Жилой Единицы Ле Корбюзье в Марселе. Источник: <https://manmakehome.com/tag/le-corbusier/>



Рис. 6. Ронан и Эрван Буруллеки. Инсталляция в квартире № 50 в Жилой Единице Ле Корбюзье в Марселе. 2010. Источник: <http://www.designaddict.com/blog/2010/06/10/Vouroullec-Cit%C3%A9-A9-Radiense>

Они предложили более резко изменить визуальное восприятие пространства Ле Корбюзье, используя новый художественный язык. Исходя из прежней расстановки мебели, созданной в свое время Шарлоттой Перриан, и открытой внутренней лестницы корабельного вида (автор Жан Проуве), они расставили образцы собственного творчества – стол, стулья и стеллажи. Новые торшеры направленного света дали возможность рассматривать помещения более детально. Синие настенные гобелены выглядели как облачка на светлых стенах. Сопоставление модернистской архитектуры с современной мебелью превратилось в диалог между прежними и более авангардными формами проживания.

В 2012 году свою интерпретацию духа и стиля Ле Корбюзье предложил Константин Грчич (рис. 7, 8). Художественные критики отмечали, что Блаурт был в восторге от его строгой цветовой концепции и использования в интерьере сочетания красного, черного и белого.

Грчич начал с внешнего входа в квартиру. В длинном тускло освещенном коридоре перед дверью появилась полихромная табличка в виде объемной конструкции вроде

почтового ящика со стилизованной под рубленый шрифт Ле Корбюзье надписью «Apartment № 50 Le Corbusier».

Ничего не меняя в интерьере, Грчич добавил несколько выгородок из досок и заполнил их своими легко узнаваемыми объектами, начиная с поворотного офисного кресла и кухонных стульев на верхнем этаже до простых конусообразных ламп в двухсветной гостиной и компактного алюминиевого стула на лоджии, который защитил навесом от южного солнца. В двух небольших комнатах нижнего этажа, прилегающих к гостиной, поставил элегантный стул. Его удлиненный стол, как оказалось, хорошо соответствует размерам пространства.

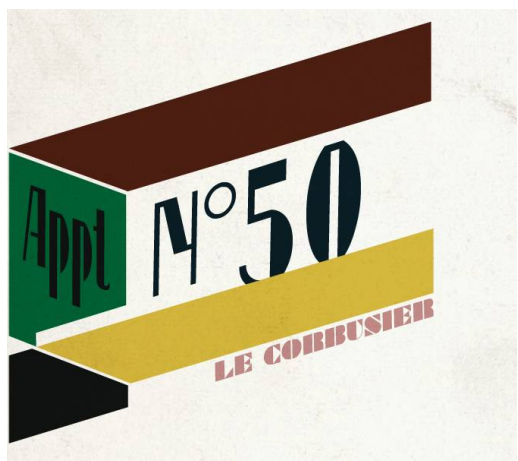


Рис. 7. Константин Грчич. Инсталляции в квартире № 50. 2012. Источник: <http://www.appt50lc.org/>

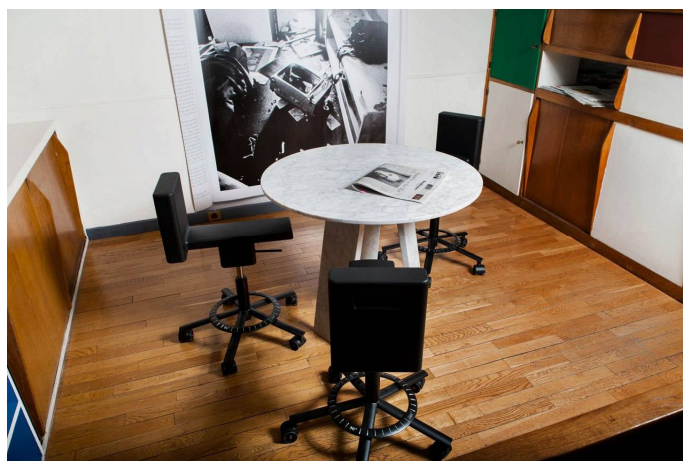


Рис. 8. Константин Грчич. Инсталляции в квартире № 50. 2012. Источник: <http://konstantin-grcic.com/projects/appt-n-50/>

Минималистская мебель Грчича выглядела так, будто была там все время. Между тем, Грчич повесил на оштукатуренные стены несколько коллажей с крупными фотографиями и текстами в манере новейшего пан-рока. Хотя он понимал, что стиль панк-рока не может быть совместим с пуристской эстетикой Ле Корбюзье, но был убежден в возможности сопоставить их общий отважный и бескомпромиссный дух, который создает особую красоту.

Четвертую по счету инсталляцию выполнил Пьер Шарпен, один из самых успешных современных французских дизайнеров в области мебели и оформления интерьеров. Он решил оставить в квартире отдельные артефакты своих предшественников по инсталляциям как напоминание о непрерывности наложения друг на друга слоев культуры и дополнил их собственными яркими вазами, настенными панно и живописными полотнами, а также мебелью простых геометрических форм.

Шарпен выступил как последовательный минималист и корбюззианец, мастер пластичных композиций, в которых зрительное восприятие преобладает над конструктивными составляющими.

Затем классическое пространство Ле Корбюзье предложили переосмыслить группе швейцарских студентов Университета искусства и дизайна Лозанны (2015), которые перед началом работы две недели прожили в гостинице внутри здания и постарались выяснить, как выглядят помещения других, обычных семей. Затем стали соединять волонтеристские идеи Ле Корбюзье с нивелирующей их повседневностью.

Поскольку Ле Корбюзье не предусматривал вешать что-либо на стены или заслонять их корпусной мебелью, то разработал для этого здания схему цветных закрытых блоков для спальни и гостиной, где внутри них и на внешних небольших выступах можно было бы держать предметы искусства и декоративные украшения.

Развивая этот принцип, швейцарские студенты спроектировали свои, более современные по виду зеркала, подушки для сидения, постельные принадлежности, коврики, ящики для пикника, блоки для игрушек, контейнеры для хранения мелких вещей, вентиляторы, аккумуляторные светильники, посуду, раскладные столы, стулья и полки, которые могут быть прикреплены к стенам без винтов или гвоздей.

Они не думали создавать что-то неординарное. Они хотели показать, как можно уважать пространство Ле Корбюзье и черпать из него вдохновение.



Рис. 9. Алессандро Мендини. Инсталляция в гостиной квартиры № 50. 2016. Источник: <https://www.dezeen.com/2016/06/29/alessandro-mendini-apartment-50-interior-le-corbusier-cite-radiuse-marseille-france/>

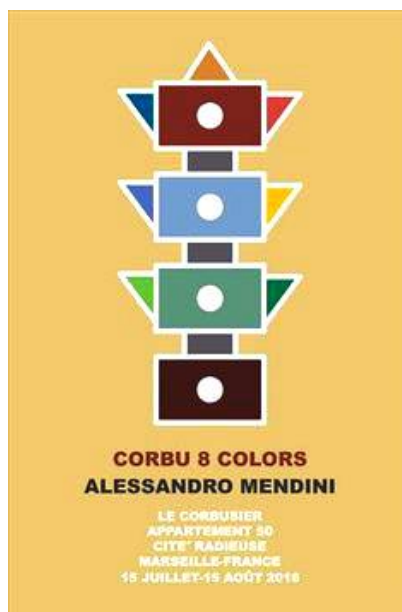


Рис. 10. Алессандро Мендини. Постер инсталляции «Corbu 8 colors». 2016. Источник: <http://www.appt50lc.org/>

Последней на сегодняшнее время стала инсталляция Алессандро Мендини (2016), названная им «Восемь цветов» (рис. 9, 10). В свойственной ему манере он добавил в интерьер много цветовых акцентов. Напротив входа на балюстраду мезонина поставил восемь керамических тотемов. Каждый из них был окрашен вручную в цвета, наиболее характерные для Ле Корбюзье. Спуск по лестнице, вертикальное пространство, заданное модулем боковых стен, получило новый ритм диагональными японскими лентами. В двух синих нишах он разместил небольшую коллекцию предметов, которые делал в последние годы: ковер, сплетенный в Непале, две новые светодиодные лампы, выполненные в южной Корее, и уменьшенное пестрое «Кресло Пруста». Концепция Мендини заключалась в обновлении и расширении привычного восприятия и задаче преобразовать энергию интерьера Ле Корбюзье, используя лишь несколько «ударных» объектов.

Все перечисленные инсталляции являются лишь одними из проявлений взаимного сближения современного дизайна и искусства. В дизайнерских инсталляциях появляется все больше разновидностей, особенно когда художники выходят в открытые пространства и создают в нем особые выделенные зоны, не меняя при этом их общего функционального назначения.

В международной дизайнерской среде начали каждый год выделять и оценивать лучшие образцы такого вида творчества, быстро распространяющегося на все континенты [4]. Это инсталляции в пешеходных городских зонах или временные изменения известных архитектурных сооружений, специально созданные предметные композиции в торговых центрах, на технических и художественных выставках, а также во время проведения массовых мероприятий, где используют сложные свето-цветовые установки.

Существует мнение, что такие виды дизайнерского творчества будут непрерывно развиваться.

### Литература

1. Coles A. DesignArt: on art's romance with design. – London: Tate Publishing, 2005. – 144 p.
2. Day E. Amanda Leveté, architect, on her barefoot work policy: «It's a great leveller» (interview) // The Guardian. – Sun 4 Sep. – 2011.
3. Design and Art. Documents of Contemporary Art / Alex Coles (Editor). – London: The MIT Press, 2007. – 208 p.
4. Installations by architects and designers // Dezeen Magazine [Electronic resource]. URL: [www.dezeen.com/design/installations](http://www.dezeen.com/design/installations) (accessed: 20.03.2018).
5. La cellule Le Corbusier, l'unité d'habitation de Marseille / Jean-Lucien Bonillo, Ruggero Tropeano, Jean-Marc Drut, Arthur Ruegg. – Marseille: Imbernon Editions, 2015. – 104 p.
6. Mendini A. La poltrona di Proust (Discipline 5). – Milano: Tranchida Editori, 1991. – 104 p.

Статья поступила в редакцию 27.04.2018 г.

Received: April 27, 2018

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.006

## ART INSTALLATION AS AN OBJECT OF CREATIVITY IN DESIGN

Aronov Vladimir

Doctor of Arts, Professor, Corresponding  
Member of the Russian Academy of Arts, Head  
of the Department of Art Problems of Design,  
The Research Institute of Theory and History  
of Fine Arts, Russian Academy of Arts.

Russia, Moscow  
aronov@list.ru

### Abstract

The art of installation occupies an important place in the creative work of designers of the 20th and early 21st centuries. Without detaching themselves from real subject forms, they created numerous compositions that made them perceive their project ideas in a new way, which were ahead of their time and helped to overcome style simplifications and stamps in mass culture. In the article various types of installations and features of the unique, author's worldview by environmental designers are considered.

**Keywords:** installation, design, project ideas, mass culture, environment.

### Bibliographic description for citation:

Aronov V. R. Art installation as an object of creativity in design. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 2(9), pp. 78-87. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.006. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1070646/19/> (In Russian).

### References

1. Coles A. DesignArt: on art's romance with design. London, Tate Publishing, 2005. 144 p.
2. Day E. Amanda Levet, architect, on her barefoot work policy: «It's a great leveller» (interview). *The Guardian*, 2011. Sun 4 Sep.
3. Design and Art. Documents of Contemporary Art / Alex Coles (Editor). London, The MIT Press, 2007. 208 p.
4. Installations by architects and designers. *Dezeen Magazine* [Electronic resource]. URL: [www.dezeen.com/design/installations](http://www.dezeen.com/design/installations) (accessed: 20.03.2018).
5. La cellule Le Corbusier, l'unité d'habitation de Marseille / Jean-Lucien Bonillo, Ruggero Tropeano, Jean-Marc Drut, Arthur Ruegg. Marseille, Imbernon Editions, 2015. 104 p.
6. Mendini A. La poltrona di Proust (Discipline 5). Vilano: Tranchida Editori, 1991. 104 p.

## ИНСТАЛЛЯЦИИ В АРХИТЕКТУРЕ

Байбурова Римма Михайловна  
Кандидат искусствоведения, ведущий  
научный сотрудник,  
Научно-исследовательский институт  
теории и истории изобразительных  
искусств Российской Академии  
художеств.  
Россия, г. Москва  
rimmih@yandex.ru

### Аннотация

В 1960-х годах стало очевидно, что модернизм себя исчерпал. С конца 1960-х годов мощно заявила о себе разноголосая массовая культура, в частности, реакцией на модернизм в архитектуре стал целый спектр различных стилей. Одним из них является деконструктивизм. В статье анализируются некоторые произведения ведущих мастеров этого стиля. При этом деконструктивизм сопоставляется с художественными инсталляциями и рассматривается как архитектурная инсталляция. И в том, и в другом случае для создания задуманных образов используются способы, ломающие стереотипы, но именно такой подход позволяет эти образы выявить. Появление художественных и архитектурных инсталляций становится понятным в свете работ постструктуралиста Ж. Деррида, предложившего метод деконструкции для обнаружения скрытых смыслов в литературных текстах.

**Ключевые слова:** модернизм, массовая культура, деконструктивизм, художественные инсталляции, «деконструкции» Ж. Деррида.

### Библиографическое описание для цитирования:

Байбурова Р. М. Инсталляции в архитектуре // Искусство Евразии. – 2018. – №2(9). – С. 88-97. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.007. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1070646/20/>

Эволюция стилей в XIX – начале XX вв. последовательно привела к возникновению стиля модернизм. В XIX веке откликом на разочарования от предшествующей эпохи Просвещения стал историзм – попытка найти опору в прошлом и в торжестве индивидуального вкуса; в финальной своей стадии историзм являл уже царство своеобразного стилистического смешения, многопредметности, дробности. Реакцией на историзм стал модерн, который, отвергая многопредметность и дробность, предлагал ограничиться сугубо необходимыми, функционально важными элементами, а для декорации предложил стилистически узнаваемые формы, основанные на особой трактовке линии. Следующий логичный шаг вел к вовсе освобожденной от всякой декорации

функции или конструкции, при этом, однако, красивой своей глубинной сущностью, что и воспел модернизм.

Впрочем, возникновение модернизма было естественным ответом на изменения в начале XX века в представлениях современников об окружающем их мире. Открытие в это время структуры атома и макромира Вселенной вызвало революционный взрыв сознания и переориентировало внимание творческой части общества на проблемы глубинного устройства бытия. Художественный мир одним из первых попытался по-своему проникнуть в первосуть вещей.

Во всем мне хочется дойти  
До самой сути.

.....  
До сущности протекших дней,  
До их причины,  
До оснований, до корней,  
До сердцевины. (Б. Пастернак)

Как отклик на эти новые веяния времени в искусстве возникают абстракционизм, футуризм, кубизм, пуризм... В архитектуре «дойти... до самой сути... до оснований, до корней, до сердцевины» означало, отказавшись от наносных украшательств, обратиться к конструктивной или функциональной сущности формы. Сбросив декоративные наряды, архитектура выбирает приоритетом красоту очищенной функции или конструкции. Торжествует новый стиль – модернизм.

Он утверждается на первые две трети XX столетия, в архитектуре сначала в облике функционализма и конструктивизма, затем в рамках модернизма в дополнение к прямолинейным построениям функционализма и конструктивизма добавятся почерпнутые у природы плавные линии органической архитектуры, а развивающееся параллельно стремление к упрощению сделает актуальным еще и интернациональный стиль.

То есть к модернизму подталкивали, в конечном счете, сошедшие две главнейшие эволюционные траектории: имманентная логика стилистического развития и картина мира, которая диктовала, в первую очередь, структуру соорудившегося человеком архитектурного пространства, но также приемы убранства.

Модернизму какое-то время противостоял ар-деко – попытка оживить во всей красоте проверенные временем формы классики, несколько осовремененные. Однако ар-деко также испытывал мощное влияние новой эстетики.

Поначалу, как это повелось со времен Ренессанса, стилевую ситуацию обуславливала, устранивая свои дворцы и жилые дома, элита общества. Именно она раньше всех реагировала на изменения в представлениях о мире. От элиты новшества переходили («спускались») далее в общество. В модернизме со временем на первый план выходит сооружение общественных зданий, так что жилой архитектуре на этом фоне пришлось значительно умерить пафос.

В 1960-х годах первые роли уже окончательно принадлежали общественной архитектуре. Никаких принципиальных изменений в картине мира к этому времени не произошло, и тем не менее, в передовых архитектурных кругах стало очевидным, что формы модернизма в значительной степени себя исчерпали, изжили. Маятник

предпочтений достиг максимальной амплитуды, и было бы непонятным, куда «назад» он с неизбежностью должен был качнуться.

Но на этом фоне в культурном пространстве случилось очень важное событие – культурная революция. В конце 1960-х годов внятно заявила о себе массовая культура, перед тем постепенно набиравшая силу и голос. Результатом этого стало резкое расширение вкусовых предпочтений. Пристрастия современников оказываются исключительно разнообразными. У части людей по-прежнему закономерно востребован модернизм в его разных практиковавшихся ипостасях. А в качестве реакции на модернизм возникают хай-тек, постмодернизм, минимализм, деконструктивизм, в интерьере – стиль этно, стиль фьюжн, и чем ближе к концу века, тем шире становится этот спектр. Каждый из этих стилей может выступать во всей чистоте присущих ему оригинальных черт. Но каждый может также испытывать влияния параллельно существовавших стилей. Стили множатся, перемешиваются, так что в начале XXI века возникнут еще и варианты, в которых лишь отдаленно могут прослеживаться черты той или иной стилистики или, например, основой дизайнерского решения станет цветовая палитра.

Из возникшего в последней трети XX века набора разных стилей нас интересует деконструктивизм.

В деконструктивизме образ сооружения, как и ранее в других стилях, должен выражать вложенную в него определенную архитектурную идею, однако, сформулированную особым деконструктивистским образом. Для воплощения любой архитектурной идеи обычно используется привычный набор необходимых функциональных форм – стены, перекрытия, оконные и дверные проемы... В деконструктивизме все они изначально очищены от декора. Характерной особенностью деконструктивизма является то, что традиционные функциональные формы искажаются, искривляются, трактуются вопреки привычной традиции. В деконструктивистском сооружении традиционные архитектурные формы могут вовсе отсутствовать – в этом случае объем здания предстает как некая гигантская пластическая форма, представляя собою порою неожиданные фантастические конфигурации. Яркими представителями деконструктивизма стали П. Айзман, Ф. Гери, Р. Колхас, Д. Либескинд, З. Хадид, К. Химмельблау и др.

Казалось бы, в сооружениях деконструктивизма возникает сознательный конфликт между тем, как человек привык воспринимать язык архитектурного произведения, и тем, что он видит в реальности. При обыденном прочтении сооружение воспринимается так, будто его автор зачем-то ломает принятые стереотипы: помещает формы в несвойственные им контексты, смещает акценты и т.д. Порою даже может казаться, что сооружения деконструктивизма – это организованный хаос, как снаружи, так и в интерьерах. Образы деконструктивизма, что называется, «сбивают с толку», принципиально и категорически вырываясь из ряда созданных человечеством на протяжении тысячелетий понятных представлений об архитектурной тектонике. Но, быть может, только так можно донести до зрителя определенный смысл, не прочитываемый иным способом? Быть может, именно таким способом достигается выявление заложенной в него архитектурной идеи, только в этом случае она становится понятной?

Далее мы рассмотрим конкретные сооружения деконструктивизма, а пока зададимся вопросом: может ли подобный разрушающий стереотипы язык быть продуктивным,

почему он появляется в архитектуре, существуют ли аналогичные явления в других видах искусства?

С конца 1960-годов стали появляться работы французского философа-постструктуралиста Жака Деррида, разбиравшего лингвистические теории. Согласно ему, слова имеют разное значение, порою и сами по себе по-разному понимаемые разными людьми, и, тем более, помещенные в разные контексты. А потому тексты не однозначны, противоречивы. В процессе прочтения текста возникает определенный смысл, но это прочтение неполно. То есть, текст содержит еще и скрытые смыслы, этих смыслов множество, и автор их не контролирует. Текст даже может противоречить самому себе. При этом текстом назвать можно абсолютно все.

Деррида предложил термин «деконструкция», понимая под этим сдвиг, переход какого-либо смысла в противоположный и обратно, например, переход в привычных оппозициях «реальное и воображаемое», «обыденное и возвышенное», «безумное и здравое» и др. По Деррида, суть деконструкции состоит в смещении, сдвиге, переходе в нечто иное, благодаря чему освобождаются скрытые смыслы, и становится доступным, возникает новое прочтение текста [1].

Идеи Деррида ориентированы были на философов и филологов, хотя и не все их разделяли. Но актуальность этих идей подтверждает, в частности, появление в искусстве художественных инсталляций – одной из форм современного искусства, предлагавшейся обществу, очень дифференцированному по художественным и вкусовым предпочтениям. В самом общем смысле художественная инсталляция – это произведение, составленное из каких-то привычных элементов, но соединенных так, что произведение в целом получает новое смысловое прочтение. В этом случае деконструкция, осуществленная на уровне составления композиции, позволяет вскрыть абсолютно новое его прочтение. Непривычно могут трактоваться, или подвергаться деконструкции, и сами элементы узнаваемого произведения, обнаруживая в узнаваемом произведении новые смыслы. Еще один вариант – конструктивные части инсталляции могут соединяться так, что составленное из них художественное произведение получает мощный импульс эмоционального заряда.

Другими словами, идеи Деррида отражали злободневные запросы времени, а это значит, что художественное поле было подготовлено.

Мы разберем, как идеи деконструкции сказались на произведениях архитектуры. Пользуясь методом Деррида, можно было бы задаться вопросом: что такое в архитектуре оппозиция «порядок–беспорядок»? Быть может, совершив подобную деконструкцию, удастся выявить еще какой-то новый утаенный смысл? Переведенные на практический язык эти вопросы звучат так: можно ли вскрыть новые смыслы, если построить здание, отказываясь не только от каких бы то ни было украшательств (что уже проделал модернизм), но и от привычной тектоники, когда горизонтальные плоскости пола будут сопрягаться с вертикальными плоскостями стен не под прямым углом, когда линии опор – не вертикальные, а перекрытий – не горизонтальные или правильные сводчатые. Те же вопросы можно отнести к построению различных архитектурных проемов: дверных, оконных и проч. То есть, можно ли, как в инсталляциях, обнаружить, сделать наглядными скрытые смыслы, если вовсе непривычным образом комбинировать или трактовать – «сдвигать» архитектурные формы, из которых складывается архитектурное произведение?

Оказалось, можно. Именно такие преобразенные формы позволяют архитектору создать новый «текст»-сооружение, заряженный и раскрывающийся смыслом, который иным образом не прочитывается.

Рассмотрим конкретные примеры.

В построенном из стекла и стали Институте изучения Солнца в Штутгартском университете (Германия, арх. Г. Бениш, 1989. Рис. 1, 2) смещены горизонталы и вертикали, здесь обилие острых углов, наклоненные опоры, перекошенные окна и др. Стены и часть крыши – из стекла. Казалось бы, налицо некий архитектурный хаос. Но этот «хаос» приостанавливает, заостряет внимание, заставляет взглянуть и задуматься: о чем говорят эти искаженные формы, что хотел выразить автор?

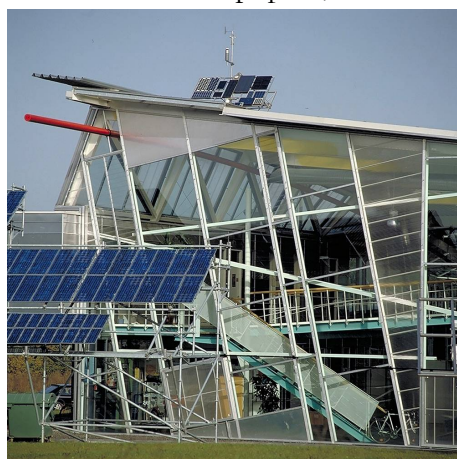


Рис. 1. Институт изучения Солнца в Штутгартском университете (Германия). Арх. Г. Бениш, 1989. Источник: <http://www.jenthemusicmaven.com/view.html#dF9lc3NheXMgb24gdGVjaG5vbG9neQ==>



Рис. 2. Институт изучения Солнца в Штутгартском университете (Германия). Арх. Г. Бениш, 1989. Интерьер. Источник: <http://www.jenthemusicmaven.com/view.html#dF9lc3NheXMgb24gdGVjaG5vbG9neQ==>

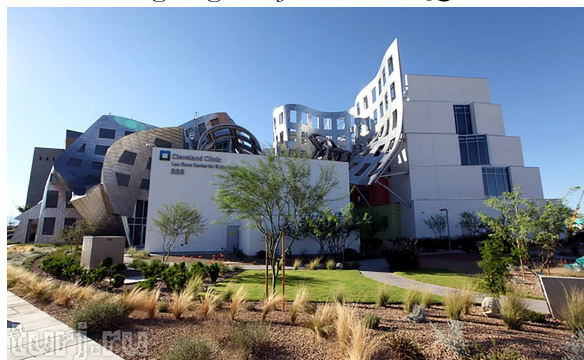


Рис. 3. Центр изучения мозга в Лас-Вегасе (США). Арх. Ф. Гери, 2009. Источник: <https://www.turj.ru/blog/history/1815.html>



Рис. 4. Центр изучения мозга в Лас-Вегасе (США). Арх. Ф. Гери, 2009. Вид «непознанной вселенной мозга». Источник: <https://www.turj.ru/blog/history/1815.html>

И... начинают проступать, становятся очевидными новые смыслы. Стекаянная оболочка делает доступным для исследователей объект исследования Солнце, хотя и находящееся вне стен здания. Можно допустить, что в множественных неожиданных пересечениях конструкций и форм закодированы всевозможные мыслимые и немыслимые ракурсы, фиксирующие ежедневно смещающуюся ритуальную траекторию Солнца на

пути от Востока к Западу. Вероятно также, что нарочитая неупорядоченность конструкций говорит о целом спектре непознанных загадок, связанных с Солнцем. Это своего рода архитектурная метафора научного изучения Солнца.

Одним из наиболее выдающихся архитекторов-деконструктивистов является американский архитектор Фрэнк Гери (род. 28 февраля 1929). Его неизбывная фантазия поражает воображение. В 2009 году в Лас-Вегасе (США) Гери построил Центр изучения мозга.

Сооружение состоит из двух частей (рис. 3), подобно тому, как мозг – из двух полушарий. Одна (на снимке справа) – привычно относительно упорядочена, здесь, собственно, и расположены все необходимые исследовательские помещения. Вторая (рис. 4) – необжитая, прочитывается как непознанная вселенная мозга: это странное скопление оболочек каких-то скругленных объемов или их фрагментов, а также отдельных плоскостей. Все прорезаны прямоугольными проемами «окон», то есть «открыты», ожидают исследователей.

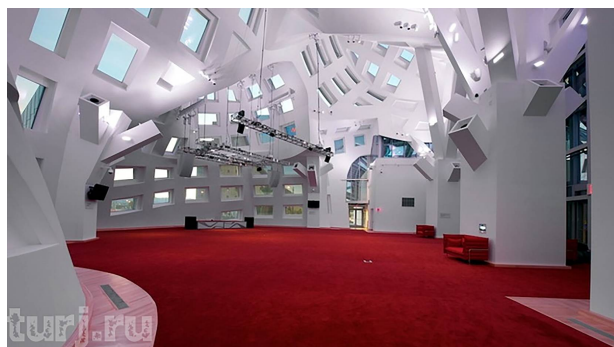


Рис. 5. Центр изучения мозга в Лас-Вегасе (США). Арх. Ф. Гери, 2009. Интерьер «непознанной вселенной мозга». Источник: <http://medbe.ru/photogallery/fotografii-dizayna-klirik/16094/>

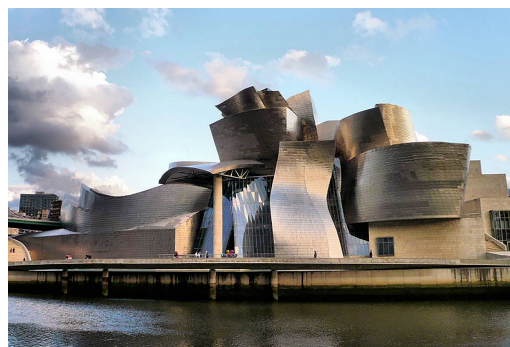


Рис. 6. Музей современного искусства в Бильбао (Испания). Арх. Ф. Гери, 1997. <http://maindoor.delta-web.ru/news/frenk-geri>



Рис. 7. Центр искусств в Абу-Даби (ОАЭ). Арх. Заха Хадид. 2016. Вид сверху. Проект. Источник: <https://archinect.com/news/article/52018/abu-dhabi-object-city-baghdad-invisible-city>



Рис. 8. Центр искусств в Абу-Даби (ОАЭ). Арх. Заха Хадид. 2016. Вид сбоку. Проект. Источник: <https://archi.ru/world/3499/novyi-parizh-vostoka>

Интерьер второй части (рис. 5), такой же стихийный, как экстерьер, приспособлен лишь для проведения различных научных мероприятий – своего рода попыток проникновения в стихию мозга.

Деконструкция архитектурных форм позволила Гери передать, что в этом сооружении заняты изучением самого загадочного, самого интригующего органа человека, структуры и функции которого пока лишь частично приоткрыты. И это вновь своего рода архитектурная метафора.

В 1997 году Гери создал беспокойную композицию Музея современного искусства в Бильбао (Испания), составленную из, казалось бы, невозможным образом сопрягаемых различных громоздящихся объемов и поверхностей – заостренных, сворачивающихся, неожиданным образом выдвигающихся из других фантастических форм; в нем вообще ни в каком виде не представлены привычные архитектурные формы (рис. 6).

Эту непривычную для традиционного восприятия деконструктивную композицию невозможно обойти вниманием, здание притягивает, как магнит, его хочется разглядывать издали и вблизи, постоянно меняя ракурсы. То же – в интерьере. И всякий раз оно поражает, вновь и вновь. Что это? Возможно, беспокойно громоздящиеся таинственные объемы можно интерпретировать как собрание удивительных музейных артефактов, каждый из которых – целый мир, требующий пристального взгляда и изучения. Но несомненно, что игра объемами в этом необычном объекте без стен, перекрытий, окон, дверей самоценна.

Работа архитектора с объемом сооружения для выявления новых смыслов наглядно проступает, например, в созданном талантливейшей Захой Хаид (1950–2016) проекте Центра искусств в Абу-Даби (ОАЭ) (рис. 7).

Здесь также отсутствуют какие-либо намеки на традиционные объемы, стены, двери, окна, но в данном случае автор осуществляет свой замысел совсем иначе, чем Гери в Музее современного искусства. Архитектор работает с объемом сооружения, как скульптор с пластичной массой. Над гладью Персидского залива, устремившись к воде, распростерлась гигантская как будто одушевленная фантастическая двухуровневая структура с крупными пластичными удлиненными прорезями для света. Центр искусств как будто воплощает прочную связь земли (здесь обитает творящий искусство человек), живительной в этом климате воды и открытость в вышние сферы (откуда снисходит вдохновение). Объем центра искусств формируют шесть плавно сопрягающихся разного размера и свободной конфигурации граней, которые плавно сопрягаются одна с другой. Но есть еще седьмая, через которую этот объем плавно переходит в длинный сужающийся, раздваивающийся и понижающийся «хвост», который, казалось бы, сдерживает движение к воде. По-видимому, число «7» (7 граней) в данном случае имеет сакральный смысл (7 дней творения, 7 цветов радуги, 7 нот, 7 чудес света, 7 кругов ада и т.д.).

При взгляде с земли (рис. 8) можно видеть, что верхний объем – бóльший, что это горизонтальный «рвущийся» к морю параллелепипед с обтекаемыми углами, что он пластается над похожим мёньшим, что со стороны суши они срастаются в гигантском «хвосте». Ограничивающие плоскости («стены») обоих объемов трактованы как своего рода рамы с брутальными и тоже как будто стелящимися переплетами, корреспондирующими с формами объемов. Всю композицию связывает воедино синий цвет конструктивных форм в соединении с прозрачностью между переплетами.

Возможно, в каких-то сооружениях деконструктивизма какой-то новый, не передаваемый традиционными способами смысл и не предусматривается, а, как в художественных инсталляциях, лишь поднимается градус их эмоционального восприятия.

Быть может, примером подобного подхода является здание центрального китайского телевидения в Пекине, построенного архитекторами Ремом Колхасом, Оле Шереном и архитектурным бюро ОМА (2012) (рис. 9).



Рис. 9. Здание центрального телевидения в Пекине. Арх. Р. Колхас, О. Шерен, арх. бюро ОМА. 2012. Источник:  
<http://www.infuture.ru/mobile/article/316>



Рис. 10. Танцующий дом в Праге (Чехия).  
Арх. В. Милунич и Ф. Гери, 1996. Источник:  
<http://www.russia-on.ru/127955>



Рис. 11. Собственный загородный дом Ф. Гери в Санта Монике (США), 1978. Источник:  
<https://litobozrenie.com/2016/09/muzy-ka-v-kamne-fre-nk-oue-n-geri/>



Рис. 12. Собственный загородный дом Ф. Гери в Санта Монике (США), 1978. Интерьер.  
Источник:  
<https://litobozrenie.com/2016/09/muzy-ka-v-kamne-fre-nk-oue-n-geri/>

Другими словами, художественный стиль деконструктивизм фактически стал аналогом в архитектуре художественных инсталляций, в свою очередь теоретически предсказанных в философских построениях Деррида.

Деконструктивизм существовал параллельно с другими архитектурными стилями, как и он, возникшими вследствие реакции на долгое господство модернизма, и естественно вступал во взаимодействие с ними. В частности, интересный пример соединения постмодернизма и деконструктивизма можно видеть в «танцующем доме» в Праге (авторы проекта В. Милунич и Ф. Гери, 1996 г. Рис.10). Он назван так по двум угловым башням, в которых прочитывается – и это в чистом виде постмодернистский эффект – танцующая пара. Он – прямой и «широкоплечий»; она, в расклешенной «нобочке», на вытянутых ножках, трепетно «прильнула» к нему.

К деконструктивизму прибегали не только при сооружении общественных сооружений, в этом стиле создавались также жилые дома и жилые интерьеры. Пожалуй, первым жилым сооружением деконструктивизма, более того, своего рода прототипом этого стиля стал собственный загородный дом Фрэнка Гери в Санта Монике (США), построенный им в 1978 году (рис. 11).

Снаружи можно видеть, что дом, созданный еще в традиционных формах, «вспарывают» неправильной треугольной формы конструкции из каркаса и стекла, идущие вразрез с привычной логикой; другие присоединяются к дому (см. слева), но, отнюдь, не так, чтобы вода с них сливалась наружу, а прямо противоположным образом.

В интерьере (рис. 12) «взломан» привычный ритм. Этому эффекту помогает соединение на дальней стене изображений пейзажей в прямоугольной и перекошенной оконных рамах. Предлагается новый текст, но готовы ли были современники его прочесть? Что хотел выразить автор? Что это? Бунт против диктата традиций?

Поскольку главным формообразующим началом при создании произведений деконструктивизма является либо скрытый смысл, который это произведение должно выявить, либо взрывной эмоциональный эффект, никаких особых правил при создании деконструктивистских образов нет и быть не может. В зависимости от конкретной идеи линии могут быть прямыми и(или) плавными, могут пересекаться под разными углами и так или иначе закручиваться; так же различным в зависимости от поставленных целей может быть цветовое решение. А то, что в архитектурных сооружениях деконструктивизма нередко доминирующим снаружи оказывается серый цвет, объясняется лишь тем, что серый бетон – самый удобный материал для отливки деконструктивистских форм.

Архитектурные инсталляции, то есть произведения деконструктивизма, с непривычными атектоническими композициями, с искаженными архитектурными формами, получили достаточное распространение. При этом произведения великих мастеров всегда отличает либо лежащая в их основе идея обнаружить, передать, порою метафорично, некий смысл, иными способами не вскрываемый, либо поразительный художественный эффект, достигаемый нетрадиционными построениями и непривычным использованием архитектурных форм. Однако в появляющихся повсеместно деконструктивистских произведениях эти качества нередко отсутствуют. Скрытые смыслы, если они есть, остаются непонятными, а странное сочетание архитектурных форм порою вызывает отторжение. Да и не все авторы деконструктивистской архитектуры, по видимому, стремятся вложить в свои творения некое особое содержание, особый смысл, который при использовании традиционной тектоники так и оставался бы «за кадром». Скорее всего, их увлекает сама провокационная трактовка архитектуры, поскольку бесспорно, что эти сооружения не останутся незамеченными.

## Литература

1. Деррида Ж. О грамματοлогии. – М., 2000.

Статья поступила в редакцию 27.04.2018 г.

Received: April 27, 2018

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.007

## DECONSTRUCTIVISM AS AN ARCHITECTURAL INSTALLATION

Bayburova Rimma  
PhD, leading researcher, leading researcher,  
Research Institute of Theory and History  
of Arts of the Russian Academy of Arts  
Russia, Moscow  
rimmih@yandex.ru

### Abstract

In the 1960s, it became evident that modernism had exhausted itself. Since the late 1960s, a discordant mass culture has brought powerfully up its claims. The response to modernism in architecture, in particular, has been an appearance of a whole range of different styles. One of them is deconstructivism. The article analyzes some works of the leading masters of this style. At the same time, deconstructivism is compared with art installations and is considered as an architectural installation. In both of them the methods which break the stereotypes are used to create the conceived images. It is such approach that allows to reveal these images. The appearance of artistic and architectural installations becomes intelligible in the light of the works of poststructuralist J. Derrida, who proposed a method of deconstruction to display hidden meanings in literary texts.

**Keywords:** modernism, mass culture, deconstructivism, art installations, "deconstructions" by J. Derrida.

### Bibliographic description for citation:

Bayburova R. M. Deconstructivism as an architectural installation. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 2(9), pp. 88-97. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.007. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1070646/20/> (In Russian).

### References

1. Derrida J. Of Grammatology (Russ. ed.: *O grammatologii*. Translated from French. Moscow, Ad Marginem, 2000. 511 p.).

## **ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНСТАЛЛЯЦИЯ ИЗ СТЕКЛА И СТАЛИ С ЭЛЕМЕНТАМИ МУЗЕЙНОЙ КОЛЛЕКЦИИ – ДЛЯ ЭКСПОЗИЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЛИТЕРАТУРНОГО МУЗЕЯ ЯНКИ КУПАЛЫ**

Войницкий Павел Владимирович  
Кандидат искусствоведения, доцент,  
Белорусский национальный  
технический университет.  
Беларусь, г. Минск  
voinitski@gmail.com

Златкович Елена Михайловна  
Магистр искусствоведения, аспирант,  
Белорусская государственная академия  
искусств.  
Беларусь, г. Минск  
atrlena@gmail.com

### **Аннотация**

Статья посвящена инсталляции «Путь поэта», выполненной авторами для Государственного литературного музея Янки Купалы (Минск, Беларусь) в 2014 году. Это произведение современного искусства, репрезентирующее последние минуты жизни Народного поэта БССР Янки Купалы. В то же время оно представляет собой фрагмент музейной экспозиции, посвященный трагическому окончанию жизненного пути поэта, и включает в себя реальные экспонаты из музейной коллекции, имеющие отношение к смерти Купалы. Остальные составляющие инсталляции – сталь, стекло, звук и направленный электрический свет. Инсталляция должна была стать не только драматическим контрапунктом экспозиционного тайм-лайна, но также и послужить прозаичным оборудованием для демонстрации музейных предметов. В результате длительной работы над эскизами выкристаллизовалась вертикальная композиция объекта, напоминающего лестницу и составленного из стеклянных листов-ступеней, которая и была, в итоге, воплощена. В статье раскрывается концепция произведения, его привязка к конкретным историческим событиям, а также особенности образно-художественного решения. Особое внимание уделено специфике использования стекла в качестве основного материала инсталляции.

**Ключевые слова:** современное искусство в музее, инсталляция, Янка Купала.

### Библиографическое описание для цитирования:

Войницкий П. В., Златкович Е. М. Художественная инсталляция из стекла и стали с элементами музейной коллекции – для экспозиции Государственного литературного музея Янки Купалы // Искусство Евразии. – 2018. – №2(9). – С. 98-104. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.008. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1070646/21/>

В начале XXI века искусство предлагает новые методы «доставки посланий» – причем не обязательно в виде художественных высказываний – во взаимодействии со зрителем, основанном на интерактивности и эмоциональной вовлеченности последнего. Современное искусство в историко-биографической музейной экспозиции стимулирует как эмоционально-окрашенную трактовку сухих исторических фактов, так и личностную посетительскую ре-интерпретацию экспонатов – «следов» представленных событий. Формат инсталляции своей пространственностью и возможностью прямого использования аутентичных материалов здесь наиболее эффективен.

Инсталляция «Шлях паэта» (рус. «Путь поэта», 2014) – произведение современного искусства, созданное для репрезентации последних часов (а, возможно, минут и даже секунд) жизни Народного поэта БССР Янки Купалы – с целью максимального эмоционального воздействия на посетителя музея. В то же время инсталляция представляет собой фрагмент музейной экспозиции, посвященный трагическому окончанию жизненного пути поэта. Она включает реальные артефакты из музейной коллекции, имеющие отношение к смерти Купалы. Основные составляющие инсталляции – сталь, стекло, звук и направленный электрический свет (рис. 1, 2).



Рис. 1, 2. Войницкий П.В., Златкович Е.М. «Путь Поэта» (2014). Инсталляция: предметы из музейной коллекции, сталь, стекло, звук и направленный электрический свет. Государственный литературный музей Янки Купалы (Минск, Беларусь). Фото Сергея Ждановича

Государственный литературный музей Янки Купалы в Минске, выступивший заказчиком инсталляции, полностью посвящен жизни и творчеству поэта. Янка Купала

(настоящее имя Иван Доминикович Луцевич, 1882–1942) – белорусский поэт, драматург, публицист и переводчик. Купала – признанный классик белорусской литературы, Народный поэт БССР (1925), Академик АН БССР (1928) и АН УССР (1929), лауреат Сталинской премии (1941). Личность Купалы в белорусской культуре соразмерна личности Пушкина в русской. Творчество поэта дало мощнейший импульс национальной поэзии и, более того, национальному самосознанию белорусов, – сохраняющий силу и ныне. Именем Янки Купалы названы улицы, театры и парки, его стихи – обязательная часть школьной программы. И его же стихи – в песнях современных рок-групп – продолжают взывать к нашему достоинству и смелости.

28 июня 1942 года Янка Купала, приехавший в Москву и остановившийся в гостинице «Москва», неожиданно погибает – упав в лестничный пролет между этажами. Свидетелей гибели поэта не нашлось, поэтому до сих пор неизвестны ее точные обстоятельства. По официальной версии, это несчастный случай [1], по неофициальной же – самоубийство или убийство с участием спецслужб. Сведения о предшествующих трагедии событиях противоречивы и допускают разные интерпретации [2, 3, 4], однако достоверно известно, что вечер своего последнего дня Купала провел в обществе друзей и знакомых в номере председателя Белорусского союза писателей Михася Лынькова – на десятом этаже все той же злополучной гостиницы. В 22:10 Купала покинул компанию белорусских литераторов, выйдя из номера Лынькова. В 22:30 тело поэта было найдено на лестничной площадке первого этажа.

После демонтажа гостиницы «Москва» в 2004 году в фондах Музея Янки Купалы – стараниями тогдашнего директора музея Сергея Вечера и при помощи Посольства Республики Беларусь в Российской Федерации – оказались аутентичные фрагменты уничтоженного здания: ступени лестницы, на которой произошла трагедия, и некоторые элементы интерьера из номера 414, где жил Купала. Основной нашей задачей было гармонично включить их в музейную экспозицию – и, в то же время, постараться создать эффектный художественный образ. Инсталляция должна была стать не только драматическим контрапунктом экспозиционного тайм-лайна, но также и послужить прозаичным оборудованием для демонстрации пресловутых предметов музейной коллекции. В результате длительной работы над концепцией и эскизами выкристаллизовалась вертикальная композиция объекта, напоминающего лестницу и составленного из стеклянных листов-ступеней, которая и была в итоге воплощена.

Структурированный в виде спирали символический водоворот с элементами стекла стремится вверх – в противоход падению физического тела поэта в лестничный пролет. Начинаясь от аутентичных бетонных ступеней, выполненные в технике фьюзинга стеклянные «ступени» символической лестницы почти равны им по пропорциям. Далее, выше, пласты стекла постепенно уменьшаются и в самом вершине инсталляции близки по размерам рукописным бумажным листам. Таким образом, сужение кверху задает объекту искусственную перспективу, продолжающуюся и за его верхней границей – мощным световым лучом, направленным в потолок. Стальные вертикали, переходящие в стеклянные трубы, визуально задают движение вверх, в то же время являясь несущими каркасными элементами композиции. Если направленная вверх «лестница», образ которой прочитывается в инсталляции, призвана символизировать жизненный путь, то ее «разбросанные» ступени могут быть ассоциированы с распадом жизни, нарушением ее движения энтропией небытия. Мы отождествляли стеклянные ступени с последними

трагическими мгновениями жизни поэта. Как нам представляется, эмоциональная глубина инсталляции должна раскрываться через ассоциативное сравнение «ломкой» ткани жизни со стеклянной хрупкостью.

Элементы музейной коллекции интегрированы в пространственный вихрь нашего объекта. В соответствии с базовыми принципами музейного экспонирования, они свидетельствуют об аутентичности интерпретируемых событий. Неожиданные ракурсы и положения предметов придают инсталляции динамичность и драматизм. Важной частью произведения стали оригинальные зеркальные двери шкафа гостиничного номера, в которые, вполне возможно, Купала смотрелся в день своей гибели. Мы даем посетителю возможность увидеть в них себя – их зеркальная поверхность придает инсталляции интерактивность во времени. Посетитель и погибший поэт почти мистически «встречаются» в зазеркальном пространстве.

Основной материал инсталляции «Шлях поэта» – стекло – субстанция, которая в силу своей специфики находится между миром предметным/реальным и нереальным/невидимым. Мы как авторы произведения отвели стеклу принципиально ведущую роль. Выбор материала обусловлен метафорой невесомости драматического мгновения, которое перекликается также с физической застылостью стекла после подвижной, практически жидкостной структуры своего огненного расплава. Это природное качество стекла является для него едва ли не самым основным, образующим, созидательным. Отсюда – отождествление стеклянной сущности материала с моментом перехода, перелома – с паузой, тенью, следом. Со слепком живой сущности – в противовес «физичности» предметности и плоти.

Таким образом, концепция инсталляции базируется на транскрипции темы смерти поэта, зыбкой метафоре присутствия/отсутствия – через способность материала обозначить и придать форму категориям бестелесного и вообразяемого.

В поле современного искусства происходит трансформация традиционно присущих стеклу характеристик. Транспарентность – одно из самых характерных качеств стекла – можно рассматривать не только с точки зрения синонимичности высокого стиля и изысканности. Именно внутреннее прозрачное измерение материала сообщает ему уникальные визуально-пластические возможности в моделировании пространственно-временной ситуации. Стекло становится проводником метафизических концептов. В стеклянном объекте концентрируются авторские мировоззренческие поиски, решается проблематика философизации темы, происходит формализация ее выразительных средств.

Новейшие художественные практики – поиск новых образов, новых средств и материалов, почти до дематериализации медиума в пользу, собственно, послания. В таком контексте стекло – релевантный материал современности.

Абстрагирование формы современного стеклянного объекта в своей основе базируется на ассоциативно-образной палитре природных явлений и проявлений предметного мира. Кроме того, мощный импульс к формообразованию в стеклянной пластике несет концептуальная платформа мировоззренческой, философской проблематики и трактовки абстрактных понятий. Особый характер связи внутренней и внешней формы стеклянного объекта составляет специфику его взаимодействия с архитектурным пространством в процессе его формирования.

В образно-метафорической программе нашей концептуальной инсталляции использованием стекла акцентированы: поэтика «надлома»; психоделические мотивы (связкой свет/стекло); экзистенциальные темы, вплоть до базовых проблем бытия – хрупкость, ломкость, эфемерность жизни и прозрачность жизни публичной.

Подчеркнем важность света как одной из составляющих инсталляции – пронзая ее вертикально, он продолжает движение вверх, буквально задавая ему скорость и «бесконечность».

И, наконец, звук – тревожный прерывистый гудок снятой трубки антикварного телефонного аппарата, который тоже является частью инсталляции. По воспоминаниям свидетелей, Купала вышел из номера Лынькова после того, как поговорил по телефону. Положил трубку, распрощался и ушел навсегда. Мы включаем это важное обстоятельство в образно-смысловое поле произведения.

Итак, работая над инсталляцией, посвященной гибели Янки Купалы, для экспозиции одноименного музея, мы стремились творчески соединить профессиональный экспозиционный подход (с сохранением научных принципов экспонирования, этикетаж и т.д.), актуальные особенности современного искусства инсталляции, а также новейшие технологические возможности материалов.

### Литература

1. Адказ Федэральнай службы бяспекі РФ на запыт прэзідэнта Міжнароднага фонду Янкі Купалы прафесара Рагойшы В.П. аб смерці Янкі Купалы ад 18.06.1996 г. №10/А - 2539, Масква. Экзэмпляр № 1. Машынапіс. Да адказу прыкладаецца ксеракопія "Спецсообщение" Наркаму Унутраных спраў таварышу Берыя аб смерці Янкі Купалы. // Дзяржаўны літаратурны музей Янкі Купалы. КП 18794. Л. 1-3.
2. Купала Я. Поўны збор твораў : У 9 т. Т. 9, кн. 2. Дапаўненні да папярэдніх тамоў ; Летпіс жыцця і творчасці ; Дадатак / Янка Купала ; рэд. тома Э. А. Золава, М. І. Мушынскі, В. У. Скалабан ; падрыхтоўка тэкстаў і каментарыі А. М. Гесь, Т. С. Голуб, Э. А. Золавай, В. У. Скалабана, "Летпіс жыцця і творчасці" – І. У. Саламевіча. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2003. – 414 с. – С. 280-282; 268-371.
3. Купала і Колас, вы нас гадалі : дакументы і матэрыялы. У 2 кн. Кн. 2. 1939–2009. Ч. 1 / уклад. : В. Дз. Селяменеў, В. У. Скалабан ; рэд. калегія : М. І. Мушынскі (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Літаратура і Мастацтва, 2011. – 384 с. – С. 121-122; 145-162.
4. Пуцявінамі Янкі Купалы : Дакументы і матэрыялы / Уклад., уступ. Артыкул і імян. паказ. Г. В. Кісялёва ; рэд. В. В. Барысенка, М. І. Мушынскі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1981. – 312 с. – С. 265-274.

Статья поступила в редакцию 29.05.2018 г.

Received: May 29, 2018

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.008

## ART INSTALLATION FROM GLASS AND STEEL WITH ELEMENTS OF MUSEUM COLLECTION FOR EXPOSITION OF STATE LITERARY MUSEUM OF YANKA KUPALA

Voinitski Pavel

PhD in Art Theory, Associate Professor,  
Belarusian National Technical University.

Minsk, Belarus.

voinitski@gmail.com

Zlatkovic Elena

Master of Arts, PhD Student,  
Belarusian State Academy of Arts.

Minsk, Belarus.

atrlena@gmail.com

### Abstract

The paper is devoted to the art installation «Way of Poet» created by the authors for the State Literary Museum of Yanka Kupala (Minsk, Belarus) in 2014. It is a work of contemporary art that represents the very last moments of life of People's poet of the Byelorussian SSR Yanka Kupala. At the same time, it is a fragment of the Museum exposition dedicated to the tragic end of the Poet's life, and includes the real exhibits related to the death of Kupala from the Museum collection. Other components of the installation are steel, glass, sound and spotted electric light.

Yanka Kupala (1882 – 1942) was the classic writer of Belarusian and world literature, one of the founders of modern Belarusian literature and literary Belarusian language, the spiritual and moral leader of national rebirth in Belarus. On 28 June 1942 he tragically died in unexplained circumstances, having fallen into the staircase opening at the 10th floor of the hotel «Moscow» in Moscow.

The installation is not only a dramatic counterpoint of the exposition time-line, but it also serves as prosaic equipment for demonstrating the Museum's items. As a result of long work on the sketches, the vertical composition of the object was invented and embodied. It resembles a stairway that composed of glass sheets-steps. The paper reveals the concept of the work, its connection to specific historical events, as well as its original artistic features. Particular attention is paid to the specific use of glass as the main material of the installation.

**Keywords:** contemporary art in museum, installation, Yanka Kupala.

### Bibliographic description for citation:

Voinitski P. V., Zlatkovic E. M. Art installation from glass and steel with elements of museum collection for exposition of State literary museum of Yanka Kupala. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 2(9), pp. 98-104. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.008. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1070646/21/> (In Russian).

## References

1. Adkaz Fjederal"naj sluzhby bjaspjeki RF na zapyt prezidenta Mizhnarodnaga fondu Janki Kupaly prafjesara Ragojshy V.P. ab smjerci Janki Kupaly ad 18.06.1996, No.10/A -- 2539, Maskva. Ekzempljar No. 1. Mashynapis. Da adkazu prykladajecca ksjerakopija "Spetssoobshchenie" Narkamu Unutranyh spraw tavyryshu Bjeryja ab smjerci Janki Kupaly [Reply of the Federal Security Service of the Russian Federation to the request of the President of the International Fund of Yanka Kupala Professor Ragoyski V.P. On the death of Yanka Kupala from 10.18.1996, No.10 / A – 2539, Moscow. Instance No. 1. Typewriting. To the answer is attached a photocopy "Special message" to the People's Commissar of Internal Affairs, Comrade Beria, about the death of Yanka Kupala]. *Dzjarzhavny litaraturny muzzej Janki Kupaly* [The State Literary Museum of Yanka Kupala]. KP 18794. L. 1-3. (In Russian)
2. Kupala Ja. Dapawnjenni da papJarednih tamow ; Ljetapis zhyccJa i tvorchasci [Additions to the previous volumes; Chronicle of the life and work]. Kupala Ja. *Powny zbor tvoraw* [Complete set of Works]. In 9 vol. Vol. 9, part 2. Minsk, Mastackaja litaratura Publ., 2003. 414 p. Pp. 280-282, 268-371. (In Belarusian)
3. *Kupala i Kolas, vy nas gadavali: dakumjenty i materyjaly* [Kupala and Kolas, you have brought up: documents and materials]. In 2 vol. Vol. 2. 1939-2009. Part 1. Minsk : Litaratura i Mastactva Publ., 2011. 384 p. Pp. 121-122, 145-162. (In Belarusian)
4. *Pucjavinami Janki Kupaly: Dakumjenty i materyjaly* [Yanka Kupala ways: Documents and Materials]. Minsk, Navuka i tehnika Publ., 1981. 312 p. Pp. 265-274. (In Belarusian)

## СТЕКОЛЬНАЯ ИНСТАЛЛЯЦИЯ КАК ФОРМА МЫШЛЕНИЯ В БЕЛОРУССКОМ ИСКУССТВЕ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

Златкович Елена Михайловна  
Магистр искусствоведения, аспирант,  
Белорусская государственная академия  
искусств.  
Беларусь, г. Минск  
atrlena@gmail.com

### Аннотация

В статье анализируется современный этап развития традиций национальной школы стеклоделия. Рассматривается вопрос становления практики стекольной инсталляции в белорусском искусстве. Истоком стекольной инсталляции полагается монументально- и декоративно-пространственная композиция. Изменение приемов и методов мышления повлекли за собой эволюционирование способов авторского высказывания. Стекло стало специфическим медиумом его реализации. Стекло вовлеклось в экспериментальную форму взаимодействия с восприятием, предметным миром, с визуальным и умозрительным пространством. Наряду с декоративным стеклоделием к форме инсталляции обращается среднее поколение белорусских художников. Синтетичный характер современной стекольной белорусской инсталляции отображает диапазон поисков участников художественного процесса.

**Ключевые слова:** стекольная инсталляция, декоративное художественное стекло, современное искусство.

### Библиографическое описание для цитирования:

Златкович Е. М. Стекольная инсталляция как форма мышления в белорусском искусстве конца XX – начала XXI веков // Искусство Евразии. – 2018. – №2(9). – С. 105-112. – DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.009. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1070646/22/>

Эволюцию формы стеклянной инсталляции в белорусском искусстве можно проследить, анализируя творческие методы художников стекла легендарных отечественных производств «Стеклозавод «Неман» и «Борисовский хрустальный завод», а также комьюнити авторов, в реестре выразительных средств которых в силу объективных причин отсутствует гутное стекло. Глобальный вклад в систематизацию наследия белорусского стеклоделия внесен М.М. Яницкой. Исследования ученого завершаются обзором творчества современников 1980-х годов [4, с. 182]. Важное значение для понимания динамики развития экспериментальных форм белорусского стеклоделия имеют труды О.А. Сурского и В.И. Жука [3, с. 15; 1, с.258].

Решающее влияние на процесс теоретизации имеющихся материалов оказали исследования Л. Казаковой [2, с. 32].

В общекультурном масштабе формированию современных принципов практики инсталляции с применением стекла в качестве основного материала способствовало развитие в первой половине XX века художественных и научных концепций о природе света, формы и пространства, обновление понятия скульптуры, контекста ее пространственного позиционирования и углубление процессов слияния и взаимодействия видов искусств. Интеграция стекла в актуальные формы искусства произошла вследствие осмысления специфики свойств материала, его визуально-пластических и пространственных характеристик, а также потенциала возможностей трансляции авторского высказывания.

Представляется возможным рассматривать формат стекольной инсталляции как результат эволюции формы декоративно-пространственной композиции и опыта применения стекла в монументальном искусстве и архитектуре. Рассмотрение предмета ДПИ вне утилитарной функции, девальвация приоритета декоративности способствует постепенному смещению фокуса восприятия с эмоционального насыщения реципиента и пространства на интеллектуальное их (реципиента и пространство) насыщение. Становясь важным способом визуализации идеи, стекольная инсталляция сохраняет функцию пространственно-временного проводника. Формирование разномасштабности поля восприятия предоставляет возможность выявления в анализе фактологического материала группы «камерной инсталляции».

Этапы преобразования традиций декоративно-пространственной композиции на рубеже 1980-90-х гг. прослеживаются и утверждаются в творческой позиции Татьяны Артёмовой. Произведение художника «Бабье лето» (1993) представляет собой довольно масштабную инсталляцию, авторский контекст которой обращён к саморефлексии на тему времени, надежд и иллюзий (рис. 1).



Рис. 1. Татьяна Артёмова «Бабье лето» (1993). Стекло, гута.  
Фото: Алексей Павлють



Рис. 2. Елена Атрашкевич «Зазеркалье» (1998). Стекло, песок. Инсталляция в рамках выставочного проекта «Glassiada». Фото: Владимир Жуков

Нейтрализация прямой функции утилитарной формы, применение приема разомкнутых, «не на своем месте» лепных деталей, включение в структуру произведения расколотых, лопнувших фрагментов – стали предвестниками вольного обращения со стеклом как средством художественного выражения. Формальные средства выразительности материала применялись художником и в ряде последующих произведений. В инсталляции «Рождение чистого звука» (1994) автором визуализируется

звуковое поле с помощью емкой минималистичной компоновки тянутых стеклянных стеблей. Кроме того, прозрачность материала художник символически трактует как первоматерию.

Важным этапом становления практики стеклянной инсталляции является подготовка и реализация концептуального проекта «Glassiada» в 1998 г. студентами и преподавателями кафедры ДПИ БГАИ. Проект имел большой резонанс, став в 1990-е гг. едва ли не единственным опытом комплексного решения задач масштабного взаимодействия света, звука и стекла с выставочным пространством. Отличительной особенностью ряда студенческих объектов является интуитивный отказ от «красоты» материала, амбициозное совмещение стеклянных элементов с открытыми источниками электрического света, водой, деревом, пластилином – опережая, таким образом, примеры стекольного реди-мэйда в белорусском искусстве (рис. 2).



Рис. 3. Елена Ткачёва «Холодная вода» (2008). Стекло, гута. Фото: Елена Ткачёва



Рис. 4. Елена Ткачёва «Aqua caelestis (Вода небесная)» (2006). Стекло, гута. Фото: Елена Ткачёва



Рис. 5. Войницкий Павел, Атрашкевич Елена «НЕМАН – (минус)» (2015 – 2016). Фото: Елена Атрашкевич



Рис. 6. Сергей Белоокий «Синие глаза» (2016). Стекло, витраж. Источник: <https://belaoki.by/blue-eyes>

Ряд произведений Елены Ткачёвой есть основания классифицировать как камерную инсталляцию, к примеру «Цвет граната. Посвящение С. Параджанову» (2008), «Холодная вода» (2008, рис 3).

Автор переплетает декоративную основу материала, изобразительную повествовательность и потенциал взаимодействия стекла с пространством природной среды. Через прямое воспроизведение природных и предметных форм художник сосредотачивается на метафизических свойствах материала. «Aqua caelestis (Вода небесная)» (2006, рис. 4) – одна из знаковых работ художника. В интеграции выдувных форм в природный контент, очевидный сакральный смысл приобретает транспарентная глубина кобальта стекла. Посудные по своей сути формы, избежав уравновешенного вертикального положения, становятся элементами средовой инсталляции. Собственная пластика и ориентация в пространстве сообщают им ощутимую тяжесть гигантских упавших небесных капель.

Следует также отметить влияние на творческие методы художников стекла прогрессивной практики актуального искусства. В этой связи интерес представляет деятельность ряда белорусских авторов не строго в рамках материала «стекло», но в сфере междисциплинарных художественных проектов. Примерами успешной мультиреализации является творческий потенциал Ольги Сазыкиной, Павла Войницкого.

С началом нового тысячелетия световые инсталляции с применением стекла все чаще становятся активной формой выражения белорусских художников. Так, принципы минимализма в сочетании с прямоотой выражения были реализованы Денисом Барсуковым в инсталляции «Глаз» (2009). Еленой Атрашкевич была создана инсталляция «Лунный сон» (2013), в основе технического решения которой лежит свойство люминофора накапливать свет. Такой же технологический прием позволил автору в коллаборации с Павлом Войницким создать инсталляцию «Прошлогодний снег» (2011), заставив светиться фосфорным светом стеклянные яблоки в ящиках старого буфета. Световая инсталляция из стекла и стали «Путь Поэта» (2014) была создана художниками для Государственного литературного музея Янки Купалы.

Являясь кураторами проекта «Стекловата», Атрашкевич и Войницкий стали авторами центральной инсталляции. Апеллируя к программе развития «Неман+» одноименного стеклозавода, авторы визуализировали в объекте «Стекло – (минус)» (2015-2016) крах и тщетность надежд художников стекольной индустрии (рис. 5). Противопоставив «ватность» и неопределенность исконной светопроницаемости стекла, художники законсервировали под кодом «будущее» в огромной выставочной витрине монструозный рулон белорусской стекловаты, включив его в общую структуру проекта.

Инсталляция как форма выражения и мышления лежит в основе творческого метода Сергея Белоогого. Выступая под собственным брендом «Белый Гласс», автор открыл провокационную игру с сознанием реципиента, часто обращаясь к форме лингвистического каламбура и параномазийных конструкций. Автора интересуют вопросы семантики и морфологии материала, параметры его социо-культурной функции, психологического и коммуникативного воздействия на человека. Для инсталляции «Ню» (2010) автором найдена та острота метафоры «обнажённость тела и стекла», обжигающая просматриваемость которых становится строительным материалом объекта. Визуально несложное решение объекта «Синие глаза» (2016, рис. 6) модулирует бесконечность

пространства. Расширяя его за пределы физических параметров двухметровых окружностей, автор легко перемещает точку резкости видимого, фокусируя внимание зрителя одновременно на внутреннем и внешнем измерении инсталляции. Погружаясь в колористические переливы «синеокой Беларуси», сознание зрителя одновременно ощущает экзистенцию отстраненного восприятия Родины в масштабе космическом.

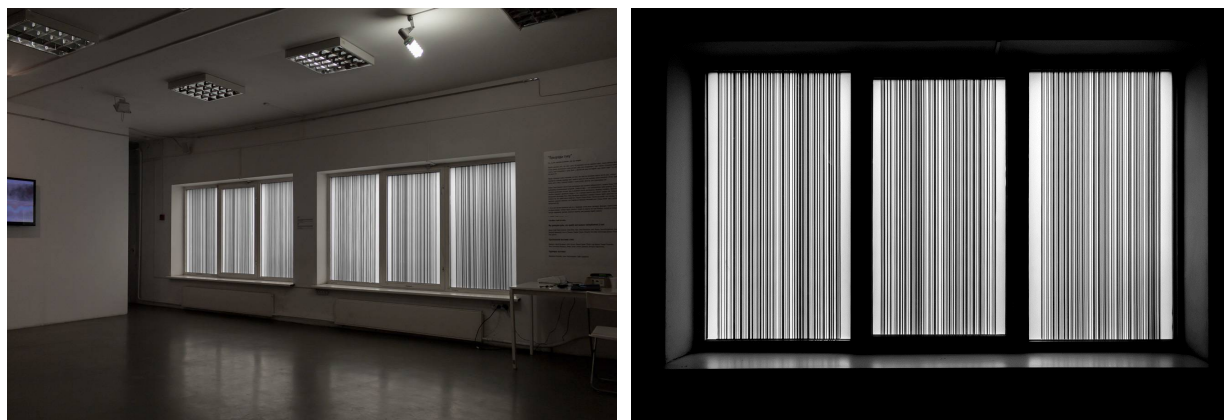


Рис. 7. Сергей Белоокий «Штрих дождя» (2016). Стекло, графика.

Источник: <https://belaoki.by/rain-bar>

Сергей Белоокий непринужденно вводит стекло в свои медиапроекты. В сайт-специфик инсталляции «Штрих дождя» (2016, рис. 7) художник использует эффект контражурно светящейся графики проемов окон, фокусируя баркоды линков для он-лайн прослушивания звуков шума дождя.

Сергея привлекает категория движения. В более или менее открытой форме она сопровождает многие работы художника. Категория движения становится необходимым компонентом интерактивной инсталляции «Черный дождь» (2016, рис. 8). Публике предлагается физически почувствовать «ударную силу» радиоактивных ионов йода. Хождение под «дождем», созданным из подвешенной 131 йодной бутылочки, подсвеченной изнутри, доставляет ощутимую боль от ударов тяжелых «капель».

Среди пока что немногочисленных ландшафтных стекольных инсталляций белорусских авторов следует отметить объект «Pendulum» (2014), созданный экс-художниками с/з «Неман» Майре Пююкко и Аркадием Анищиком (рис. 9). Одухотворяя отражающие свойства листового стекла, авторы создали масштабный медитативный объект. Взаимодействие зрителя с объектом сопровождается созерцанием отражения в подвесной горизонтальной стекольной поверхности изменчивого кадра движения перевернутого неба, облаков, ветвей деревьев и самого реципиента.

В 2016 году количество ландшафтных инсталляций пополнилась рядом объектов из стекла и зеркала, выполненных для Березинского биосферного заповедника. В окружении природного контента команда авторов реализовала сайт-специфик инсталляции на тему мифологических существ.

Примером стеклянного реди-мэйда можно рассматривать ряд объектов Жанны Морозовой. В соавторстве с Еленой Атрашкевич художником была создана инсталляция «Соленое сердце» (2008) из фрагментов металлолома, стекла, льда, дерева. В соавторстве с Еленой Чепелевой Жанной был реализован объект-инсталляция «Вавилонская башня» (2016, рис. 10) из стеклянных банок, хрустальных сосудов и ряда нестеклянных элементов

(книга, очки, часы, игрушка и др.). Возможная интерактивность инсталляции (через наличие молотка) предлагалась авторами как проблема выбора для личности реципиента.

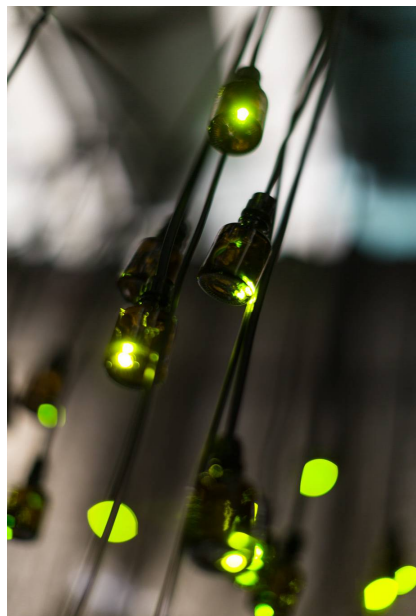


Рис. 8. Сергей Белоокий «Черный дождь» (2016). Стекло, вспомогательные материалы.

Источник:

<https://www.codaworx.com/project/iodine-black-rain>

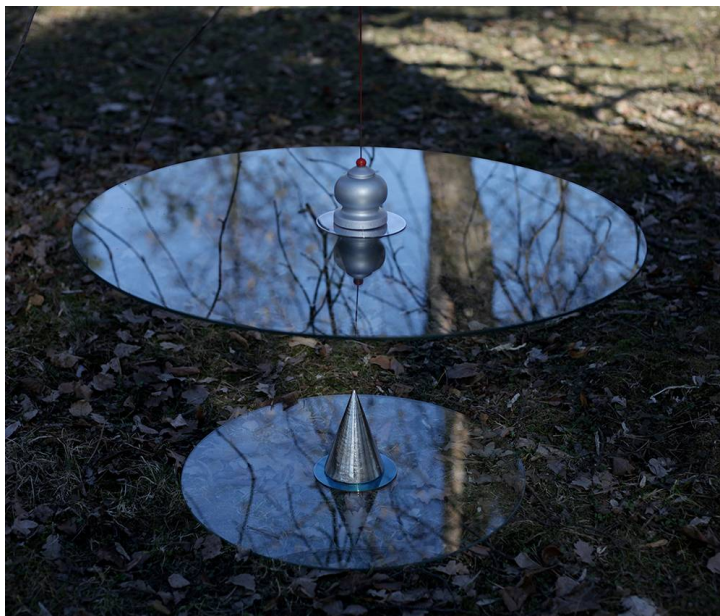


Рис. 9. Майре Пююкко, Аркадий Анищик «Pendulum» (2014). Стекло, металл, холодная обработка. Фото: Аркадий Анищик



Рис. 10. Жанна Морозова, Елена Чепелева. «Вавилонская башня» (2016). Стекло, доп. материалы. Фото: Елена Чепелева



Рис. 11. Екатерина Сумарева «RESERVUARIUM: вода из разных уголков Беларуси» (2017). Источник: <https://web.facebook.com/photo.php?fbid=10156261752608898&set=picfp.803023897&type=3&theater>

В рамках проекта «Чистота и гигиена» была реализована инсталляция Катерины Сумаревой «RESERVUARIUM: вода из разных уголков Беларуси» (2017, рис. 11).

Стекло присутствует в инсталляции как контейнер, непосредственная ёмкость для воды. Важным компонентом становится феномен прозрачности. Взаимодействие с пространством в этой инсталляции осуществлялось не только в пределах фактически задействованного экспонируемыми предметами галерейного пространства. Конструкция инсталляции предполагала взаимодействие с представляемым, имеющимся в сознании зрителя образом некоего родного уголка, расширяя таким образом поле пространства визуальной части проекта.

Таким образом, проанализировав период развития белорусского стеклodelия периода конца XX – начала XXI веков, мы приходим к выводу о синтетичном характере современной формы стекольной инсталляции в белорусском искусстве. Унаследовав традиции декоративно-прикладного искусства, структура стеклянной инсталляции ныне в корне меняется, содержит как следы перфекции ремесла и декоративной эффектности, так и компоненты других форм художественных практик: концептуального искусства, медиаискусства, реди-мэйда, лэнд-арта и экоискусства.

### Литература

1. Жук В.И. Декоративно-прикладное искусство Беларуси XVIII-XX вв.: становление и тенденции развития / В.И.Жук. – Минск: Белорусская наука, 2006. – 318 с.
2. Казакова Л. В. Мировое художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера / Л.В. Казакова. – М.: Пинакотека, 2007. – 272 с.
3. Сурский А. Беларускае мастацкае шкло: Альбом / А. Сурский. – Мінск: Беларусь, 1978. – 172 с.
4. Яницкая М.М. Художественное стекло советской Белоруссии / М.М. Яницкая. – Минск: Наука и техника, 1989. – 206 с.

Статья поступила в редакцию 29.05.2018 г.

Received: May 29, 2018

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.009

## GLASS INSTALLATION AS A FORM OF THINKING IN BELARUSIAN ART OF THE END OF 20TH – THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURIES

Zlatkovic Elena  
Master of Arts, PhD Student,  
Belarusian State Academy of Arts.  
Minsk, Belarus.  
atrlena@gmail.com

### Abstract

The article analyzes contemporary development of traditions in the national glassmaking of Belarus. The main issue of the paper is the practice of glass installation in the Belarusian art, which had been established in the end of the 20th – the beginning of the 21st centuries. The roots of glass installations are placed in two spatial models of glass object(s): monumental composition and decorative-spatial one. The changes in methods and techniques of glassmaking led to the evolution of the rhetoric of author's messages. Glass has become a specific medium for their embodiments. As well glass has become involved in the experimental form of interaction with perception, the objective world, a visual and speculative space. Along with decorative glassmaking, the middle generation of Belarusian artists turns to the more complicated forms of art installation. Synthetic character of contemporary glass installation in Belarus reflects the wide range of creative researches by current participants of Belarusian art process.

**Keywords:** glass installation, decorative art glass, modern art.

### Bibliographic description for citation:

Zlatkovic E. M. Glass installation as a form of thinking in Belarusian art of the end of 20th – the beginning of the 21st centuries. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 2(9), pp. 105-112. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.009. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1070646/22/> (In Russian).

### References

1. Zhuk V.I. Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Belarusi XVIII-XX vv.: stanovlenie i tendentsii razvitiya [Decorative and applied art of Belarus XVIII-XX centuries: Formation and tendencies of development]. Minsk, Belorusskaya nauka Publ., 2006. 318 p.
2. Kazakova L. V. Mirovoe khudozhestvennoe steklo XX veka. Osnovnye tendentsii. Vedushchie мастера [Global art glass of the XX century. Major trends. leading masters]. Moscow, Pinakoteka Publ., 2007. 272 p.
3. Surskii A. Bjelarskaje mastackaje shklo: Al'bom [Belarusian art glass: Album]. Minsk, Bjelarus' Publ., 1978. 172 p. (In Belarusian)
4. Yanitskaya M.M. Khudozhestvennoe steklo sovetsoi Belorussii [Art glass of the Soviet Belarus]. Minsk, Nauka i tekhnika Publ., 1989. 206 p. (In Russian)

## ХУДОЖНИКИ YOUNG BRITISH ARTISTS И ОПЫТ ИНСТАЛЛЯЦИИ

Игумнова Елена Владимировна  
Кандидат искусствоведения,  
старший научный сотрудник,  
Научно-исследовательский институт  
теории и истории изобразительных  
искусств Российской Академии  
художеств.  
Россия, г. Москва

### Аннотация

Статья посвящена работам британских художников 1990-х – 2000-х годов, которых впоследствии назвали поколением «Молодых британских художников» (Young British Artists). Основное внимание сосредоточено на опыте обращения британских художников к инсталляции, выявления специфики работы с показываемым материалом и объектами. В числе анализируемых работ провокативные инсталляции с тушами животных Дэмиена Хёрста, реди-мейды Сары Лукас и обращенные к личному опыту произведения Трейси Эмин, социальные высказывания Майкла Лэнди и работы с манекенами братьев Чепмен. В своих инсталляциях представители брит-арта сознательно ставили зрителей в неудобные или вызывающие неприятные ощущения ситуации. Художники использовали мотивы и методы массовой культуры и медиа, вынуждая зрителя сомневаться в испытанных чувствах и выходить за границы привычного и комфортного.

**Ключевые слова:** Британское искусство XX века, британское искусство XXI века, инсталляция, молодые британские художники, брит-арт, концептуальное искусство.

### Библиографическое описание для цитирования:

Игумнова Е. В. Художники Young British Artists и опыт инсталляции // Искусство Евразии. – 2018. – №2(9). – С. 113-123. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.010. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1070646/23/>

Начиная с 1970-х годов в Великобритании важную роль играло концептуальное искусство, но его принцип преобладания идей над эстетикой порой ставил перед зрителем определенного рода границу. Растущая инертность зрителей, уставших от незавершенности, концептуальной многомерности, считывания сложных смыслов, требований соучастия и интерактивности привело к поиску искусства, которое должно развлекать, быть понятным и легко узнаваемым. В 1990-е гг. на художественную сцену вышло поколение «Молодых британских художников» (Young British Artists; YBAs), которые многое сделали для поднятия статуса современного искусства в целом и инсталляции в частности. Их творчество часто определяют термином «БритАрт» (BritArt, брит-арт), хотя назвать их отдельным направлением в искусстве довольно сложно. Скорее,

это группа художников, которые на протяжении определенного времени формировали некий общий дискурс, вместе выставляли свои работы, их объединял интерес к концептуальному искусству и умение сделать себе саморекламу.

Конец 1980-х годов был не самым благоприятным для британского искусства: рецессия в экономике вынуждала галереи закрываться, а молодых художников лишала возможностей организовывать выставки. Так, например, один из художников Дэмиан Хёрст выбрал заброшенное помещение в лондонских доках и организовал там выставку Freeze в июле 1988 года. В экспозиции были представлены работы 16 молодых художников, выпускников и студентов колледжа Голдсмит в Лондоне, сокурсников Хёрста, в том числе Мэтта Коллишоу, Гэри Хьюма, Майкла Лэнди, Сары Лукас и Фионы Рей. Эта группа стала основой художественного сообщества, которое позже назвали «Молодые британские художники». Это название впервые использовал в 1992 году Майкл Коррис в журнале «Artforum». Акроним YBA (от Young British Artists) появился в 1996 году в журнале «Art Monthly».

После окончания колледжа Хёрст с друзьями провел ещё одну выставку на заброшенном заводе Бермондси. На эту выставку зашел Чарльз Саатчи, коллекционер и основатель одноименной галереи, где познакомился с творчеством начинающих художников. Он был столь впечатлен, что старался не выпускать их из виду, постоянно покупая их работы. Молодые художники использовали разные жанры и техники искусства – живопись, графику, скульптуру. Но основным видом их высказываний стала инсталляция. О ней мы и поговорим чуть подробнее.

Укрепление статуса YBA произошло в 1997 году, когда в Королевской академии прошла большая выставка работ «Молодых британских художников» – Sensation («Сенсация»). Организаторы собрали более сотни работ 42 авторов, показав их в Великобритании (Королевская академия, Лондон), Германии (Музей современности, Берлин), США (Бруклинский музей, Нью-Йорк). В общей сложности выставка продолжалась довольно долго – с 1997 по 2000 г. Своё название она оправдывала в каждой стране: чтобы попасть в залы, люди отстаивали огромные очереди. О ней писали крупнейшие издания. Некоторые экспонаты по окончании выставки попали на аукционы, откуда ушли по непропорционально (и порой неоправданно) высоким ценам.

Марк Куинн в одном из интервью сказал: «“Молодые британские художники” – это просто географическое стечение обстоятельств. Так получилось, что все эти художники появились в Лондоне в один и тот же период, и их работы покупал Чарльз Саатчи. Но это очень разные художники. Может быть, единственное, что нас связывает, – мы пытались привнести в искусство реальность, а не делали просто искусство об искусстве» [1]. Это высказывание в определенном смысле справедливо. Все эти авторы работали в собственных техниках, использовали разные метафоры, ассоциации и концепции на пути к зрителю.

Но есть и общее. Искусство этих британских художников – в первую очередь искусство актуальное и провокационное. Провокация, крайняя степень интимности, доходящая местами до эксгибиционизма – одни из общих мотивов в творчестве «Молодых британцев». Не случайно темы их работ – то, что беспокоит людей, о чем они думают, и о чем не принято говорить, – секс, насилие, смерть, искусственность окружающего пространства, страхи, с этим связанные. Сдвинуть вещи с привычных мест, нарушить принятые нормы – это желание присуще европейскому авангарду. Но этих сдвигов и

«шока нового» было уже столько, что расшевелить современного зрителя было весьма нелегко. Поэтому британские художники выбрали стратегию показа порой откровенно безобразного и отталкивающего.

Дэмиен Хёрст (1965) – знаменитый представитель «Молодых британских художников», один из самых успешных в финансовом отношении современных авторов. На одну из его первых выставок зашел галерист Чарльз Саатчи и ушел потрясенным работой Хёрста «Тысяча лет». Коллекционер приобрел эту вещь и предложил художнику деньги на создание новых проектов (рис. 1).



Рис.1 Дэмиен Хёрст. Тысяча лет. 1990. Стекло, сталь, силикон, МДФ, коровья голова, мухи, сахар и вода, 2,075 x 4 x 2,15 м. Собрание Ч. Саатчи. Roger Wooldridge © Damien Hirst and Science Ltd

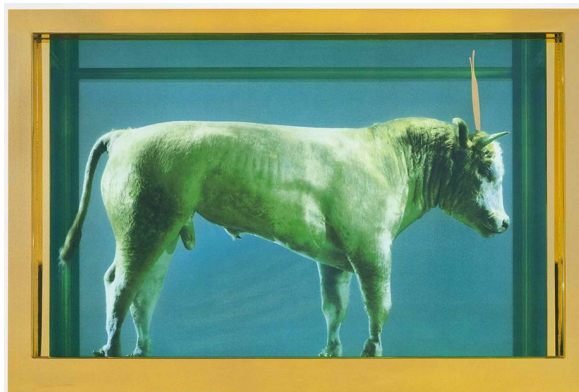


Рис. 2 Дэмиен Хёрст. Золотой телец. 2008. Стекло, сталь, силикон, золото, туша телят, формальдегид. 3,9 x 3,5 x 1,6 м. Частное собрание. Prudence Cumming Associates © Damien Hirst and Science Ltd



Рис. 3 Дэмиен Хёрст. Аптека. 1992 (реплика для персональной выставки в галерее Тейт в 2012 году). Стекло, готовые витрины, МДФ, дерево, стулья и подставки, аптечные бутылки и лекарства, окрашенная вода, книги, блюда с медом. Инсталляция разобрана после выставки. © Tate, London 2012 © Damien Hirst and Science Ltd

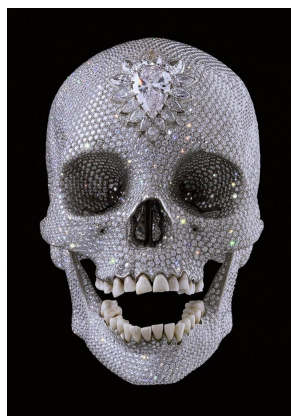


Рис. 4 Дэмиен Хёрст. Ради бога. Частное собрание. 2007. Платина, бриллианты, человеческие зубы. 17,1 x 12,7 x 19 см. Prudence Cumming Associates © Damien Hirst and Science Ltd.

Инсталляция представляла собой систему, иллюстрирующую бесконечно сменяющиеся процессы жизни и смерти. Она состояла из контейнера с яйцами мух, гниющей коровьей головы и электрической мухобойки. Из яиц вылуплялись личинки, ползли к еде (коровьей голове), превращались в мух и гнили, приближаясь к электрической мухобойке. С течением времени инсталляция видоизменялась – голова становилась все меньше, а трупов мух было все больше. Зритель, повторно приходя на выставку, видел вышеописанный процесс в динамике.

На деньги Саатчи Дэмьен Хёрст в 1991 г. создал работу «Физическая невозможность смерти в сознании живущего», которая стала символом молодого британского искусства 1990-х гг. и принесла молодому художнику престижную премию Тернера. Эта инсталляция с аквариумом, наполненным формальдегидом, куда помещена мёртвая тигровая акула. Акулу выловили специально для художника у побережья Австралии. Она положила начало целому ряду работ Хёрста, обыгрывающих мотив смерти. В них зритель встречал мертвое существо, пугающее и отталкивающее, но все еще сохранявшее прижизненный облик. Так, например, перед зрителем инсталляции «Физическая невозможность...» предстает не устрашающая акула, а лишь её оболочка. Но даже в таком виде посетитель воспринимает выставленный объект как «бывшее живое», которое все продолжает пугать и после своей физической смерти. Идею инсталляции с акулой британский художник описал в интервью, опубликованном в первом номере журнала «Frieze» осенью 1991 г.: «Мне нравится, когда предмет символизирует чувство. Акула пугает, она больше вас и находится в среде, которая вам незнакома. Мертвая, она похожа на живую, а живая – на мертвую».

В 2005 г. чучело акулы начало портиться, и Хёрст согласился заменить пришедшую в негодность тушу. Он связался с рыбаком, у которого в 1991 г. покупал первую акулу, заказал еще три тигровые и одну белую акулу тех же размеров, что и оригинал. Все они были заморожены и доставлены из Австралии в Великобританию. В акулу, которую художник выбрал на замену первой, закачали формальдегид – в десять раз больше, чем в первую версию, и в более высокой концентрации.

Опыт работы с инсталляциями Хёрста можно разделить на несколько категорий. Первую группу составляют произведения – «аквариумы», которые сам он относит к серии «Естественная история»; в резервуарах с формальдегидом находятся целые и препарированные тела животных. Это могут быть не только акулы, но и коровы или овцы (рис. 2). Вторая категория — «картотеки» Хёрста (рис. 3) с медицинскими и аптечными стеллажами, в которых разложены и расставлены врачебные инструменты и баночки с лекарствами.

Хорхе Вергара, президент мексиканской компании по производству витаминов, заплатил 3 миллиона долларов за «Кровь Христову», инсталляцию из таблеток парацетамола в медицинском шкафчике. В июне 2007 г. инсталляция «Весенняя колыбельная» Хёрста – шкафчик с несколькими тысячами изготовленных вручную таблеток, разложенных на бритвенных лезвиях, – была продана на лондонском аукционе «Кристи» за рекордную сумму.

В 2001 г. сотрудник лондонской галереи Eyestorm, отвечавший за уборку, выбросил инсталляцию Хёрста из переполненных окурками пепельниц, недопитых чашек кофе, бутылок из-под пива и разбросанных газет, приняв ее за кучу мусора. Британские арт-критики с иронией отнеслись к этой ситуации и предложили повесить уборщика до

куратора, так как он разобрался с двусмысленной ситуацией, когда искусство притворяется реальностью. В 2007 г. Хёрст создал работу под названием «Ради Бога!» (рис. 4), которую иногда называют «Бриллиантовый череп» или «Ради золота».

Это произведение представляет собой копию черепа, сделанную из платины и целиком инкрустированную бриллиантами. В центре лба черепа прикреплен крупный розовый алмаз. Единственная натуральная деталь – это настоящие человеческие зубы. Эта работа впервые была показана в лондонской галерее «White Cube» в районе Мейфэр; выставка называлась «Невероятное». Череп установили в затемненной комнате, он освещался лучами нескольких узконаправленных светильников: зрителей впускали по времени, маленькими группами и не больше чем на пять минут. Хёрст в этой инсталляции воспользовался приемами медиа и PR-индустрии, разыгрывая и подчеркивая символическую стоимость своей работы, где главное – поразить или ошеломить зрителя, сыграть на его чувствах и желаниях. Изображение черепа отсылало и к старой европейской традиции *vanitas*, аллегории тщеты сущего; по воспоминаниям самого Хёрста, название ему подсказали слова матери, воскликнувшей: «Скажи, ради бога, что ты дальше будешь делать?».

В том же году в духе любимого им Фрэнсиса Бэкона Хёрст сделал инсталляцию «Археология утраченных желаний, в поисках знания» (*The Archaeology of Lost Desires, Comprehending Infinity and the Search for Knowledge*. Рис. 5) – парафраз одной из работ художника «Полотно» (где изображен человек с зонтиком на фоне говяжьих туш (1946)). Это трехмерная реплика бэконовского «Полотна», перенесенная в стеклянный аквариум, наполненный водой. Внутри – композиция из мясных туш, коровьей головы, крышек, сосисок, ножей, пластикового черепа, разбитого зеркала, мусорного ведра, зонта, бутылок, сковороды, песочных часов и живых угрей. Разделанная туша подвешена, как распятое тело, Хёрст лишь намекает на сходство между распятием и живодерней, проведенной Бэконом в живописной работе.

Несмотря на концептуальные основы работ Хёрста, очевиден нарочито скандальный характер большинства его инсталляций. Вслед за мертвыми животными в формальдегиде следует упомянуть инсталляцию «In and Out of Love» («Влюбиться и разлюбить», рис. 6). Серии работ с живыми и мёртвыми бабочками раскрывали размышления художника о красоте и её недолговечности: к холстам на стенах были прикреплены куколки, из которых появлялись бабочки и разлетались по залам. Входя в помещение, зрители оказывались среди насекомых, которые рождались, питались, летали вокруг, садились на зрителей и на емкости с фруктами, размещенные в этом же помещении, и постепенно умирали. Инсталляция была пронизана легкой печалью, пока зритель не оказывался в другом зале, где к монохромным холстам были прикреплены тела мертвых бабочек. На столе рядом стояли пепельницы, полные окурков: грубая реальность сталкивалась с мотивом жизни и смерти, умирания одних существ в то время, пока другие веселятся и приятно проводят жизнь.



Рис.5 Дэмиен Хёрст. Археология утраченных желаний (одна из версий). 2007. Акрил, окрашенная сталь, цепь и мясницкий крюк, зонтик, разбитое зеркало, угри, трость, резиновое кресло, части коровьей туши, сосиски, голубь, клетка для птиц, формальдегид. 3, 5 x 2,7 x 1,6м. Галерея Г. Гагосяна. Robert McKeever, courtesy of Gagosian Gallery © Damien Hirst and Science Ltd



Рис. 6 Дэмиен Хёрст. Влюбиться и разлюбить, 1991. Бабочки, холст, МДФ, сталь, пепельницы, сигареты. Инсталляция разобрана после выставки. Alex Hartley © Damien Hirst and Science Ltd.



Рис. 7. Трейси Эмин. Моя кровать. 1998 (одна из версий). Матрас, постельное белье, подушки, предметы быта. 79x211x234 см. Частное собрание. Источник: <http://www.traceyeminstudio.com/artworks/1998/02/my-bed-1998-3/>



Рис. 8. Трейси Эмин. Все, с кем я спала 1963-1995. Палатка, матрас, светильник. Работа хранилась в коллекции Ч.Саатчи, утрачена при пожаре. Источник: <http://www.traceyeminstudio.com/artworks/1995/02/everyone-i-have-ever-slept-with-1963-1995-1995-2/>

В своих инсталляциях Хёрст в провокационной манере ставит под сомнение традиционное понимание границ между любопытством и страхом, жизнью и смертью, любовью и ненавистью. И погруженные в аквариумы туши животных, и нарочито разложенные окурки, и расставленные в строжайшем порядке лекарства на полках – попытка выразить смысл пребывания в этом мире, вызвать у зрителя выраженную эмоциональную реакцию.

В работах Трейси Эмин связь искусства и жизни предстает в более личном и интимном исполнении, художница создает инсталляции, наполненные собственными воспоминаниями, разрешая зрителям заглянуть в свою частную жизнь. Художница выдвигалась на премию Тёрнера, представляла Великобританию на Венецианской биеннале, с 2011 г. Эмин занимает должность профессора рисования в Королевской академии искусств (Трейси и ее коллега по «Молодым британским художникам» Фиона Рей – первые женщины-преподаватели этого заведения). Одна из ее известных инсталляций «Моя постель» (рис. 7) – незастеленная кровать с несвежим бельем, пустыми пачками от сигарет и мелкими предметами быта, валяющимися рядом.

Работа, где личное выставлено на всеобщее обозрение, вызывала у зрителей неоднозначные чувства. Коллекционер и галерист Чарльз Саатчи приобрел инсталляцию за 150 000 фунтов, а бывший бойфренд художницы Библи Чайлдинс заметил, что у него в сарае есть еще одна кровать Трейси, которую он может продать подешевле. Эта работа и ее шумное обсуждение в британской прессе отразила двойственность стандартов, которые и хотела проговорить в инсталляции Трейси Эмин – когда любое открытое действие женщины, показ чего-то личного становится очередным поводом ее осудить.

В 1995 г. Трейси Эмин создала инсталляцию «Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995» («Все, с кем я спала 1963–1995», рис. 8). Это была поставленная в пустом зале палатка с именами всех, с которыми художница когда-либо спала в указанный период времени. Хотя эта инсталляция часто воспринимается и трактуется как высказывание на тему сексуальной свободы, скорее, Эмин имела в виду человеческую близость, используя слово «спать» в буквальном смысле. Среди имен в списке, например, имена брата-близнеца художницы и двух её нерождённых детей. Позднее работа была куплена Чарльзом Саатчи и выставлялась им на одной из главных для «Молодых британских художников» выставке «Sensation» в 1997 году.

Художница Сара Лукас (1962) в своих инсталляциях обращается к опыту реди-мейдов, обычных предметов, составленных в композиции и наделенных новым контекстом. Основные темы ее работ – пороки и двусмысленности обыденной жизни, ложь и замалчивание социальных вопросов. Сара Лукас составляет свои инсталляции из минимального количества предметов и с минимальными затратами, используя для работ старые предметы – бывшую в употреблении мебель, консервные банки, поношенную одежду. Например, в инсталляции «Два жареных яйца и кебаб» (1992, рис. 9) Лукас проводит довольно прямую и грубую аналогию с фетишизацией женского тела. Инсталляция состоит из стола, на котором выложены два жареных яйца с намеком на женскую грудь (на британском слэнге «глазунья» – метафора плоскогрудой женщины). Фотография этой композиции помещена в рамку и стоит в верхней части стола, намекая на лицо. Четыре ножки стола завершают символический образ (две руки, две ноги).

Через пару лет Лукас представила проект Au Naturel (1994) – еще одну грубую (во всех смыслах этого слова) инсталляцию из повседневных материалов: большой старый

матрас привален к стене. На левой половине матраса две дыни (женская грудь), под ними ведро (вагина). Справа, параллельно ведру, вертикально поставленный огурец и два апельсина, выложенные по сторонам от него, символизирующие мужское начало. Инсталляции Сары Лукас можно воспринимать и как шутку, и как критику принятого в обществе восприятия и изображения женщины и секса.



Рис. 9 Сара Лукас, Два жареных яйца и кебаб, 1992. Стол, рамка для фото, кебаб и яичница. 85.1 x 78.7 x 94 см. Собрание Ч. Саатчи.

Источник:

[https://www.saatchigallery.com/aip/sarah\\_lucas.htm](https://www.saatchigallery.com/aip/sarah_lucas.htm)



Рис. 10 Джейк и Динос Чепмены. Зиготная акселерация. 1995. Манекены, смешанная техника. 158 x 196 x 165 см. Частное собрание Ч. Саатчи. Источник:

<http://jakeanddinoschapman.com/works/zygotic-acceleration-biogenetic-de-sublimated-libidinal-model-enlarged-x-1000/3863/>

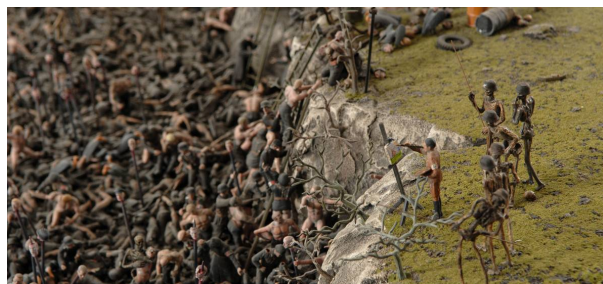


Рис. 11 Джейк и Динос Чепмены. Ад. 2000. Стекланные витрины, пластиковые фигурки, смешанная техника. Работа находилась в собрании Ч. Саатчи и погибла в пожаре.

Источник: <http://inverted-audio.com/visual/jake-dinos-chapman-fucking-hell/>



Рис. 12 Джейк и Динос Чепмены. Ад. 2000. Стекланные витрины, пластиковые фигурки, смешанная техника. Работа находилась в собрании Ч. Саатчи и погибла в пожаре.

Источник: <http://inverted-audio.com/visual/jake-dinos-chapman-fucking-hell/>

Братья Джейк (1962) и Динос (1966) Чепмены одни из самых неоднозначных и провокационных авторов брит-арта. В своих работах они используют кукол и манекены из плексигласа, создавая сюрреалистические и натуралистичные образы. Их инсталляция «Деяния против мертвых» (1994) воспроизводит 36-ой офорт Гойи из серии «Бедствия войны» в виде подчеркнута натуралистичной трехмерной скульптурной группы. Этот цикл офортов показывал человеческую безжалостность, изображая зверское отношение одних

людей к другим. Гойя интересовал Чепменов как образцовый художник Нового времени, первый художник современности, первым выразивший идею внутренней тревоги, которая является главным состоянием человека современности. Позднее увеличенная в масштабе композиция с тремя привязанными к дереву изувеченными и кастрированными солдатами была куплена Чарльзом Саатчи и стала одной из ключевых в его коллекции.

Другая их инсталляция «Зиготная акселерация» (1995, рис. 10) опять использует тему полноразмерных фигур. Она представляет собой соединенный круг или «зиготу», составленную из обнаженных детей-манекенов с носами в виде фаллосов или ушами и ртами в форме вагин. Эта работа отразила конфликт обыденного сексуального любопытства и отвращения к генетически измененному телу. «Наши работы не являются изображением самого худшего, что я могу себе представить. Если бы мы хотели напугать, мы бы сделали что-то по-настоящему страшное. Но мы хотим вызвать у зрителя смех. Смех, когда тело и разум реагируют одновременно, это своего рода разрыв в сознании. При этом нельзя сказать, что смех является чем-то иррациональным, скорее он находится по ту сторону как сознания, так и бессознательного», – отмечают в одном из интервью художники [2].

Реализация следующей идеи заняла у Джейка и Диноса Чепменов два года, для инсталляции «Ад» (2000 г.) братья изготовили пять тысяч миниатюрных раскрашенных фигурок – нацистских солдат в схватке с обнаженными мутантами. В расставленных по залу прозрачных боксах, игрушечные фигурки разыгрывали ужасные сценки с оживающими скелетами, перерождающимися рыбами-мутантами и сценами каннибализма. Тщательно изготовленные и раскрашенные фигурки эксплуатируют мотив домашнего хобби – реконструкций известных битв или событий с помощью солдатиков (рис. 11, 12).

В 2004 г. эта инсталляция Чепменов стorerла вместе с другими произведениями актуального британского искусства из коллекции Саатчи. Эскизы и воссозданные фрагменты погибшей инсталляции выставлялись как самостоятельные произведения, а позже братья сделали похожий на утраченный оригинал объект под названием «Сумма зла» (на выставке в Эрмитаже она называлась «Конец веселью». Рис. 13).



*Рис. 13 Джейк и Динос Чепмены. Сумма зла. 2012-2013, Стекланные витрины, пластиковые фигурки, смешанная техника. 215 x 128 x 249 см (каждая витрина). Частное собрание. Фото Александр Антипин, источник: <http://www.artterritory.com/images/main/Chapmen%2014%20big.jpg>*

Тысячи небольших фигурок «исчадий ада» в нацистских мундирах с черепами вместо лиц расправляются над не оказывающими сопротивления жертвами. Размер каждой фигурки небольшой – с игрушечного солдатика. И о выборе вроде бы совершенно неожиданного мотива обычных игрушек для изображения ужасов насилия и

войны как раз и говорят братья Чепмен. Преступления фашизма использованы художниками как универсальная, всем понятная метафора зла и обозначение ада.

В многофигурных сценках появляются животные, герои сказок, персонажи массовой культуры. Одна из жутких сцен в условном ландшафте инсталляции разворачивается среди утёсов немецкого романтизма, а на их вершинах распяты на крестах снеговик, свинья и Рональд Макдональд. Другой клоун из McDonald's отплыл от берега на спасательной шлюпке, вокруг которой кружат акулы.

Другие британские художники обращались к теме человеческого «мусора», задаваясь вопросом, как общество выбрасывает людей на свалку. Эта тема важна для Майкла Лэнди, в своей инсталляции «Свалка-сервис» (1995) он показал размывание и ненужность нижних слоев общества в процессе экономического упадка. По залу были расставлены манекены в форме мусорщиков, которые сметали с пола тысячи человечков, вырезанных из остатков упаковки; в центре стоял большой измельчитель, перемалывавший собранный «мусор». На фигурках художник поместил логотипы и цвета крупных корпораций, выбрасывающих людей на улицу. Большие вывески и рекламные видео в том же зале изображали безмятежную страну, в которой нет места отбракованным обществом людям.

Марк Куинн (1964) – еще одна важная для брит-арта фигура. Известность ему принес скульптурный автопортрет «Я» 1991 года – голова художника в натуральную величину, для создания которой использовано 4,5 литра собственной крови. Другая известная инсталляция Куинна – «Сад» (2000 год) – ботанический сад, полный растений и цветов со всего мира. Они были показаны в цвету как потенциально вечные: почти 1000 экземпляров разных растений, погруженных в двадцать пять тонн жидкого силикона, сохраненного при постоянной температуре -80°C.

Инсталляции британских художников 1990-х – начала 2000-х гг. нарочито провокационны, выраженная реакция зрителей зачастую запланирована авторами работ. Они работали и со старыми готовыми предметами (Сара Лукас и Трейси Эмин), и с необычными материалами (голова из крови Марка Куинна, формальдегид и туши Хёрста), высказывались по поводу социальных проблем и сознательно ставили зрителей в неудобные или вызывающие неприятные ощущения ситуации. Художники использовали мотивы и методы массовой культуры и медиа, вынуждая зрителя сомневаться в испытанных чувствах и выходить за границы привычного и комфортного.

## Литература

1. Кулик И. Марк Куинн «Мое искусство не мрачное, а оптимистическое» // Art Chronica, 31.10.2012. [Электронный ресурс]. URL: <http://artchronika.ru/persona/quinn-interview/>
2. Радзевич А. Дневник ARSENALE: Братья Чепмены. «Иди и смотри!» // Art Ukraine, 28.05.2012. [Электронный ресурс]. URL: <http://artukraine.com.ua/a/dnevnik-arsenale-bratya-chepmeny--quotidi-i-smotriquot/#.WoRr96h19PY>

Статья поступила в редакцию 30.05.2018 г.  
Received: May 30, 2018

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.010

## YOUNG BRITISH ARTISTS AND INSTALLATION EXPERIENCE

Igumnova Elena

Ph.D. in History of Arts,

Senior Researcher.

The Research Institute of Theory and History

of Fine Arts of the Russian Academy of Arts.

Russia, Moscow.

### Abstract

The article deals with the works of British artists of the 1990s and 2000s, who were later named the generation of "Young British Artists" (Young British Artists). The main attention is focused on the experience of British artists in the installation, identifying the specifics of the work with the materials and objects. Among the analyzed works are provocative installations with carcasses of animals by Damien Hirst, readymades by Sarah Lucas and personalized works by Tracey Emin, social statements by Michael Landy and works with the mannequins by Chapman brothers. In their installations the representatives of Brit art deliberately put spectators in uncomfortable or unpleasant situations. The artists used the motives and methods of mass culture and media, forcing the viewer to doubt the feelings and go beyond the boundaries of the familiar and comfortable life.

**Keywords:** British art of the XX century, British art of the XXI century, installation, young British artists, Brit art, conceptual art.

### Bibliographic description for citation:

Igumnova E. V. Young British Artists and installation experience. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 2(9), pp. 113-123. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.010. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1070646/23/> (In Russian).

### References

1. Kulik I. Mark Quinn "My art is not gloomy, but optimistic". [Electronic resource] *Art Chronica*, 31.10.2012. – URL: <http://artchronika.ru/persona/quinn-interview/> (accessed: 20.03.2018)
2. Radzevich A. Diary of ARSENALE: The Chapman brothers. "Go and look!". [Electronic resource] *Art Ukraine*, 28.05.2012. – URL: <http://artukraine.com.ua/a/dnevnik-arsenale-bratya-chepmeny--quotidi-i-smotriquot/#.WoRr96h19PY> (accessed: 20.03.2018)

## ЛАНДШАФТНОЕ СТЕКЛО КАК ФОРМА ДИАЛОГА С ПРОСТРАНСТВОМ

Казакова Людмила Васильевна  
Доктор искусствоведения, главный  
научный сотрудник, член-  
корреспондент РАХ (Москва),  
Научно-исследовательский институт  
теории и истории изобразительных  
искусств Российской Академии  
художеств.  
Россия, г. Москва  
kazakova.luda1938@mail.ru

### Аннотация

В статье рассматривается ландшафтное стекло как один из видов современного ландшафтного искусства. На примере пленэрных выставок 2000 – 2016-х годов уточняется художественная специфика жанра, его роль в установлении эстетической связи природы и объекта искусства, во включении природы в контекст культурного пространства. Новый жанр ландшафтного стекла формировался в контексте развития студийного авторского стекла, в свою очередь тесно связанного с общемировым движением, получившим название «Glass Studio movement». Художественный смысл этого процесса заключается в сугубо экспериментальном характере поисков авторского стиля, в стремлении найти современные средства выражения. В процессе творчества радикально меняются принципы формотворчества, расширяются границы жанра, по-новому осознается пластическая природа образа.

Выставки Елагиноостровского дворца-музея в Санкт-Петербурге «Стекло и керамика на траве» и стали тем материалом, на основе которого изучается данная тема. Обращение художников к крупной форме, а это продиктовано масштабом пространства, расширили границы и принципы формообразования, меняли субстанциональные проявления стекла как материала, его возможность передать драматические коллизии мира, сложность и многомерность содержания. Особое внимание было обращено на технический эксперимент, в первую очередь, в работе с плоским оконным стеклом.

**Ключевые слова:** ландшафтное стекло, выставка, форма, пластический образ, пленэр, арт-объект, инсталляция, пространство, лэнд-арт.

### Библиографическое описание для цитирования:

Казакова Л. В. Ландшафтное стекло как форма диалога с пространством // Искусство Евразии. – 2018. – №2(9). – С. 124-134. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.019. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1070646/24/>

В современном искусстве второй половины XX – начала XXI вв. новым творческим явлением стало возникновение и развитие жанра лэнд-арта. Выход искусства в открытое пространство означал появление новых нетрадиционных форм в виде инсталляции, перформанса, хаппенинга. Эти виды творческой деятельности уже имеют свою историю, своих зачинателей-энтузиастов, свои классические примеры как в зарубежном, так и отечественном искусстве. На современном этапе развития концептуальное решение пространства в новых формах авторского высказывания приобрело всеохватывающий характер. В поисках соотношения арт-объекта с пространством они становятся все более масштабными, парадоксальными, иногда поражающими воображение. Можно сказать, что формы художественного освоения пространства в своем разнообразном проявлении создают некую модель современной культурно-образной структуры, влияют на весь эстетический климат общества.

В наше время заметно изменилось мировоззренческое понимание и восприятие пространственной среды, в которой мы живем. Сегодня само пространство выступает как художественный фактор в мировом творческом процессе. В современном искусстве не существует приоритета какой бы то ни было одной концепции пространства. Психологическое восприятие человеком допускает разные формы его моделирования. Отсюда многообразие определений и характеристик – замкнутое и бесконечное, реальное и иллюзорное, преобразованное, проницаемое, эластичное, виртуальное, возникающее и исчезающее на глазах у зрителей. Одним словом, проблема пространства как художественной категории вышла на новый уровень ее эстетического осознания: каким сегодня видится пространство, что и как привносит в него искусство, каким при этом предстает сам объект искусства.

В таком контексте рассуждений мы рассматриваем сегодня искусство ландшафтного стекла.

Новый жанр ландшафтного стекла формировался в контексте развития студийного авторского стекла, в свою очередь тесно связанного с общемировым движением, получившим название «Glass Studio movement». Художественный смысл этого процесса заключается в сугубо экспериментальном характере поисков авторского стиля, в стремлении найти современные средства выражения. В процессе творчества радикально меняются принципы формотворчества, расширяются границы жанра, по-новому осознается пластическая природа образа.

В искусствоведческой литературе, освещающей искусство нашего технотронного века, ландшафтное стекло и керамика остаются мало замеченными, вероятно в силу того, что художественная специфика жанра еще не определилась. Тем не менее, эта форма творчества привносит решительные перемены в формирование новых смыслов художественно-пластических образов в декоративном искусстве.

Активное развитие искусства ландшафтного стекла в Европе началось с середины XX века. Оно сопровождалось устройством многочисленных по всему миру выставок, инсталляций. Это особый созидательный акт, в котором с наибольшей остротой проявляется разное концептуальное понимание пространства. Оно полностью раскрывается в выборе места, пейзажного вида, в размещении объекта в конкретной природной среде. Лидерами этой сферы деятельности в Европе стали художники Чехии, Словакии, Германии. Крупнейшим мастером является всемирно известный американский художник Дейл Чихули, автор грандиозных инсталляций из цветного стекла. Сегодня все

страны имеют яркие примеры развития искусства стекла в открытом пространстве, вылившегося в создание масштабных проектов.

Первые отечественные ландшафтные выставки стекла и керамики состоялись в начале XXI века. Это позволило художникам выйти на новый уровень творческих задач, обратиться к эксперименту с крупной формой, к техническим средствам в стремлении утвердить новую эстетическую роль арт-объекта, ранее ему не свойственную.

В 2001 году такого рода выставка под открытым небом была организована в ГМЗ «Царицыно» на площадке перед зданием тогда еще не отреставрированного Большого дворца.

Позднее эта инициатива перешла к Елагиноостровскому дворцу-музею в Санкт-Петербурге, где с 2005 г. и до настоящего времени ежегодно устраиваются выставки стекла, а с 2006 г. и керамики под названием «Стекло и керамика на траве» (выставки 2013, 2014 гг. прошли под названием «Стекло и керамика в пейзаже»). Чтобы представить себе размах этого творческого действия, сразу скажем, что за этот короткий отрезок времени в них приняли участие сотни художников Москвы и Петербурга, а также других городов России и стран дальнего и ближнего зарубежья.



*Рис. 1. Афиша выставки «Стекло и керамика в пейзаже».*

Открытая «сценическая площадка» становится точкой отсчета соотношений масштаба форм, ритмов, цвета с конкретным местом показа, а художественная авторская идея находит окончательное завершение в процессе экспозиции.

Провозвестником темы «объект и пространство в искусстве стекла» был Б.А. Смирнов. Архитектор по образованию, он всегда воспринимал стекольное творение как часть архитектурной среды, а в предмете видел его пространственную сущность. Мысль Смирнова о том, что «предмет заканчивается в среде», сопровождала каждое его произведение.

Ландшафт Елагинского парка с характерным петербургским мотивом – стрелкой у разлива двух рукавов реки, с классическим архитектурным памятником-дворцом – великим творением К. Росси – одно из красивейших мест. В устройении пейзажного парка и сада в разное время участвовали английские мастера У. Гульд, Дж. Буш, П. Брук. Большая поляна перед дворцом и открытая площадка перед стоящим у воды так называемым «Павильоном

под флагом» с ведущими к нему гранитными ступенями стали постоянными местами выставочной экспозиции. На дорожках и газонах парка, на фоне деревьев и воды экспонаты занимают тот или иной зеленый уголок, тем самым уточняя свое функционально-художественное предназначение. Художники, как правило, выбирают определенное место экспозиции – дерево, пень, куст, открытое место на траве, земле или у воды, в расчете на которое создавалось произведение.

Обратимся к авторским работам, в которых, на наш взгляд, в наибольшей мере обоснована их адресность ландшафту, осознано понимание художественной сущности жанра, его соответствие современным эстетическим устремлениям. Они получили общественный резонанс, были отмечены «как лучшие» при обсуждении выставок.

Специфика пленэрного жанра была не сразу осознана. Многие работы первой выставки 2005 года, созданные ранее, не вписывались в ландшафт, казались здесь случайными. Но произведения, созданные с учетом их показа в природной среде под открытым небом, адресованные свету, воздуху, вызвали новые эмоциональные ощущения и переживания. В их образно-пластическом строе проявились эстетические принципы, обращенные к свободному формотворчеству.

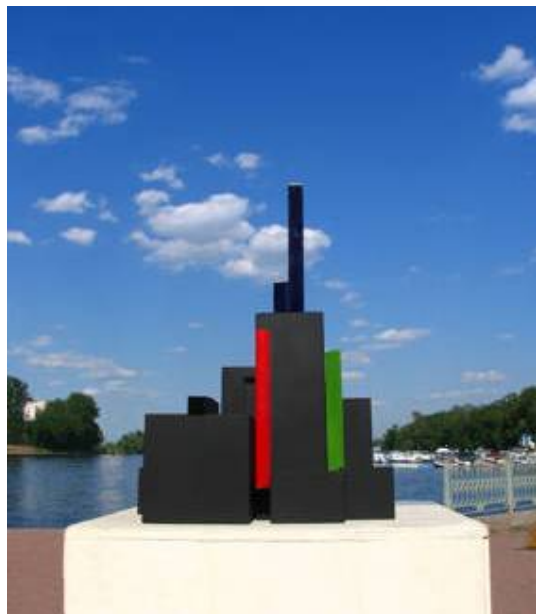


Рис. 2. Шевченко В. «Архитектор». 2005.  
Цветное стекло, моллирование. Фото:  
В. Шевченко.



Рис. 3. Фокин А., Молчановский А. «Белые  
ночи». 2005. Стекло, металл. Фото: А. Фокин.



Рис. 4. Иванова Г. «Бабочки». 2005. Цветное  
стекло. Фото: Г. Иванова.

Доминантой пространства была многомерная объемная конструкция из черного стекла с включением красной и зеленой полос В. Шевченко – «Архитектор» (рис. 2), объект из плоского стекла «Медитация» В. Маковецкого и Е. Лаврищевой, экспонированный прямо на водной глади, композиция «Белые ночи, или Встреча с Аполлоном» А. Фокина и А. Молчановского (рис. 3). Последняя, установленная на площадке перед Павильоном под флагом, стала своеобразной афишей выставки. Органично вписались в природу «Филин» А. Иванова, забавные, исполненные с нотой юмора «Коты» Л. Савельевой, разместившиеся на ступенях лестницы у воды, скульптура из металла и стекла «Троянский конь» Н. Воликовой и Т. Новиковой, архитектурно-стеклянная конструкция «В палашах наших проводников» А. Шульман, порхающие на лугу «Бабочки» Г. Ивановой (рис. 4), монолитный блок-рельеф «Царская охота» А. Криволапова.

Следует отметить, что концепция пленэрных выставок горячо обсуждалась на творческих встречах – конференциях, проводимых организованным в 2000 году стекольным клубом. В ходе выступлений и споров определялись специфика и художественные особенности ландшафтного стекла как особого вида искусства, принципы его экспозиции. Постепенно прояснялись смысл и задачи этого начинания, обсуждалось его влияние на общий ход развития стекла, отмечалось расширение круга участников, открытие новых имен. Одним словом, начинался этап в искусстве отечественного стекла, устремленный к эксперименту и открытиям. Можно со всей определенностью сказать, что в ходе этого творческого процесса понятие арт-объект окончательно утвердилось в своих эстетических смыслах.

Основной темой пленэрного стекла стал органический мир природы, его флора и фауна, что вполне объяснимо. Это цветы и птицы, букашки и улитки, облака и тучи, морской прибой, листья и бабочки, рыбы и гнезда стали мотивами и темами многих декоративно-пластических композиций. Жанр стекольного натюрморта тоже приобрел новые измерения и масштаб в монументальных декоративных формах. В каждом конкретном случае природная среда создавала определенный эмоциональный фон, усиливала образное начало. Так, «Натюрморт» Л. Никитиной – стол из прозрачного стекла со стоящим на нем сосудом, накрытый желтой скатертью, органично смотрелся на газоне, у воды. Композиция «Чаепитие» Ф. Ибрагимова с изображением самовара и чашек из плоского листового стекла на деревянном столике приглашала к застолью. Возникало ощущение некой сценической декорации, некоего соучастия зрителя.

Особенно «востребованной» в ландшафтных арт-объектах оказалась тема стихии, столь органичная применительно к природе. Мотивы стихии, неуправляемости, внезапности, очевидно, привлекают драматизмом происходящего, бунтарством духа природы, что так согласно свободе выражения, накалу чувств и творческому пафосу художника.

Обращение художников к крупной форме, а это продиктовано масштабом пространства, расширило границы и принципы формообразования, меняло субстанциональные проявления стекла как материала, его возможность передать драматические коллизии мира, сложность и многомерность содержания. Особое внимание было обращено на технический эксперимент, в первую очередь в работе с плоским оконным стеклом.

Новой тенденцией в истории отечественного стеклоделия, приобретшей всеохватный характер, стало обращение художников к листовому стеклу и освоение техники спекания (так называемый фьюзинг). Главный творческий результат – выход на уровень создания больших объемно-пространственных арт-объектов и инсталляций. Эта тенденция получила широкое распространение в сфере мирового студийного творчества, не связанного необходимостью работы у стекольной печи. Особое распространение техника спекания, склеивания получила в Японии и Китае.

Основная задача в работе с плоским стеклом – добиться объемного звучания в пространстве, обрести материальную вещественность. Авторские художественные приемы в создании форм интересны и необычны в скульптуре. «Святой Себастьян» А. Гордина (рис. 5) стал настоящим открытием (приобретен Государственным Русским музеем – сама по себе уникальная музейная акция). Поставленный посреди поляны на фоне деревьев, он буквально захватил окружающее пространство. Развернутая в сложном ракурсе плоская фигура воспринималась как трехмерная объемная скульптура, а матовая поверхность сообщала ей некое подобие мрамора, пронизанного лучами света. Далее последовали скульптурные многофигурные композиции – «Пастораль. XXI век» – женская и мужская фигуры, обращенные навстречу друг другу, «Леда и лебедь», соединившая интимность в трактовке образа с проницей и минимализмом средств выразительности плоского стекла.

Скульптура И. Суворовой и В. Сохоневич «Купание красного коня» – высокая конструкция из металла в сочетании с цветными витражными вставками стекла – становилась доминантой открытой площадки перед Павильоном.



Рис. 5. Гордин А. «Святой Себастьян». 2005. Листовое стекло, моллирование. Фото: А. Гордин.



Рис. 6. Мерзликина Ю., Зинчук А. «Отражение». 2013. Листовое зеркальное стекло. Фото: Ю. Мерзликина.

Диалог объекта с пространством в работе с плоским зеркальным стеклом основан на его отражательной способности и реакции на свет. Трехмерный конструктивный объект «Отражение» Ю. Мерзликиной и А. Зинчука (рис. 6), выстроенный из множества плоскостей – экранов в строгом ритмическом сопряжении, отражал многомерное

пространство, реагируя на изменение освещения, движение облаков. Блики света и тени от падающего света создавали игру графических узоров. Зритель также оказывался вовлеченным в это динамичное, на глазах меняющееся иллюзорное пространство.

Совсем иной характер пластического мышления проступает в композиции «Прогулка» В. Маковецкого и Е. Лаврицевой. Условное контурное изображение фигур на двух листах прозрачного стекла при круговом обходе обретает объем и материальную плоть в игре со светом, вбирая «в свое тело» зеленый цвет листьев и травы. В полной гармонии с природой прозвучала монументальная скульптурная пластика из оптического стекла А. Молчановского, чистые шлифованные поверхности которой отражали облака, деревья.

Названные работы (и еще десятки других) – их масштаб, пластические структуры в решении образа, метаморфозы форм и их аллегорические смыслы – совершенно по-новому раскрывают художественно-функциональное предназначение стекла в новом пространственном измерении в условиях природной среды.

Следует отметить, что свобода творческого мышления, порыв к авторскому открытию привлекли к пленэрным акциям молодых художников – выпускников двух отечественных художественных вузов Москвы и Санкт-Петербурга – Строгановки (Московской художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова) и Штигилица (Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии имени А. Л. Штигилица). У многих из них здесь состоялся показ их первых работ. Молодой художник Игорь Фролов проводил на пленэре открытые мастер-классы. На глазах изумленной публики в свободных игровых жестах рождались произвольные пластические инсталляции в технике гутного стекла.

Более скромные по масштабу экспозиции авторского стекла стали устраиваться во двореке Российской академии художеств. «Новый взгляд. Новое стекло» – так называлась первая выставка 2008 года, за которой последовали две в 2009 году. Небольшое количество участников, и оттого выступление каждого автора становилось заметным и более ответственным, камерность таких творческих акций не снижала их значимости и интереса к ним. Авторские работы представляли художники разных поколений. Среди них – члены Российской академии художеств и художники, отмеченные разными наградами РАХ: Ф. Ибрагимов, Л. Савельева, В. Шевченко, Л. Никитина, О. Победова, Н. Воликова, Т. Новикова, И. Коржева, О. Манукян, равно как и следующее поколение художников – Ю. Мерзликина, А. Ширинская, Е. Ярошенко, А. Бутина, А. и Г. Криволаповы, А. Зинчук, З. Руднева, М. Астахов.

Каждый из авторов представлял уникальную работу, выявляющую новый творческий ход, выраженный, прежде всего, в формотворческой идее, а также в техническом способе исполнения. В такой камерной среде по-иному раскрывалась декоративно-пластическая сущность объекта, особым образом воспринимались абстрактные инсталляции из зеркального стекла, которые вступали в динамичную игру с пространством, создавали световые вспышки, превращали иллюзорное в реальное и наоборот. Момент многократного отражения, оптической игры зеркальных пластин использовала Ю. Мерзликина в веерообразной инсталляции «Солнцеворот». Принцип отражения и фокусирования света использовал Ф. Ибрагимов в инсталляции «Энергия солнца» (2008), где полусферические формы зеркального стекла, расставленные в четком ритме,

воспринимались как источники энергетической силы. Объекты из оптического стекла производили эффект визуального движения.

Концептуальные идеи развивает в оптическом стекле О. Победова. Следует заметить, что в ее геометрически-пространственных инсталляциях всегда присутствует стремление к экспансии внешнего пространства. В представленных на выставке объектах – «За гранью конструктивизма», «Н. Габо» ярко выявлены пластические и динамические трансформации кубических стекольных объемов. Выстроенные в вертикальную оптическую ось, они обладают магической силой преломления света, приносящей энергию, пульсирующие ритмы в окружающую среду. Внутри них возникают новые иллюзорные миры, меняющиеся в условиях открытой среды и в то же время ее преобразующие.

Выставленные под открытым небом арт-объекты из крупных блоков оптического стекла А. Молчановского на его персональной выставке обретали иное пространственное дыхание, вступали в динамичный диалог с природным окружением. Прозрачные ледяные глыбы стекла преобразованы рукой скульптора в образы – ассоциации, подсказанные их «дикой» природой. «Сфинкс», «Гавриил и Люцифер», «Небо мое», «Море мое» воспринимались во всей силе звучания мощной пластики форм, излучения света. Буквально использовали открытое пространство в своих инсталляциях «Ручей», «Оранжевое настроение» А. Ширинская и Е. Ярошенко. Они соединили природное и созданное на тему природы. Бабочки и стрекозы словно опустились на островки зеркального стекла, разбросанного по бутристой поверхности цветочной клумбы.

Технические новации в ряде работ демонстрировали неожиданные пластические и цветовые эффекты. В решении пластического рельефа «Адам и Ева» Л. Савельева применила оригинальный прием. Скульптурные лепные фигуры она заключила в толщу массивного объема стеклянного бруса, геометрически точного в своих очертаниях (автор использовала уже существующую «заготовку»).

Редкую авторскую технику «прорезного ажурного декора» продемонстрировал А. Криволапов в ансамбле предметов «Кресло и столик», вызывая в памяти традицию изготовления стеклянных кунштштоков, рассчитанных на удивление виртуозностью исполнения. Крупные «мебельные» формы из зеленоватого оконного стекла, украшенные сквозным, словно кружевным орнаментом, воспринимались в природном окружении в органичном родстве с орнаментом из листьев и травы.

Интересный авторский прием перевитой ленты из яркого красного стекла использовал О. Манукян в вертикальной трехчастной композиции «Семья». Одна из лучших работ выставки – «Аргонавты» Ю. Мерзликиной – узнаваемое изображение старинного парусника, выполнено из цветного золотисто-коричневого стекла в сочетании с натянутыми, точно струны, текстильными парусами. Цельность формы, ее материальная наполненность, отточенный декоративный абрис-силуэт и безупречное исполнение позволяют отнести это произведение к образцам пластического искусства.

Таким образом, стекло в открытом пространстве предстает во всем многообразии индивидуальных авторских решений. Стремление художников показать свои произведения на пленэре объясняется, как говорят сами авторы, возможностью работать с крупной формой, не ограничивая себя рамками замкнутого пространства, представить инсталляцию, попробовать соединить разные жанры и материалы.

Ландшафтные выставки представили типологически разные объекты: «объект-образ», «объект-знак», «объект-ассоциация», «объект-концепция», «объект-метаморфоза» –

все многообразие образных структур вошло в понятие пленэрного стекла [1, с. 10]. Их бытие в природной среде открыло художникам возможности активного эксперимента, импровизационного мышления со всем набором оригинальных идей, зрелищных эффектов, свободного выбора средств в реализации замыслов, применения новых материалов и их сочетаний.

При этом значительно расширилось эстетическое поле функционирования, возникло обновленное чувство эстетического восприятия и переживания его новых художественных качеств. Культурная миссия лэнд-арта проявилась в активизации интереса массового зрителя, в какой-то степени его соучастии в этих творческих акциях. И в этом видится особый смысл существования и развития ландшафтного жанра.

Высказывания художников-участников отразили все смысловые аспекты жанра, необходимость его существования и посыл в будущее искусства стекла. Основная мысль сводилась к возможности свободного эксперимента, ощущению нового масштаба работ, соразмерного открытому пространству, переживанию особого эмоционального состояния в окружении природы [2].

До сих пор еще не устоялось представление о том, что представляет собой ландшафтная экспозиция – демонстрацию арт-объекта, инсталляцию или просто выставку с новыми возможностями показа работ на ветках деревьев, в траве, на открытой поляне, у воды и так далее. Можно ли считать инсталляцией декоративный посудный или скульптурный ансамбль, экспонированный в природном окружении, или она включает нечто большее. Ее словарное определение как некой конструкции, сооружения с использованием разнообразных предметов – это лишь внешнее, «опознавательное». Суть ее – в смысловом наполнении, в концептуальной идее, выраженной новыми художественными и техническими средствами. Это некий синтез выразительных средств, принадлежащих разным видам творческой деятельности. В эстетическом освоении открытого пространства постепенно происходит осмысление жанра.

Представленные во всем многообразии на пленэрных выставках авторские объекты конца 1990-х – 2016 гг. расширили представление об эстетическом предназначении стекла, продемонстрировали, как усложняются интеллектуально-смысловые задачи, меняются пластические акценты, ритмы, фактура, цвет. Каждое произведение, созданное с учетом специфики «своего места» в предлагаемой природной среде, «доказывало» (или нет) новую функцию своего художественного бытия. Соединение природного и культурного начал, их «макроконтекст» создает эстетические зоны высокого эмоционального напряжения. Диалог с природой открывает перед художниками «раскрепощенный» путь общения с любимым материалом.

Эстетические смыслы жанра заполняют и преобразовывают восприятие природного ландшафта, приближают его к природной метафоре. Привнесение художественно-интеллектуального объекта в пейзаж становится некой современной моделью его образного восприятия.

Вопрос о роли пленэрных выставок как месте эстетического, интеллектуального наслаждения, помимо чисто художественных, включает и социально-культурные аспекты. Выставки на Елагином острове стали событийными, зрелищными в культурной ауре города. Ежегодно сотни петербуржцев приходят к дворцово-парковому ансамблю, чтобы увидеть уже ожидаемые выставки «Стекло и керамика в пейзаже». Расширение зрительской аудитории и эстетического поля воздействия, характер восприятия такого рода искусства

весьма актуальны и заслуживают специального разговора. Здесь мы подчеркиваем, что основной художественный и содержательный смысл ландшафтного стекла состоит в установлении гармоничной эстетической связи природы и объекта искусства, во включении природы в контекст культурного пространства. При этом важным итогом такого диалога является формирование нового эстетического чувства.

### Литература

1. Казакова А. В. Из выступления на круглом столе к X Международной выставке «Стекло и керамика в пейзаже» (8-12 июня 2013 г.) // Стекло и керамика в пейзаже. – Санкт-Петербург, 2013.
2. Стекло и керамика в пейзаже. Елагин остров 2005-2010. Каталог. – Санкт-Петербург, 2010. 141 с.

Статья поступила в редакцию 30.05.2018 г.  
Received: May 30, 2018

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.019

## LANDSCAPE GLASS AS A FORM OF DIALOGUE WITH SPACE

Kazakova Lyudmila  
Doctor of Arts, Chief Scientific Officer,  
Corresponding Member of the Russian  
Academy of Arts (Moscow),  
The Research Institute of Theory and History  
of Fine Arts, Russian Academy of Arts.  
Russia, Moscow.  
kazakova.luda1938@mail.ru

### Abstract

The article considers landscape glass as one of the types of modern landscape art. The example of the open-air exhibitions of 2000-2016 clarifies the artistic specificity of the genre. Author reveals the role in establishing the aesthetic connection of nature and the object of art, in the inclusion of nature into the context of cultural space. A new genre of landscape glass was formed in the context of the development of studio author's glass, which in turn is closely related to the worldwide movement, called the Glass Studio movement. The artistic meaning of this process lies in the purely experimental character of the search for the author's style, in the striving to find modern means of expression. In the work process, the principles of form creation change radically, the boundaries of the genre expand, the plastic nature of the image is realized in a new way.

Exhibitions of the Elaginostrovsky Palace Museum in St. Petersburg are the material on which the subject is studied. The appeal of artists to a large form, and this was dictated by the scale of space, broadened the boundaries and principles of form-building, changed the substantial manifestations of glass as a material, its ability to convey dramatic collisions of the world, complexity and multidimensional content. Particular attention was paid to the technical experiment, primarily in the work with flat window glass.

**Keywords:** landscape glass, exhibition, form, plastic image, plein air, art object, installation, space, land art.

### Bibliographic description for citation:

Kazakova L. V. Landscape glass as a form of dialogue with space. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 2(9), pp. 124-134. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.019. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1070646/24/> (In Russian)

### References

1. Kazakova L. V. from the speech at the round-table discussion for the X International exhibition "Glass and ceramics in the landscape" (8-12 June 2013). *Steklo i keramika v peizazhe* [Glass and ceramics in the landscape]. St. Petersburg, 2013.
2. *Steklo i keramika v peizazhe. Elagin ostrov 2005-2010* [Glass and ceramics in the landscape. Elagin Island 2005-2010]. Catalog. St. Petersburg, 2010. 141 p.

## ИНСТАЛЛЯЦИЯ ДО ИНСТАЛЛЯЦИИ. ДВА ПРИМЕРА ИЗ ЗРЕЛИЩНОЙ КУЛЬТУРЫ ИТАЛЬЯНСКОГО РЕНЕССАНСА

Козлова Светлана Израилевна  
Доктор искусствоведения,  
ведущий научный сотрудник,  
НИИ теории и истории изобразительных  
искусств Российской Академии художеств.  
Россия, г. Москва  
helenka2106@mail.ru

### Аннотация

В контексте инсталляции в статье рассматриваются два эпизода ренессансной зрелищной культуры. Первый – устройство в 1439 г. (и позднее) во флорентийской церкви в праздник Благовещения подвижной пространственной конструкции для представления *sacra rappresentazione*. Действие ее основывалось, прежде всего, на техническом изобретении Брунеллески. Автор показывает, как с помощью машинерии, живых человеческих фигур и разного рода материалов образовывалась самостоятельная пространственная установка во внутреннем пространстве церкви, претворившая свои составные элементы в новое качество, в иную по сравнению с окружающим ее интерьером ритмическую и визуальную структуру, внутри которой соприкасается зритель.

Анализируется также другой тип ренессансных построений, связанных не только с религиозными, но и светскими торжествами, которые часто объединяли названием «триумфы». Действие их разворачивалось под открытым небом, в пространстве, превращенном в фиктивное, то есть перестроенное по сравнению с его реальным городским окружением. Особое внимание автор уделяет роли триумфальной колесницы в ходе подобных празднеств: они служили своего рода сценической площадкой для имитирования важного атрибута прославления по примеру Древнего Рима, а также для демонстрации программного содержания шествия. Изложенное позволяет заключить, что в логике организации *sacra rappresentazione* и «триумфов» эпохи Возрождения проступают черты сходства с современной инсталляцией, они сказываются в соотношении между преобразованным пространством, предметной либо фигурной композицией в его рамках и зрителем подобных построений.

**Ключевые слова:** инсталляция, зрелищная культура Ренессанса, *sacra rappresentazioni*, триумфы, триумфальная колесница.

### Библиографическое описание для цитирования:

Козлова С. И. Инсталляция до инсталляции. Два примера из зрелищной культуры итальянского ренессанса // Искусство Евразии. – 2018. – №2(9). – С. 135-144.  
DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.020. [Электронный ресурс]  
URL: <https://readymag.com/u50070366/1070646/25/>

Одну из характерных черт инсталляции составляет преобразование художником окружающей среды за счет «монтировки» ее из самых разнородных материалов, которые в этом новом составе утрачивают свои привычные значения и утилитарные функции, обретая собственное, новое содержание. В результате подобной трансформации составляющих населенное ими пространство переконструируется в плане формы и смысловой наполненности. Изменяется и отношение с таким пространственно-предметным объектом зрителя, который воспринимает его не со стороны, подобно картине или скульптуре, а находясь внутри, составляя часть по-новому претворенного пространства. Конечно, инсталляция – одна из форм современного искусства, и сложилась она именно в ситуации, когда внутри искусств стали рушиться границы традиционных жанров и видов. Тем не менее, представляется, что в качестве ее отдаленных предшественников можно рассматривать некоторые явления традиционного искусства, например, относящиеся к эпохе Возрождения в Италии.

Остановимся на двух эпизодах ренессансной зрелищной культуры. Первый – это установка Филиппо Брунеллески в 1439 году подвижной пространственной композиции в замкнутом интерьере одной из флорентийских церквей. Она была разработана ко дню Благовещения. Сохранилось описание этого устройства в двух версиях: одна – глазами непосредственного зрителя, русского епископа Авраамия Суздальского [6, с. 254-258], другая – сделана сто с лишним лет спустя Джорджо Вазари в его «Жизнеописании Брунеллески» [2, с. 171-174; 10, р. 375-378] и основана на модели этого мастера, но с дополнениями, введенными впоследствии другими инженерами. Речь идет о показе устройства в церкви Сан Феличе ин Пьяцца во Флоренции. В контексте настоящей работы первостепенный интерес составляет художественно-техническая сторона установки, в том числе – детали инженерного мастерства, поэтому мы опираемся прежде всего на текст Вазари.

Автор «Жизнеописания» почти не говорит о самом драматизированном представлении. Предметом его внимания становится скорее «празднование, совершающееся... согласно древнему обычаю», – имеется в виду соответствие происходящего некоторым правилам развертывания действия в церкви, принятым, во всяком случае, уже к началу XV века, – но действия, осуществленного на основе новых технических достижений, преобразивших визуальные впечатления. С помощью изобретательной машинерии, живых человеческих фигур и предметов металлических, деревянных, хлопковой ваты, лампад и т.д. мастер сделал своего рода пространственную установку в церкви, частью которой оказывались ее прихожане, поглощенные чудесным видением. Наверху (рис. 1.) – подразумевалось, в небе – восседал Бог-Отец в сонме ангелов. В непосредственной близости от него вращалось круглое полушарие, как теперь предполагают исследователи, сделанное из материала наподобие винилхлорида [8, р. 63] – прочного, бесцветного и огнеупорного. Верхний укрепляющий слой полушария составляли тонкие деревянные планки, а внутри он был расписан под небесный свод. На площадках по внутреннему краю этой полусферы были размещены мальчики, или ангелы с позолоченными крыльями и волосами из золотой пакли. Три гирлянды светильников над их головами и покрытые ватой площадки, где стояли дети, усиливали иллюзию неба со звездами и облаками. Еще один круг ангелов и светочи в мандорле (рис. 2) внутри него были устроены подвижно, так что ангелы могли спускаться на расстояние четырех с лишним метров от верха, а сияние постепенно достигало помоста, на котором затем

происходила сцена Благовещения. Технически было продумано так, что огни в этот момент гасли, из мандорлы появлялся мальчик в облике архангела Гавриила, он устремлялся к деве Марии, приветствовал ее и произносил Благоую весть. Как только архангел возвращался в сияние, огни его снова зажигались. Светочи сияли, музыка улаждала слух, ангелы пели, кружились, внушая впечатление того, что присутствующие здесь словно бы ощущают себя в Раю.

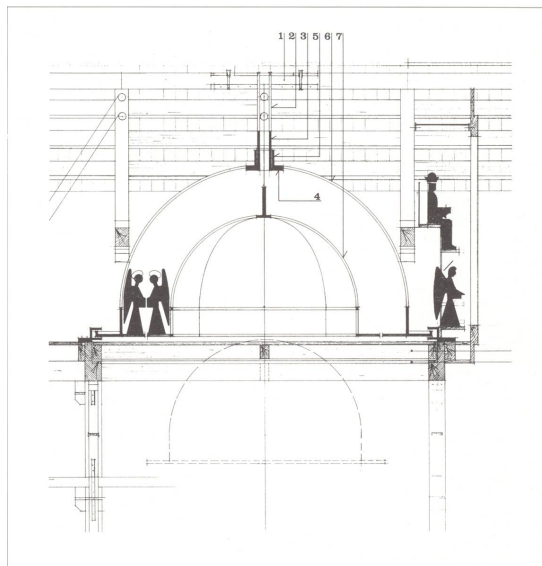


Рис. 1. Схема полусферы неба для представления Благовещения во флорентийской церкви в XV веке. По описанию, сделанному Дж. Вазари.



Рис. 2. Типографское издание сценария Фео Белькари мистерии Благовещения. 1495. На фронтисписе – сцена Благовещения и мандорла, из которой спустился архангел Гавриил.

Из документальных источников известно, что события религиозной мистерии, разыгрываемые в этой пространственно-предметной структуре, имели довольно развернутую фабулу в 384 стихотворных строки, если учитывать речи всех ее участников [1, с. 28-34]. Но Вазари не ставил задачу показать подробности *sacra rappresentazione*, с выходом всех ее библейских и аллегорических персонажей, их монологами и диалогами. Как это позволяло представление, он вычленил конструктивную сторону, которая порождала эффекты, передающие атмосферу таинства. С известной долей воображения можно заключить, что конструкция пространства в пространстве, устроенная в церкви Сан Феличе, по-своему напоминает принцип инсталляции. Не нарушая в целом настрой католического религиозного пространства, Брунеллески (и его последователи) включали в него зрелище, которое обладает собственной протяженностью, направленной в разные стороны, и представляет, в отличие от окружающего интерьера, несколько иную ритмическую и визуальную структуру. В этом отношении ренессансный мастер выступил как режиссер, сконструировавший свой мир внутри другого замкнутого мира – мир, наделенный присущими именно ему зрительными, как и пространственными параметрами. Последнее утверждение (о пространстве) подкрепляет тот факт, что четкие линии канатов, введенные в композицию, придавали характерную для Ренессанса «геометрическую ясность, конечность и обозримость» «модели мироздания», выстроенной Брунеллески в средневековой архитектуре [5, с. 304-326].



*Рис. 3. Дзаноби Строчи. Благовещение.  
Ок. 1453. Дерево, темпера. Собрание Джона  
Джонсона, Филадельфия. Источник:  
<https://gallerix.ru/album/National-Gallery-London-6/pic/ghrx-1528034654>*

И пусть даже постановка Благовещения в церкви Сан Феличе имела сходство с какой-то одноименной картиной, ибо отталкивалась от принятой тогда в живописи иконографии, но благодаря свойственному Возрождению (как и более ранним эпохам) стремлению вывести зрелище (в том числе двухмерное) вовне, в более широкое, можно сказать, зрительское пространство, эта постановка обрела черты, сближающие ее с инсталляцией. В самом деле, как то свойственно инсталляции, из разного рода материалов осуществлена самостоятельная, словно «вставленная» в интерьер, пространственно-предметная конструкция, которая в художественном и смысловом плане срежиссирована как единое целое и внутри которой, а не вне ее, соприкасается зритель.

Теперь обратимся к иному типу построений, связанных не только с религиозным, но и светским торжеством. Иногда их объединяли общим названием «триумфы», поскольку ассоциировали с древнеримским обычаем чествования победителя, так же как с «Триумфами» Петрарки, где идея прославления развернута вширь, с использованием реалий, идущих из Античности. Это мог быть, например, праздник Тела Христова, праздник Иоанна Крестителя и т.д. или, напротив, карнавал, въезд в город правителя, Папы Римского [7]. Торжество разворачивалось на определенной протяженности под открытым небом – в пространстве, составляющем часть городского пространства. Из более широкого окружения праздничную площадь и прилегающие к ней улицы выделяло убранство из декоративной и, следовательно, временной архитектуры, скульптуры и живописи. Так, в «Жизнеописании Андреа дель Сарто» Вазари сообщает, что по случаю приема во Флоренции в 1515 году папы Льва X здесь появилось «множество арок, фасадов, храмов, колоссов и прочих изваяний» [3, с. 346-347; Вазари дает здесь сведения и об изготовлении триумфальных колесниц, наподобие древнеримских, с. 344]. Арки и другие архитектурные поверхности расписывались историями, соответствующими программе праздника, и украшались фиктивной скульптурой, как, например, мраморными казались фигуры на декоративном фасаде собора, сделанном из дерева и расписанном гризайлью. В честь Папы был устроен маскарад с представлением триумфа Камилла, прославленного древнеримского полководца и восстановителя архитектуры Рима после разрушения его галлами. Пространство с новым декором Флоренции – восьмигранным храмом, колонной Траяна (рис. 4) и т.д., где происходило празднество, вызывало у его участников воспоминания о Древнем Риме (рис. 5).

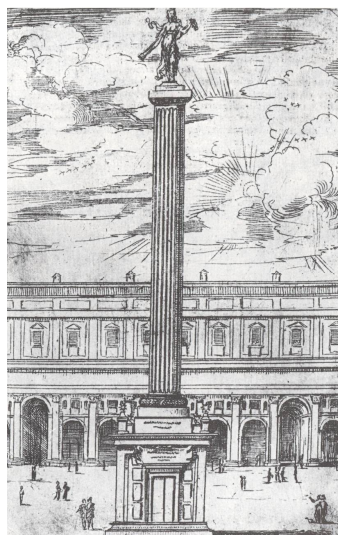


Рис. 4. Имитация колонны Траяна на Пьяцца Маджоре. Декор по случаю въезда папы Климента VIII в Болонью. Гравюра. Центральная национальная библиотека, Болонья. Источник: <https://www.bolognawelcome.com>



Рис. 5. Вид римского форума от Арки Септимия Севера до Арки Тита на заднем плане. Гравюра. Фототека Б. Бернсона, вилла Татти, Гарвардский университетский центр по изучению итальянского Возрождения. Источник: <https://itatti.harvard.edu/berenson-library/collections/fototeca-photograph-archive>

Таким образом, праздничное обустройство части территории города придавало ей в рамках целого значение особой пространственной структуры. В ней можно усмотреть даже нечто вроде прообраза «тотальной инсталляции». Ведь вся территория праздника вычленялась из общего пространства единством художественного замысла, заданным маршрутом движения и его ритмами, отличными от тех, что свойственны обычной жизни города.



Рис. 6. Андреа Мантенья. Трубачи и знаменосцы. Композиция из цикла «Триумф Цезаря». Между 1482 – 1492. Хемптон-Корт. Источник: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/themes/exhibitions/charles-i-king-and-collector/royal-academy-of-arts-london/the-triumphs-of-caesar-1-the-picture-bearers>



Рис. 7. Сенаторы. Копия неизвестного мастера с композиции Мантеньи из цикла «Триумф Цезаря». Перо, бистр. Альбертина, Вена. Источник: Cocks R. *The Changing Face of the Temple of Janus in Mantegna's "The Prisoners": Politics and the Patronage of the "Triumphs of Caesar"* // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 55. Bd., H. 2 (1992), pp. 268-274. P. 270.

Главный мотив празднества составляло торжественное шествие его участников, которое включало в себя и триумф, организованный по древнеримскому «сценарию» (рис. 6, 7). Псевдо-зрелище складывалось из группы как бы сенаторов, затем двигалась колесница с военачальником, над головой которого раб держал золотую корону, далее – его воины, потом – пленники в цепях, жертвенные животные и снова колесницы теперь уже с трофеями. Нечто напоминающее полотна Андреа Мантеньи на тему «Триумф Цезаря», написанные с археологической достоверностью и, возможно, связанные с какой-то театрализацией (между 1482 – 1492, Хемптон-Корт) [9; 13] (рис. 8, 9).



Рис. 8. Андреа Мантенья. Юлий Цезарь на колеснице. Композиция из цикла «Триумф Цезаря». Между 1482 – 1492. Хемптон-Корт.

Источник:

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/themes/exhibitions/charles-i-king-and-collector/royal-academy-of-arts-london/the-triumphs-of-caesar-9-caesar-on-his-chariot>



Рис. 9. Андреа Мантенья. Статуи, изображение покоренного города, таблицы с надписями.

Композиция из цикла «Триумф Цезаря». Между 1482 – 1492. Хемптон-Корт. Источник: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/themes/exhibitions/charles-i-king-and-collector/royal-academy-of-arts-london/the-triumphs-of-caesar-2-the-bearers-of-standards-and-siege-equipment>



Рис. 10. Андреа Мантенья. Трофеи. Композиция из цикла «Триумф Цезаря». Между 1482 – 1492. Хемптон-Корт.

Источник: <https://www.royalcollection.org.uk/sites/default/files/styles/rctr-scale-1300-500/public/collection-online/3/e/255476-1526292591.jpg?itok=aBiZsA7k>

В контексте празднеств как особо важный элемент монтирования «инсталляции», выразимся так, следует выделить колесницу. Колесница предназначалась для статистов, изображающих полководцев-триумфаторов или других исторических деятелей, для богов, аллегорий и просто предметов, как, например, те, что обозначали военные трофеи. В конструировании этих триумфальных колясок подражали древнеримским образцам, нередко прибегая к антиквизации также в темах и формах их декора (рис. 10). Но наряду с имитацией важного атрибута прославления в Древнем Риме, колесница выполняла и другую существенную функцию в ренессансном празднестве. На ней демонстрировалось его программное содержание.

Повествовательная канва таких триумфальных постановок могла быть усложненной, развертываясь на целом кортеже колесниц. Подобное зрелище имело место, скажем, на масленице 1513 года во Флоренции в связи с избранием папой Львом X кардинала Джованни Медичи. Оно было показано двумя сообществами, каждое из которых стремилось превзойти соперника в замысловатости фабулы и ее оформлении. Три возраста человечества – Детство, Зрелость и Старость – последовательно демонстрировали костюмированные группы на трех колесницах, где аллегорическая фигура была окружена теми, что изображали личностей, прославившихся выдающимися деяниями. Второе сообщество представило шесть картин истории разных веков на шести триумфальных колясках, увенчанных седьмой. В каждом случае комбинация статистов и атрибутов, относящихся к теме данной картины, была не только зрелищной, но и требовала вдумчивого «прочтения». В качестве образца приведем диспозицию на первой и седьмой колесницах [4, с. 333-336; 12, р. 247-255]. На первой был представлен Золотой век, и потому наверху ее стоял Сатурн с косой и Янус двуликий с ключами от храма Мира в руках, у их ног лежала связанная Ярость и вокруг множество разноцветных предметов, имеющих отношение к Сатурну. На седьмой колеснице, завершающей кортеж, появлялся новый триумф Золотого века. Баччо Бандинелли выполнил здесь разные рельефные фигуры, в том числе четыре «основных» Добродетели, а Понтормо – прекрасные картины. Посредине колесницы находилась огромная сфера в виде земного шара, на ней ничком лежал человек с рассеченной спиной, а из раны его вылезал голый позолоченный мальчик. Он, как считалось, олицетворял конец Железного века, из которого благодаря избранию нового понтифика возрождался век Золотой. Так что фигуры и разные объекты выступали в значении, приданном им устройтелем всей этой масштабной пространственной композиции, сопряженной с праздником. Ее единство складывалось из последовательности сюжетов, демонстрируемых на колесницах.

Разумеется, религиозные мистерии и «триумфы» Ренессанса, а с другой стороны, современные нам инсталляции представляют собой разный художественный опыт. Но во внутренней логике их организации заложены черты сходства, которые проявляются в отношениях между пространством, переустроенным по сравнению с его реальным окружением, статичной, так же как и подвижной предметной либо фигурной композицией в рамках такого пространства и зрителем или участником-зрителем подобных построений.

## Литература

1. Брагина М. Л. Постановка мистерий религиозными братствами во Флоренции XV в. // Театр и театральность в культуре Возрождения. – М., 2005. – С. 28-35.
2. Вазари Джорджо. Жизнеописание Филиппо Брунеллеско // Вазари Джорджо. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. А.И. Венедиктова и А.Г. Габричевского. – Т. II. – М., 1963. – С. 137-185.
3. Вазари Джорджо. Жизнеописание Андреа дель Сарто // Вазари Джорджо. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. – Т. III. – М., 1970. – С. 333-375.
4. Вазари Джорджо. Жизнеописание Якопо из Понтормо // Вазари Джорджо. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. – Т. IV. – М., 1970. – С. 327-365.
5. Данилова И. Е. Видение «пречудное и отнюдь несказанное». Представление Благовещения в церкви Сантиссима Аннунциата во Флоренции (1439) глазами Авраамия Суздальского // Данилова И. Е. «Исполнилась полнота времен...» Размышления об искусстве. Статьи, этюды, заметки. – М., 2004. – С. 304-333.
6. Прокофьев Н.М. Русские хождения XII – XV веков // Литература Древней Руси и XVIII век. – М., 2002. – С. 64-95.
7. «All the world's a stage...» Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque /Ed. By B. Wisch and S. Scott Munshower. Pt.1: Triumphal Celebrations and Ritual of Statecraft (Papers in Art History from the Pennsylvania State University). – Vol. VI. – Pt.1. – Pennsylvania, 1990. – 389 p.
8. Il luogo teatrale a Firenze: Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi. Mostra. Firenze, Palazzo Riccardi, Museo Mediceo, maggio – ottobre 1975. – Milano, 1975. – Catalogo, № 1.24 (Cesare Lisi).
9. Martindale A. The Triumphs of Cesar by Andrea Mantegna in the Collection of H.M. Queen at Hampton Court. – London, 1979. – 342 p.
10. Vasari Giorgio. Filippo Brunelleschi // Vasari Giorgio. Le vite de piu eccellenti pittori, scultori ed architettori / con annotazioni e commentari di G. Milanesi. T. II. Firenze, 1878.
11. Vasari Giorgio. Andrea del Sarto // Vasari Giorgio. Le vite de piu eccellenti pittori, scultori ed architettori. T. V. Firenze, 1880.
12. Vasari Giorgio. Jacopo Pontormo // Vasari Giorgio. Le vite de piu eccellenti pittori, scultori ed architettori. T. VI. Firenze, 1881.
13. Versnel M.S. Triumphus: An inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph. – Leiden, 1970.

Статья поступила в редакцию 30.05.2018 г.

Received: May 30, 2018

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.020

## INSTALLATION BEFORE INSTALLATION. TWO EXAMPLES OF RENAISSANCE SPECTACULAR CULTURE

Kozlova Svetlana  
Doctor of Arts,  
Chief Researcher,  
The Research Institute of Theory and History  
of Fine Arts of the Russian Academy of Arts.  
Russia, Moscow  
helenka2106@mail.ru

### Abstract

This article reveals two examples of Renaissance spectacular culture in context of installation. The first is the arrangement of a mobile construction for *sacra rappresentazione* inside the Florentine church in 1439. Brunelleschi's technical invention served the basis of its operation. Assisted by machinery, human figures and various kinds of materials, which acquire qualities distinguished from their primaries, it created the spatial installation. Thus in the interior of the church displayed a self-dependent visual structure with spectators being within it, but not observing the performance from outside.

The other type of Renaissance «installation», being analyzed in the article, was used not only for religious purposes but also for secular celebrations or «triumphs». Festivals took place in the open air, the space itself was being converted into fictitious, reorganized in comparison with a real city environment. Author of the article is paying special attention to the way the triumphal chariot was used during such festivals: she analyzes it as the attribute of glorification on the pattern of Ancient Rome and as the stage for showing of a program of a festival procession.

All these facts allow to conclude that there are obvious similarities between *sacra rappresentazione* and «triumphs» of Renaissance and modern installation, which become inevitably evident when the converted space, their composition and participants are being analyzed.

**Keywords:** Installation, Renaissance spectacular culture, *sacra rappresentazione*, triumphs, triumphal car.

### Bibliographic description for citation:

Kozlova S. I. Installation before installation. Two examples of renaissance spectacular culture. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 2(9), pp. 135-144. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.020. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1070646/25/> (In Russian)

### References

1. Bragina M. L. Postanovka misterii religioznymi bratstvami vo Florentsii XV v. [The setting of the mysteries by religious fraternities in Florence in the 15th century]. *Teatr i teatral'nost'*

*v kulture Vozrozhdeniya* [Theater and theatricality in the culture of the Renaissance]. Moscow, 2005, pp. 28-35.

2. Vasari Giorgio. Zhizneopisanie Filippo Brunellesko [Biography Filippo Brunelleschi]. Vasari Giorgio. *Zhizneopisaniya naibolee znamenitykh zhivopistsev, vayatelei i zodchikh* [Biographies of the most famous painters, sculptors and architects]. Vol. 2, Moscow, 1963, pp. 137-185.

3. Vasari Giorgio. Zhizneopisanie Andrea del' Sarto [Biography of Andrea del Sarto]. Vasari Giorgio. *Zhizneopisaniya naibolee znamenitykh zhivopistsev, vayatelei i zodchikh* [Biographies of the most famous painters, sculptors and architects]. Vol. 3, Moscow, 1970, pp. 333-375.

4. Vasari Giorgio. Zhizneopisanie Yakopo iz Pontormo [Biography of Jacopo da Pontormo]. Vasari Giorgio. *Zhizneopisaniya naibolee znamenitykh zhivopistsev, vayatelei i zodchikh* [Biographies of the most famous painters, sculptors and architects]. Vol. 4, Moscow, 1970, pp. 327-365.

5. Danilova I. E. [Danilova I. E. "The vision great and unspeakable." A representation of the Annunciation in Santissima Annunziata in Florence (1439) through the eyes of Abraham of Suzdal]. *«Ispolnilas' polnota vremen...» Razmyshleniya ob iskusstve. Stat'i, etyudy, zametki* ["The fulness of times has come true ..." Reflections on art. Articles, etudes, notes]. Moscow, 2004, pp. 304-333.

6. Prokof'ev N.M. Russkie khozhdeniya XII – XV vekov [Russian walks of the 12th - 15th centuries]. *Literatura Drevnei Rusi i XVIII veka* [Literature of Ancient Russia and the 18th century]. Moscow, 2002, pp. 64-95.

7. «All the world's a stage...» Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque /Ed. By B. Wisch and S. Scott Munshower. Pt.1: Triumphal Celebrations and Ritual of Statecraft (Papers in Art History from the Pennsylvania State University). Vol. VI, pt.1. Pennsylvania, 1990. 389 p.

8. Il luogo teatrale a Firenze: Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi. Mostra. Firenze, Palazzo Riccardi, Museo Mediceo, maggio – ottobre 1975. Milano, 1975. Catalogo, № 1.24 (Cesare Lisi).

9. Martindale A. The Triumphs of Cesar by Andrea Mantegna in the Collection of H.M. Queen at Hampton Court. London, 1979. 342 p.

10. Vasari Giorgio. Filippo Brunelleschi. In: Vasari Giorgio. Le vite de piu eccellenti pittori, scultori ed architettori / con annotazioni e commentari di G. Milanesi. T. II. Firenze, 1878.

11. Vasari Giorgio. Andrea del Sarto. In: Vasari Giorgio. Le vite de piu eccellenti pittori, scultori ed architettori. T. V. Firenze, 1880.

12. Vasari Giorgio. Jacopo Pontormo. In: Vasari Giorgio. Le vite de piu eccellenti pittori, scultori ed architettori. T. VI. Firenze, 1881.

13. Versnel M.S. Triumphus: An inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph. Leiden, 1970.

## «БАШНЯ ОГНЯ» ЙОХАННЕСА ИТТЕНА: ПЛАСТИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ ИЛИ ПРОТОИНСТАЛЛЯЦИЯ

Королева Анастасия Юрьевна  
Кандидат искусствоведения, доцент,  
научный сотрудник,  
Российская Академия живописи, ваяния  
и зодчества Ильи Глазунова, Москва;  
НИИ теории и истории  
изобразительных искусств РАХ.  
Россия, г. Москва  
korolevaanastasia@rambler.ru

### Аннотация

«Башня огня» (1920) – важнейшая и в то же время малоизвестная работа Йоханнеса Иттена, выполненная им в Веймаре в годы работы в немецком Баухаузе. Будучи идеальным выражением программных целей Баухауза, то есть объединив в себе сразу архитектуру, скульптуру и живопись, эта сложная по своей пластической форме конструкция демонстрирует сочетание огромного количества архетипических смыслов культурного поля предыдущих столетий от зиккуратов древности до новейших авангардных опытов в строительстве высотных зданий, помогающих раскрыть сложный космогонический смысл, зашифрованный в арт-объекте, оборачивающемся для зрителя образом мироздания. В статье дано подробное описание формы и конструкции башни, рассматривается возникновение и эволюция темы в творчестве художника, от пленэрных карандашных зарисовок и объемных моделей. Отдельное внимание уделено художественным впечатлениям, лежащим в основе произведения, а также символическому значению каждой отдельно взятой его части, раскрывающей для зрителя очередную ступень познания бытия, что делает типичную для Баухауза архитектурно-скульптурно-живописную форму настоящей «протоинсталляцией».

**Ключевые слова:** Йоханнес Иттен, Баухауз, башня, спиралевидное восхождение, гармония, символика числа 12, космогонические представления.

### Библиографическое описание для цитирования:

Королева А. Ю. «Башня огня» Йоханнеса Иттена: пластические этюды или протоинсталляция // Искусство Евразии. – 2018. – №2(9). – С. 145-153.  
DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.011. [Электронный ресурс]  
URL: <https://readymag.com/u50070366/1070646/26/>

«Башня огня» (1920) – важнейшая работа Йоханнеса Иттена, выполненная им в Веймаре в годы работы в немецком Баухаузе (рис. 1). Однако об истории ее возникновения мы знаем сегодня так же мало, как и о том, как же она выглядела на самом деле. В особенности это касается ее цветового решения.



Рис. 1. Йоханнес Иттен. Башня огня (реконструкция), 1920/1998. Дерево, металл, стекло. Художественный музей, Берн



Рис. 2. Лионель Файнингер. Обложка манифеста Баухауза. 1919. Ксилография



Рис. 3. Йоханнес Иттен. Восхождение и точка покоя, 1919, холст, масло. Кунстхаус, Цюрих

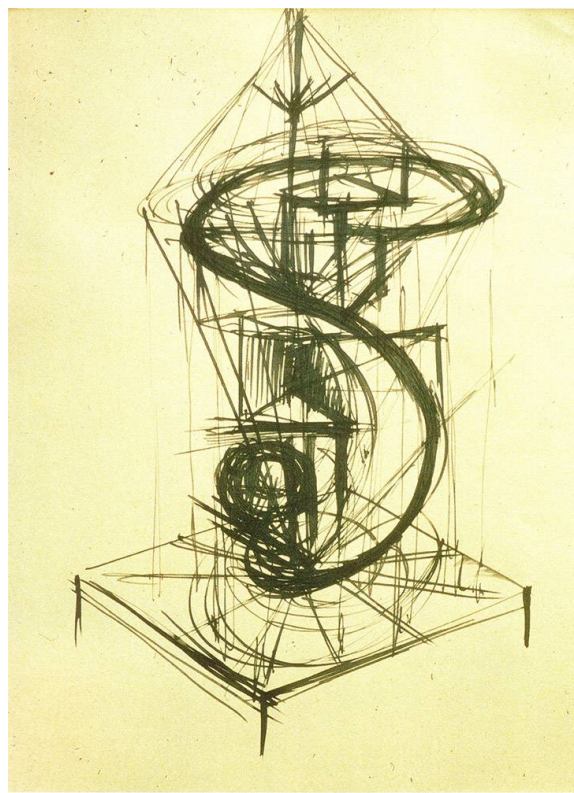


Рис. 4. Йоханнес Иттен, Эскиз Башни огня, 1919, тушь. Художественный музей, Берн

Ее изучение затрудняется тем, что в распоряжении исследователей на сегодняшний день имеется всего лишь несколько фотографий башни, а также наброски, сохранившиеся в записных книжках художника. Как «Собор» Файнингера с обложки манифеста Баухауза, демонстрируя расходящиеся в разные стороны «пучки» световых лучей, символизирует всепроникающую силу искусства (рис. 2), так и «Башня» Иттена очевидно наделена своим глубоким философским смыслом, выражающим, однако, более масштабную идею – космологический смысл мироздания.

Этот сложный, нагруженный глубинным содержанием «арт-объект» стал для мастера одновременно возможностью как воплощения живописных и пластических поисков предыдущего периода его творчества, так и идеального выражения программных целей Баухауза, заявленных В. Гропиусом в его знаменитом манифесте, согласно которому новая школа была призвана создавать «новое здание искусства, единовременно совмещающее архитектуру, живопись и скульптуру». «Баухауз строит, отстраивает, соединяет самые разнообразные силы для создания единого организма» [3, с. 69], – писал художник своей приятельнице Анне Хёлерлинг накануне создания своего важнейшего детища.

Этот потрясающий воображение проект был осуществлен только в опытной модели, причем довольно внушительного размера – 3,6 метра в высоту. Ее исполнение было поручено веймарской стекольной мастерской Эрнста Крауса, так как возможности собственной баухаузовской мастерской обработки стекла, как, впрочем, и степень подготовки обучающихся в ней студентов, на данном этапе были еще довольно ограниченными. Летом 1920 года она была установлена во дворе ателье Иттена в Ильмпарке.

Формально «Башня огня» представляла собой объемную конструкцию в виде цветной спиралевидной башни, состоящей из поставленных один на другой с небольшим сдвигом по отношению друг к другу и уменьшающихся кверху кубических элементов, образующих устойчивую устремленную вверх спираль.

Следует отметить, что форма спирали вообще играла очень важную роль во многих работах предыдущего венского периода Й. Иттена и очевидно появляется здесь не случайно, а является результатом длительного творческого поиска. Будь то абстрактные живописные полотна, такие как «Восхождение и точка покоя» (рис. 3, 4), штудии обнаженной натуры или пластические композиции (эскиз памятника павшим в дни Мартовской революции, 1920, Музей города Веймар) – внутреннее построение большинства из них определяет дуализм статики и развивающегося по спирали движения вверх.

Главной художественной темой этих произведений очевидно был поиск гармонии, порожденной сопоставлением предельного напряжения и абсолютного покоя. Свое творческое кредо художник выразил в следующих словах: «Быть художником – это значит переживать хаос и страстно желать цельности своего сознания одновременно» [1, с. 74]. Эта идея находит наивысшее выражение в сложнейшей композиции «Башни огня».

Истоки формирования башенной конструкции относятся еще к довеймарскому периоду в жизни Иттена. В конце лета 1918 года художник отправился из Вены в Швейцарию, в горы, в местечко Зигрисвил, где он провел школьные годы в доме своего дяди. В записных книжках этого времени много зарисовок местной церкви. Еще один частый объект изображения – расположенный поблизости Тунский замок. Его массивный

кубический объем сочетается в них с островерхими формами церковной башни, видеть которые художник мог из окна своей комнаты.

Уже в первых работах веймарского периода Иттена одним из главных мотивов становится башнеобразное сооружение, состоящее из поставленных один на другой кубов со сдвигом относительно центральной оси на  $1/8$ . В них неизменно угадываются формы швейцарского замка и деревенской церкви. Уже в феврале 1920 года художник пишет: «Мои архитектурные наброски доставляют мне массу удовольствия. И я готов уже к сооружению макета своей «Колокольни» из цветного стекла высотой 3,6 метра» [3, с. 71]. И именно к этому времени относится окончательное формирование концепта башни, отраженное и в зарисовках.

Поиски духовного обновления в произведении очевидно сочетаются в творчестве мистически настроенного Иттена с проблемой распределения света и цвета в пространстве и без сомнения воплощают размышление о жизненном цикле, совмещающем рождение и смерть. Воплощение идеи «Башни огня» является зримым продолжением той же темы.

Первым шагом на этом пути осуществления нового проекта было создание эскизов башнеобразной пластической конструкции (рис. 5) и гипсовой модели башни – так называемая «Кубическая композиция» (1919, ныне утрачена) (рис. 6), выполненная в скульптурной мастерской Баухауза, видимо, она должна была бы получить окончательное воплощение в трех материалах: камне, металле и стекле.

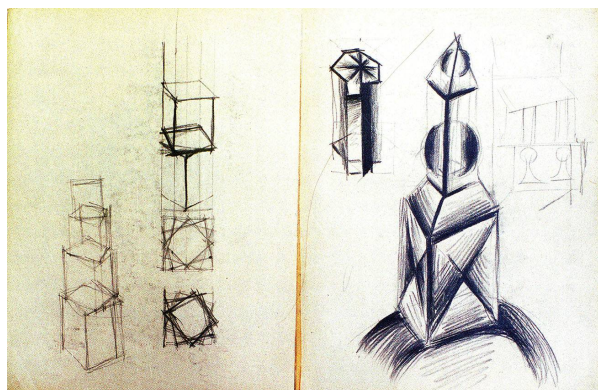


Рис. 5. Йоханнес Иттен. Эскиз кубической башни, 1919, свинцовый карандаш. Художественный музей, Берн

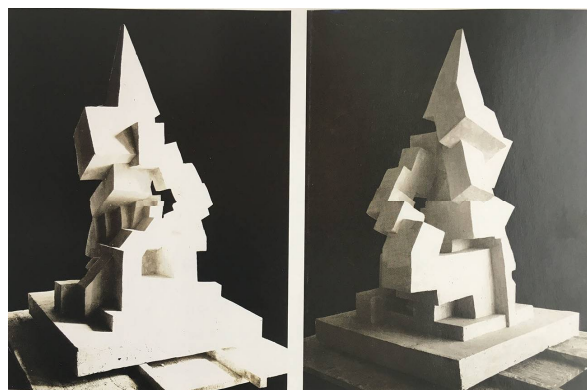


Рис. 6. «Кубическая композиция», 1919, гипс. Утрачена, фото – Архив Й. Иттена, Цюрих

На практике основание конструкции осуществленной модели башни состоит из 12 металлических кубов, сторона квадрата каждого из которых уменьшается на 25 процентов по отношению к предыдущему. В основу этих пропорций художник положил геометрические расчеты, заимствованные из учения Пифагора. Таким образом, при общей высоте башни в 3,6 м длина стороны нижнего квадрата составляла 90 см, а верхнего – 3,8 см. Углы кубов скрывались смонтированными из цветного стекла конусообразными сегментами.

Главным источником художественной формы башни, как это часто бывает, стали впечатления художника от искусства прошлого и современности. Очевидно, Иттен не прошел мимо популярнейшей в скульптуре конца XIX века темы спиралевидно закрученной башни, представленной «Башней труда» О. Родена и проектом памятника

Х. Обриста. Также не остается сомнений по поводу знакомства Иттена с проектом Памятника III Интернационала В. Татлина.

Всех их помимо собственно формы объединяет с «Башней» монументальный масштаб и тема Вавилонской башни. Начиная уже со времен позднего средневековья, строительство Вавилонской башни рассматривается не только и не столько как знак человеческой дерзости и самонадеянности, сколько символом космогонических представлений об устройстве мира. Очевидно, что в годы пребывания художника в Вене он едва ли мог не уделить внимание собранию Музея истории искусства в Вене, в коллекции которого хранится изображение Вавилонской башни, принадлежащее кисти П. Брейгеля Старшего. Так же, как и Брейгель, авторы многих позднейших реплик более позднего времени, впрочем, как литература эпох Просвещения и Романтизма, рассматривают библейскую тему скорее в позитивном ключе, нежели с точки зрения критики человеческой гордыни.

Вторым важным источником башенной темы очевидно был и обострившийся на волне романтических настроений интерес к эпохе готики, вылившийся в многочисленных зарисовках архитектурных мотивов, среди коих Иттена наиболее интересовали башни Страсбургского собора и особенно башня средокрестия собора во Фрайбурге, который Иттен посетил в 1913 году во время поездки в Берн. Причем известно, что в большей степени нашего художника привлекали не собственно архитектурные формы, а их космогоническое значение. Известно, что в библиотеке Иттена находилась книга Луиса Херреса «Результаты исследования Фрайбургского собора», в которой автором делается попытка объяснения специфики искусства готики с точки зрения астрологии. Попытка соотнесения разных пространственных зон собора со знаками зодиака на деле очень близка поискам самого Иттена этого времени. А многочисленные противопоставления вроде «рассвет – закат», «день – ночь», «замок – башня» сами по себе напоминают задания Иттеневского форкурса в Баухаузе.

Следующий важный прототип – навершие университетской церкви Сант Иво алла Сапиенца Борромини в Риме, завершенной в 1652 году и хорошо известное европейскому сообществу по гравированным изображениям, одно из которых хранится в венской Альбертине. Ажурное пламяобразное завершение фонаря купола церкви символизирует одновременно и божественную мудрость, и устремленную к небу все ту же Вавилонскую башню, знаменуя универсальный запрос Земли и человечества на весомую роль в мироздании.

Не остался Иттен в стороне и от новейшего открытия в шумерологии: в 1918 году впервые были опубликованы реконструкции знаменитого вавилонского зиккурата, выполненные археологом Робертом Кольдевеем. Они доказали кардинально иную, нежели представлялось раньше, форму и структуру архитектуры Вавилонской башни, основанную на квадратном плане, положенном в основу и «Башни огня», представляющей собой пирамиду из уменьшающихся кверху кубических ярусов.

С другой стороны, мощнейшим стимулом к созданию башни стали для Иттена достижения современной архитектуры с ее утопическими проектами высотных зданий, среди которых наиболее впечатляющими были проекты высотки у Банхофа Фридрихштрассе (Ганс Шаррун, Мисван дер Роэ и др.), идеи Б. Таута и В. Хаблика, вероятно и натолкнувшие автора Башни на использование стекла.



При этом колористический эффект должен был бы усложняться светотеневым в связи с наличием источника света в макушке башни, который естественно более ярко освещал верхние ярусы и хуже подсвечивал нижние. При этом художник считал нужным учитывать и эффекты естественного освещения, дающего, как правило, боковой свет, и предполагал, что на теневой стороне каждый из цветов будет обесцвечиваться. А также считал необходимым при установке башни развернуть ее таким образом, чтобы на теневой стороне оказались темные холодные оттенки, а на солнечной – теплые желтые, звучание которых должно было бы усиливаться. Дискуссионным остается вопрос о количестве тональных ступеней одного цвета. Вероятнее всего, их было шесть, согласно упоминанию в записях Иттена, или двенадцать в соответствии с общей двенадцатичастной структурой всей инсталляции. Также нет прямых указаний на то, как распределялись оттенки цвета внутри каждого отдельного конуса, хотя очевидно их расположение следовало принципу от темного к светлому [1, с. 65].

Еще одним важным источником, используемым для реконструкции цветового решения башни, является уже известный нам эскиз 1920 года. В числе разнообразных содержательных заметок, оставленных мастером, значится: «Было бы хорошо добавить 12 медальонов с изображением зверей, расположив их по вертикали» [1, с. 65]. Записные книжки 1919-1920 годов пестрят многочисленными изображениями знаков зодиака, которые очевидно связываются в представлении Иттена в общую систему с двенадцатитоновой музыкой и двенадцатичастным цветовым кругом авторства самого мастера. Свою башню Иттен расценивал как «знак света (а следовательно, истины) с колокольным звоном» [1, с. 65]. Также из записных книжек художника мы знаем, как он распределял цвета относительно знаков зодиака: овен – красный, телец – голубой, близнецы – желтый, рак – фиолетовый, лев – золотисто-желтый, дева – оранжево-красный, весы – синий, скорпион – красный, стрелец – пурпурный, козерог – зеленый, водолей – индиго, рыбы – серебристо-серый [1, с. 76]. Некоторые из них, такие как, например, серебристо-серый и зеленый, крайне редко встречающиеся у баухаузовцев, фигурируют, однако, в работах Гертруды Грунов, преподававшей по рекомендации Иттена в Баухаузе гармонию. В этом, созвучном иттеневским идеям курсе Грунов ставила задачу поиска гармонии между цветом, тоном и формой. Работа одной из учениц Баухауза этого времени Бениты Отто 1923 года явственно свидетельствует о влиянии идей преподававшей в эти годы в Баухаузе гармонию немецкого композитора и музыканта Гертруды Грунов и художественного решения «Башни огня» Й. Иттена.

Таким образом, мы видим, что наделение художественного объекта столь масштабным смысловым полем если и не превращает его собственно в «инсталляцию» как новый вид произведения искусства, то, как минимум, предвосхищает его возникновение. Значимость же подобной «протоинсталляции» словно бы еще больше возрастает, если принять во внимание словно саму по себе отмершую утилитарную функцию объекта. Есть основания считать, согласно записи, сделанной рукой Иттена на обороте одной из фотографий, что башня предназначалась для возведения в Веймарском аэропорту «в качестве особой приметы для прибывающих по воздуху» [3, с. 69], то есть должна была служить осветительной башней и одновременно как бы достопримечательностью города, своего рода знаком города. Строительство башни не было осуществлено в 1920 году в связи с экономическими проблемами, а в 1921 году отпала необходимость в этом, так как воздушное сообщение с Веймаром было прекращено по причине нерентабельности. Хотя

известно, что еще в 1919-1920 гг. авиакомпания «DLR» («Дойче Люфт-Редерай») ежедневно выполняла два рейса «Веймар – Берлин» и обратно. Разобранная Иттенем при переезде из Веймара и разложенная по ящикам модель, вероятнее всего, погибла в годы Второй мировой войны во время бомбардировок в Крефельде.

### Литература

1. Das fruhe Bauhaus und Johannes Itten. – Stuttgart-Brl, 1994.
2. Johannes Itten. Alles in einem – alles im sein. – Saarbrucken – Donn, 2003.
3. Rotzler W. Johannes Itten. Werke und Schriften. Werkverzeichnis von Anneliese Itten. – Zurich, 1978.

Статья поступила в редакцию 27.04.2018 г.

Received: April 27, 2018

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.011

## «FIRE TOWER» OF JOHANNES ITTEN: PLASTIC STUDIES OR PROTOINSTALLATION

Koroleva Anastasia

PhD in art history, associate professor, research  
associate,

The Russian Academy of painting, sculpturing  
and architecture of Ilya Glazunov; The Research  
Institute of Theory and History of Fine Arts  
(Russian Academy of Arts).

Russia, Moscow

korolevaanastasia@rambler.ru

### Abstract

«Fire tower» (1920), made in the Weimar Bauhaus period of Johannes Itten, is the most important and in the same time the less famous art-object of this artist. As an ideal expression of the program aim of Bauhaus, it represents a combination of architecture, sculpture and painting. This very difficult majestic construction has a big field with a lot of sense of different archetypal cultural meanings of past time: from antic ziggurat to the newest avant-garde experience of higher building construction. All of them help to open difficult cosmogonic sense which hidden from people and must be understand as a symbol of universe. The article gives the detail description of form and construction of the tower. Also the birth and the evolution of the theme in the creation of the artist from the numerous pencil sketches and plastic models. Special accent is made in the field of artistic impressions, which could made basis of art-object, and symbolic meaning of each part of it, as a new level of genesis, what consequently transforms the typical for Bauhaus architectural-sculptural-pictorial form into real installation.

**Keywords:** Johannes Itten, Bauhaus, tower, spiral movement, harmony, symbolic sense of 12, cosmogonic presentation.

### Bibliographic description for citation:

Koroleva A. Y. «Fire tower» of Johannes Itten: plastic studies or protoinstallation. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 2(9), pp. 145-153. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.011. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1070646/26/> (In Russian).

### References

1. Das fruhe Bauhaus und Johannes Itten. Stuttgart-Brl, 1994.
2. Johannes Itten. Alles in einem – alles im sein. Saarbrucken – Donn, 2003.
3. Rotzler W. Johannes Itten. Werke und Schriften. Werkverzeichnis von Anneliese Itten. Zurich, 1978.

## ИНСТАЛЛЯЦИИ XXI ВЕКА – ОТ ЗАМЫСЛА К ВОПЛОЩЕНИЮ НА ПРИМЕРАХ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В РОССИИ И СТРАНАХ СНГ

Мажейкина Галина Геннадьевна  
Независимый эксперт современного  
искусства, историк искусства, куратор  
арт-проектов.  
Россия, г. Москва  
garden2008@yandex.ru

### Аннотация

Инсталляция как популярный жанр в современном искусстве XX–XXI веков анализируется, исходя из контекстных изменений в художественном языке визуальной культуры постмодерна. Автор рассматривает инсталляцию как презентационное поле смыслов, руководствуясь французской теорией (постструктурализм), темой желания и соблазна, положениями психологии бессознательного, современными коммуникационными стратегиями в массовой культуре. Инсталляции, выбранные в качестве материала исследования, демонстрируют влияние технологий массовой культуры на идеи проектов, а также маркируют проблему взаимодействия «зритель – произведение искусства», приглашая к диалогу. Автор прослеживает взаимосвязи «вызов – ответ», характерные для культуры постмодерна.

**Ключевые слова:** актуальное искусство, инсталляции, визуальная культура постмодерна, смена языка художественного высказывания.

### Библиографическое описание для цитирования:

Мажейкина Г. Г. Инсталляции XXI века – от замысла к воплощению на примерах современного искусства в России и странах СНГ // Искусство Евразии. – 2018. – №2(9). – С. 154-163. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.012. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1070646/27/>

Термин «инсталляция» произошел от английского глагола «to install» (устанавливать), который описывает технические аспекты изготовления инсталляции. Ее не рисуют, не пишут, а именно устанавливают, формируют, составляют из отдельных частей. Пространство становится одним из главных составляющих проекта, так как позволяет не просто объединить различные объекты в инсталляции, но придать им некую смысловую нагрузку, отвечающую замыслу художника. Создать иную, отличную от обыденной, реальность. Пространство это, как правило, является трехмерным, зритель может как войти внутрь в него, так и рассматривать его со всех сторон, поразмышлять об искусстве и о бытии.

**Инсталляция Яёй Кусамы** [10] предлагает публике собраться в комнате, где орнамент в виде белого горошка на красном фоне покрывает стены и конструкции,

образуя необычный ландшафт, лишая зритель привычных пространственных ориентиров (рис. 1). Подобная стратегия создания пространства позволяет зрителю отвлечься от обыденности, погрузиться в состояние «измененного сознания», сосредоточиться на иных формах восприятия – необычных, даже несколько агрессивных (по цвету), ощущениях.



Рис. 1. Яёй Кусама. Инсталляция «Указатель в бесконечное пространство» (2015). Музей Garage. Москва. Фотография из фондов музея Garage



Рис. 2. Руслан Вашкевич. Проект «Не смотри ни на что». 2015. Галерея 11.12. ВИНЗАВОД. Москва. Автор фото: Г. Г. Мажейкина.

Идея инсталляции возникла с момента экспонирования в музее или галерее объектов промышленного производства, подписанных или раскрашенных художником. Предпосылки к новым формам в искусстве XX века можно обнаружить в картинах Пабло Пикассо «Аккордеонист» (1911) или «Спускающаяся по лестнице» (1912) Марселя Дюшана [12, 13]. Художники-модернисты стремились в изображенном ими движении выйти за пределы картины. Здесь лежат истоки расширения пространства холста, который кажется слишком малым для них. В 1913 году Марсель Дюшан экспонирует «Велосипедное колесо», в 1917 появляется «Фонтан», которые вошли в хрестоматийную историю искусства [14]. Появление в пространстве музея предметов, не созданных рукой художника, а заимствованных из среды обитания, привело к появлению термина «реди-мэйд» (готовый или сделанный продукт). Готовые вещи делает художественным объектом лишь воля и подпись автора, контекст выставки или музея. «Реди-мейды в пространстве музея – это искусство, – настаивал Дюшан, – взяв обычный предмет обихода, я позиционировал его так, чтобы значение пользы искусства исчезало под давлением другого смысла и другого подхода» [9]. Его не интересовала эстетика, цель – стремление уйти от визуального восприятия, «восприятия сетчатки», как он это называл, к чисто интеллектуальному или «церебральному» восприятию. Смысл подобной демонстрации реди-мейдов в пространстве музея был не в том, чтобы увидеть писсуар в новом свете, «но чтобы думать о нем с иных позиций» [9].

Дюшан подписал «Фонтан» псевдонимом «R.Mutt» (каламбур, напоминавший о популярных мультипликационных героях Матте и Джеффе)<sup>1</sup>. И подпись, и

<sup>1</sup> Оригинальное название: Mutt and Jeff. Год выпуска: 1916-1926. Жанр: Мультсериал, приключения, комедия, семейный. Выпущено: США, Bud Fisher Film Corporation Режиссер: Чарльз Р. Бауэрс и Бад Фишер (примечание автора статьи).

экспонирование готового изделия на выставке стали манифестацией того, что истоки идей и вдохновения художникам необходимо искать в массовой культуре. Напомню, год 1917, а создание серии мультфильмов – 1916, задолго до поп-арта.

Идеи Дюшана и их теоретическая важность для будущего концептуализма были позднее проанализированы с позиции современной философии американским художником Джозефом Кошпудом, автором знаменитой инсталляции «Один и три стула» [11]. В своём эссе «Искусство после философии» (Art after Philosophy, 1969) Кошпуд писал: «Все искусство (после Дюшана) – концептуально по своей природе, потому что искусство и существует лишь в виде идеи» [5]. В этом же году термин «инсталляция» был закреплен за новым жанром художественного творчества.

Думать об объекте, выставяемом в пространстве музея, с иных позиций – это уже смена языка художественного высказывания, т.е. дискурса, который в XX веке становится необходимым компонентом в контекстуальном анализе культурных явлений. Объекты, заимствованные художником из реалий повседневности, наделяются функцией «проводника», цель подобной стратегии – адаптировать сложный язык современного (актуального) искусства, сделать его понятным зрителю. Другая задача – это налаживание взаимосвязей между «Я» и миром, который сегодня воплощает как массовая культура и ее технологии, так и виртуальное пространство интернет-коммуникации. Художники очень тонко и чутко определяют, куда перемещается интерес социума, вносят в произведения имиджи, взятые из различных культурных страт. Именно здесь нужно искать ответ на вопрос, почему так популярна сегодня тема повседневности во всех жанрах искусства от живописи и скульптуры до инсталляций. Визуальная культура становится не просто частью нашей повседневной жизни, она и есть сама жизнь с ее заботами и чаяниями. Дискурс повседневности становится определяющим, а массовая культура – полем смыслов, с которыми работает актуальный художник, находя темы для творческих идей [7, с. 92-124]. Рассмотрим примеры.

Название проекта **«Не смотря ни на что» Руслана Вашкевича<sup>2</sup>** (рис. 2) явно повествует о лингвистической игре автора со смыслами. Первичная аллюзия при знакомстве с проектом – визуализация пост-постмодернистской ироничной художественной рефлексии автора на популярные телевизионные сериалы, ставшие частью повседневного быта домохозяек в любой стране мира. Казалось бы все просто! Однако, это не так.

Куда смотрят люди, изображенные на картине? Чтобы начать видеть то, что открылось четверем персонажам известных «мыльных опер», зрителю придется одолжить их взгляд. Это становится возможным, когда мы погружаемся в историю странствий картины. «Приключения Взгляда» разворачиваются далеко за пределами стен мастерской, в различных социальных пространствах. Это морг, церковь, гипермаркет, городская мусорная свалка, детсад, кладбище. Фотосессия с картиной, ее перемещения и экспонирование подтверждают этот процесс. Каждая встреча, как очная ставка

---

<sup>2</sup> Руслан Вашкевич, родился в 1966 году в Минске, Белоруссия. В 1992 г. закончил Академию искусств. В 1993 – стажировка/стипендия, Hannover, Германия. 1995 – член Союза Художников Республики Белоруссия. 1999 – стажировка, Cite Internationale des Arts, Paris, Франция. 1999 – член Cite Internationale des Arts, Paris. 2001 – стажировка/стипендия, Kunsterhaus Boswil, Швейцария. 2007 – стажировка, Cite Internationale des Arts, Paris, Франция. Авторская позиция: «Художник не имеет права крепко двумя ногами стоять на земле – это неудобная поза для полета. Гораздо лучше, когда ты в углу – и против всего мира». Пунктуация художника сохранена (примечание автора статьи).

наблюдателя и объекта. Причем наблюдателем может быть картина с её персонажами, а объектом изменяемое пространство, и наоборот. Вечная философская проблема о взаимосвязях субъекта и объекта. Наблюдатель здесь сам находится под наблюдением.

Выбранная художником Р. Вашкевичем новая/другая форма презентации картины, предлагает совершенно иное содержание и смысл, в отличие от традиционного экспонирования живописного произведения в выставочном зале. Что же изменилось, и каковы смысловые контексты этих изменений? Какой message (художественное сообщение или послы к нему) нужно отправить сегодняшнему, искушенному соблазнами видеопрезентаций искусства зрителю, чтобы зацепить его внимание. Журналистам и искусствоведам, работающим с медиатехнологиями известно, что когда делается репортаж, то создается некое информационное событие, которое рассчитано на определенную аудиторию. Та же стратегия сегодня и у художника, он выбирает иную форму представления своих произведений, создавая некий новый феномен позиционирования своего творчества, опираясь на современную философию и технологии visual culture studies [6, с. 503-514]. Руслан Вашкевич выбрал форму перемещения своей картины в пространстве социальных страт.



Рис.3. Александр Дашевский. Бомбоубежища. Х/м. 2015.  
Размер варьируется. Галерея Art.4, Москва. Автор фото:  
Г. Г. Мажейкина.



Рис.4. Александр Дашевский.  
Преображение. Х/м.  
127x100.2015. Галерея ART4.  
Москва. Автор фото:  
Г. Г. Мажейкина.

Санкт-Петербургский художник **Александр Дашевский**<sup>3</sup> (рис. 3, 4) меняет классическую традицию создания и экспонирования живописи на холсте, но делает это по-другому, не так, как его коллега из Беларуси Руслан Вашкевич. Прекрасно зная современные постструктуралистские теории, Дашевский разрушает/переструктурирует

<sup>3</sup> Александр Дашевский является членом IFA Творческого союза художников Санкт-Петербурга, по мнению журнала Forbes он вошел в категорию «восьми лучших художников мира». В 2016 году стал победителем международной премии Arte Laguna Prize в секции «живопись». Проект А. Дашевского «Неподдерживаемое содержимое» демонстрировался в галерее ART4 осенью 2016 г. в Москве.

картину, разбивая априорную идею целостности живописного произведения как традиционно замкнутого пространства. Как он это делает? Он использует сложные формы конструкции подрамников, их нестандартную толщину, тем самым задавая специфический внешний объем будущей работе, заранее планируя поле развески частей произведения на стене. Он строит, объединяет, а где-то и разъединяет фрагменты запечатленной и визуализированной им реальности бытия социума. Его объекты «не привязаны» к строго определяемой локальности (страны, города и т.д.). Отнестись к его произведениям только как к картинам, было бы неправильно, художник, безусловно, создает инсталляцию из произведений в четко выверенной им геометрии. Его цель – создать убедительный образ тревожности, который чрезвычайно актуален в жизни социума любой страны мира в XXI веке [7, с. 92-103].

Второй аспект, не менее важный, – это тема телесности. Художника интересует не физическое, а «социальное тело». Экспериментируя с формой, Дашевский вступает в теоретический диалог с Ж. Делезом и Ф. Гваттари относительно философского понятия «тело без органов» [4], а также с Р. Бартом в контексте термина «текстуальное тело» [1, 2]. Дашевский – не просто художник, он – исследователь философии современного искусства, стремящийся почувствовать и прочувствовать другое пространство, каковым является холст и то, что находится за его границами.

Как человек не может быть замкнут сам на себя, так и картина замкнута не только на ее содержательную часть, но и на то, что находится за ее пределами, – на закартинное пространство. Дашевского, как и других современных авторов, интересует социальная повседневность, моменты которой он привносит в свои работы [6, 7].

Сегодня многие художники отсылают исследователей своего творчества к французской теории, к теме желания и соблазна (Ж. Бодрийяр) [3], взывая коллективному бессознательному, демонстрируя картинами-полиптихами напряженность современных социально-политических реалий. Жилища, бомбоубежища, транспортные артерии: метро, автобус, самолет и т.д., – эти пространства сегодня априори опасны для людей. Мир обитателей Земли вынужден сегодня существовать среди агрессивных стратегий и технологий, которые мы сами и создаем. Художник чутко улавливает актуальные веяния, к каковым относится желание изменить как форму представления живописи, так и смысловые контексты, возникающие при просмотре его картин, которые уже и не назовешь просто картиной, это инсталляции в пространстве выставочного зала. Отрицая (конечно, далеко не впервые в истории искусства) картину как «окно в мир», делая всё для борьбы с ней, художники делают свои произведения открытыми для интерпретаций [8]<sup>4</sup>.

В Доме впечатлений Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в ноябре 2016 года демонстрировался проект **Ирины Наховой**<sup>5</sup> «Взгляд», который она сделала с куратором, философом Еленой Петровской. Проект состоит из семи видеоинсталляций,

<sup>4</sup> Описание феномена «открытого произведения», в котором «воспринимающая сторона» (зритель) становится подлинным соавтором произведения, с приведением множества примеров из различных областей искусства. С моделью открытого произведения связывают идею бесконечных интерпретаций.

<sup>5</sup> Ирина Нахова (р. 1955, Москва) – художник, представительница московского концептуализма. Работает в жанрах живописи и инсталляции. Окончила Московский полиграфический институт. С 1989 года провела более 30 персональных выставок в Москве, Лондоне, Барселоне, Зальцбурге, Нью-Йорке, Чикаго и других городах Европы и США. Лауреат Премии Кандинского (2013) в номинации «Проект года». В 2015 году представляла Россию на 56-й Венецианской биеннале.

созданных по мотивам произведений художников разных школ из собрания Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина: «Дама за туалетом» **Джулио Пиппи**, «Грехопадение» **Лукаса Кранаха Старшего**, «Портрет Адриана Стевенса» **Антониса ван Дейка**, «Портрет старой женщины» **Рембрандта**, «Суета сует» **Юриана ван Стрека**, «Геркулес и Омфала» **Франсуа Буше**, «Натюрморт с атрибутами искусств» **Жана-Батиста Симеона Шардена**. Произведения выбирались по самым разным критериям: эпоха, стиль, техника, жанр, тема. Цель авторов проекта – мотивировать зрителя к просмотру картины, замедлив время его восприятия, остановиться, всмотреться в конкретное произведение. Сегодня стало модно не столько рассматривать произведение искусства, сколько просто снять его на мобильный телефон, что, по мнению куратора, не что иное, как желание быстрее пройти мимо, оставив вдумчивое восприятие, в лучшем случае, на потом (рис. 5).

Кураторы используют видеокамеру, которая запрограммирована таким образом, чтобы выбирать нужное направление движения взгляда («искусственного глаза» камеры), выделяя отдельный фрагмент картины, размывая остальные. Подобная технология «искусственного глаза» позволяет исследователю узнать и увидеть то, что происходит, когда зритель смотрит на подлинник в выставочном зале музея. Фокус камеры медленно перемещается от одной детали на картине к другой: от лица героя к его рукам, от деталей одежды к книгам на полке и т. д. (рис. 6).



Рис.5. Виртуалы и Рембрандт. Источник:  
<https://i.imgur.com/R6utH7Q.png>



Рис.6. Ирина Нахова. Проект «Взгляд». Дом впечатлений. Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. 2016-2017г.г. Фото из архива художника

По мнению куратора Елены Петровской, одна из важнейших проблем в философии – это проблема общего и частного, человеческий разум также не способен воспринять общее, он воспринимает только частное. Выбранная Наховой визуальная стратегия, позволила имитировать тактильное восприятие живописи: глаз зрителя, так же как и «искусственный глаз» камеры, меняет фокус, стихийно выбирая, на каких деталях в картине остановиться. Момент случайности в проекте «Взгляд» один из основных, так как, наблюдая за зрителем, весьма сложно определить, куда направлено его внимание при просмотре картины. Старик обратит внимание на одни детали, юноша – на другие, девушка – на третьи. Вопрос, заданный художнице Наховой аудиторией зрителей её проекта: зачем нужна подобная видеоинсталляция, дублирующая шедевр? Ценитель искусства привык смотреть картину в музее, воспринимая ее непосредственно в пространстве зала. Для чего подобная опосредованность восприятия? Авторы проекта объясняют: музей стал хранилищем мертвых предметов искусства. Использование экранов – это попытка изменить технологию восприятия произведения искусства зрителем, что дает посыл к созданию нового музея и новых технологий визуализации. Видеоинсталляция мотивирует к непосредственному общению зрителя не просто с картиной, а с миром художника, создателя шедевра, формируя другие ощущения восприятия, которые, по мнению Наховой, возвращают нас к самим себе, создавая нечто магическое [7, с. 92-124].

Почему многим зрителям нравится смотреть картины, широко сегодня представленные видеорядом произведений импрессионистов, постимпрессионистов, например, видеоинсталляции Клода Моне или Винсента Ван Гога на больших экранах? Потому что персонажи картины «оживают», зритель как бы считывает рассказ, созданный художником на картине. К примеру, работа Ван Гога «Красные виноградники в Арле», в ней куратор намеренно делает акцент на деталях: ожившие сборщицы винограда, их наряды, поля, линия горизонта, структура и фактурность/пастозность мазка художника. Таким образом, зритель воспринимает повествовательный рассказ лучше, для него картина становится «живой». Для обычного зрителя технология работы живописца не так и важна, не все знают, как лессировками достичь желаемого оттенка прозрачности, для публики важен конечный результат, законченный сюжет. Безусловно, это упрощенный подход к восприятию искусства. Именно потому Ирине Наховой важно разбудить чувственность почти на тактильном, но при этом визуальном уровне, чтобы зритель мог считывать не только смыслы, волнующие художника в сюжете, но и его художественный поиск правильного цветового или композиционного решения. Зритель становится как бы соучастником действия, создания произведения. Подобная технология трансляции шедевров рассчитана на массового зрителя, незнакомого с историей искусства, что мотивирует многих к изучению и узнаванию нового.

Современные технологии способствуют тому, что художники, искусствоведы и философы вынуждены формулировать текущие и насущные проблемы визуализации и восприятия искусства. Музей становится не просто публичным пространством, что было всегда. Благодаря современным технологиям, сегодня зрители приглашаются к диалогу, к публичному, коллективному, а не только индивидуальному просмотру картин в пространстве выставочного зала.

Приведенные примеры инсталляций показывают, что сейчас художник сознательно включается в какой-то странный, но очень интересный, с позиции иного мировосприятия

и мироощущения, процесс. Интуитивно чувствует его новую органику, формируя новый для себя и зрителей образ миропонимания. Инсталляция как жанр искусства становится public art (публичным искусством), когда художественный проект мифологизирует пространство, делает его идеологически и художественно привлекательным, тем самым демонстрируя, что нет такой категории искусства, которая не выводила бы на социально значимый разговор. Приведенные проекты также наглядно демонстрируют важность направления visual culture studies как исследовательского метода анализа современных произведений искусства.

### Литература

1. Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте. – Москва: Ad Marginem, 2014.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. // Общая риторика. – М.: Прогресс, 1986.
3. Бодрийяр Ж. Соблазн. Москва: Ad Marginem, 2000.
4. Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007.
5. Кошут Дж. Искусство после философии (Art after Philosophy, 1969) / Цитируется по: [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.ubu.com/papers/kosuth\\_philosophy.html](http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html)
6. Мажейкина Г. Г. На распутьях современного искусства: практика и критика // Искусствознание: журнал по истории и теории искусства. – 2011. – №3/4. – С. 503-515.
7. Мажейкина Г. Г. Другое как критерий формирования художественного образа в актуальном искусстве XXI века // Искусствознание: журнал по истории и теории искусства. – 2014. – №1/2. – С. 92-124.
8. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. – СПб.: Академический проект, 2004.
9. Высказывание М. Дюшана цитируется по: [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.artcontext.info/pictures-of-great-artists/55-2010-12-14-08-01-06/605-marcel-duchamp.html>
10. Выставка «Яёй Кусамэ: теория бесконечности». – [Электронный ресурс]. – URL: <http://garagemca.org/ru/event/718>
11. Дж. Кошут. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://artuzel.com/content/%D0%BA%D0%BE%D1%88%D1%83%D1%82-%D0%B4%D0%B6%D0%BE%D0%B7%D0%B5%D1%84>.
12. Картины П. Пикассо. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://picasso-picasso.ru/pablo-pikasso-akkordeonist/>
13. Марсель Дюшан. Картины. [Электронный ресурс]. – URL: [https://artchive.ru/artists/10948~Marsel\\_Djushan/works/294741~Obnazhennaja\\_spusk\\_ajuschajasja\\_po\\_lestnitse](https://artchive.ru/artists/10948~Marsel_Djushan/works/294741~Obnazhennaja_spusk_ajuschajasja_po_lestnitse)
14. Великое и непонятное: Как писсуар стал искусством. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.be-in.ru/review/34232-marsel-dyushan-i-ego-redi-mejdy/>

Статья поступила в редакцию 27.04.2018 г.  
Received: April 27, 2018

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.012

## INSTALLATIONS OF THE XXI CENTURY – FROM THE CONCEPTION TO THE IMPLEMENTATION OF CONTEMPORARY ART EXAMPLES IN RUSSIA AND THE CIS

Mazheykina Galina

Independent expert of contemporary art, art  
critic, curator of contemporary art projects.

Russia, Moscow

garden2008@yandex.ru

### Abstract

The installation as a popular genre in contemporary art of the XX – XXI centuries is analyzed on the proceeding of contextual changes in artistic languages of visual culture of postmodernism. The author considers the installation as a presentation field of significances, referring by the French Theory (Poststructuralism), the theme of desire and seduction, the position of the psychology of the unconscious, current communication strategies in mass culture. Installations selected for the research material demonstrate the influence of mass culture technologies on project ideas and also mark the problem of interaction between spectators and artworks, inviting to dialogue. The author traces «challenge – response» interdependency characteristic of postmodernism culture.

**Keywords:** contemporary art, installation, visual culture of postmodernism, contextual changes in artistic languages.

### Bibliographic description for citation:

Mazheykina G. G. Installations of the XXI century – from the conception to the implementation of contemporary art examples in Russia and the CIS. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 2(9), pp. 154-163. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.012. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1070646/27/> (In Russian).

### References

1. Barthes R. Roland Barthes by Roland Barthes (Russ. ed.: *Bart. R. Rolan Bart o Rolane Barte*. Translated from French. Moscow, Ad Marginem, 2014).
2. Barthes R. Selected works: Semiotics (Russ. ed.: *Bart. R. Izbrannye raboty: Semiotika*. Translated from French. Moscow, Progress Publ., 1986).
3. Baudrillard J. De la seduction (Russ. ed.: *Bodriyar Zh. Soblazn*. Translated from French. Moscow, Ad Marginem, 2000).
4. Deleuze G., Guattari P.-F. L'anti-Edipe : Capitalisme et schizophrénie (Russ. ed.: *Delez Zh., Gvattari F. Anti-Edip : Kapitalizm i shizofreniya*. Ekaterinburg, U-Faktoriya Publ., 2007).
5. Kosuth J. Art after Philosophy and After (Quoted in: Russ. ed. *Kosbut Dz. Iskusstvo posle filosofii (1969)*. Available at: [http://www.ubu.com/papers/kosuth\\_philosophy.html](http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html). (In Russian)

6. Mazheikina G. G. Na rasput'yakh sovremennogo iskusstva: praktika i kritika [At the Crossroads of Contemporary Art: Practice and Criticism]. *Iskusstvoznanie: zhurnal po istorii i teorii iskusstva – Art History: The Journal of History and Theory of Art*. 2011. No. 3/4. Pp. 503-515.

7. Mazheikina G. G. Drugoe kak kriterii formirovaniya khudozhestvennogo obraza v aktual'nom iskusstve XXI veka [Another as a criterion for the formation of the artistic image in the contemporary art of the 21st century]. *Iskusstvoznanie: zhurnal po istorii i teorii iskusstva – Art History: The Journal of History and Theory of Art*. 2014. No. 1/2. Pp. 92-124.

8. Eco U. The Open Work: Form and Uncertainty in Contemporary Poetry (Russ. ed.: *Eko U. Otkrytoe proizvedenie. Forma i neopredelennost' v sovremennoi poetike*). Translated from Italian. Saint-Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2004).

9. Marcel Duchamp statement quoted in: Khudozhnik Marsel' Dyushan [The Artist Marcel Duchamp], 2012, 21 June. Available at: <http://www.artcontext.info/pictures-of-great-artists/55-2010-12-14-08-01-06/605-marcel-duchamp.html>. (In Russian)

10. Exhibition "Yayoi Kusama: theory of infinity» [Vystavka «Yaei Kusama: teoriya beskonechnost»], 2015, 12 June. Available at: <http://garagemca.org/ru/event/718> (In Russian)

11. Kosuth Joseph [Koshut Dzhozef]. Available at: <http://artuzel.com/content/%D0%BA%D0%BE%D1%88%D1%83%D1%82-%D0%B4%D0%B6%D0%BE%D0%B7%D0%B5%D1%84> (In Russian)

12. P. Picasso "Accordionist". Available at: <http://picasso-picasso.ru/pablo-pikasso-akkordeonist/> (In Russian)

13. Marcel Duchamp "Descending the Stairs". Available at: [https://artchive.ru/artists/10948~Marsel\\_Djushan/works/294741~Obnazhennaja\\_spuskajusch\\_ajasja\\_po\\_lestnitse](https://artchive.ru/artists/10948~Marsel_Djushan/works/294741~Obnazhennaja_spuskajusch_ajasja_po_lestnitse) (In Russian)

14. *Velikoe i neponyatnoe: Kak pissuar stal iskusstvom* [Great and incomprehensible: How the urinal became an art]. Available at: <https://www.be-in.ru/review/34232-marsel-dyushan-i-ego-redi-mejdy/> (In Russian)

## ИНСТАЛЛЯЦИЯ В КИТАЙСКОМ ИСКУССТВЕ: ИСТОКИ ТРАДИЦИИ

Неглинская Марина Александровна  
ведущий научный сотрудник отдела  
Китая,  
Институт Востоковедения  
Российской Академии Наук.  
Россия, г. Москва  
neglinskaya@mail.ru

### Аннотация

Инсталляциям в современном искусстве предшествуют традиционные виды китайских «инсталляций» – например, бытовавшие в храмах алтарные наборы *угун* или кабинетные экспозиции, использующие специальное музейное «оборудование» – шкафы-этажерки *добаогэ*, которыми заданы принципы экспонирования антиквариата, актуальные по сей день. Сюжетное разнообразие цинских инсталляций XVIII в. определяют настольные украшения и механические часы – продукция международного рынка искусств. Авторские инсталляции конца XX – начала XXI вв. формально и тематически восходят к возникающим синхронно западным образцам, что не исключает их связей с более ранней (цинской) традицией.

**Ключевые слова:** китайские инсталляции, алтарные наборы угун, этажерки добаогэ, китайский стиль, шинуазри.

### Библиографическое описание для цитирования:

Неглинская М. А. Инсталляция в китайском искусстве: истоки традиции // Искусство Евразии. – 2018. – №2(9). – С. 164-169. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.017. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1070646/28/>

Инсталляция (*installation* – установление / водворение; технический монтаж / сборка) как вид искусства и соответствующий термин оформилась на Западе в 1960-х и сразу же была востребована в музейной и выставочной практике, поскольку, во-первых, решала композиционные задачи – способствовала визуальному объединению субъектов экспозиции и, во-вторых, выражала творческий замысел ее авторов.

Отмеченные качества сближают современную западную инсталляцию с «инсталляциями» традиционного Китая, музейная практика которого насчитывает два тысячелетия, а специальное оборудование – шкафы-этажерки «множества сокровищ» (*добаогэ*, *байбао-гэ*) [1, с. 74, 121] и принципы экспонирования антиквариата, сохранившиеся до начала XX века, появились в период Мин (1368–1644), после свержения монголов, возрождения автохтонной китайской культуры и завершения очередного этапа кодификации национального художественного опыта. Первыми музейными сокровищами

явились в Китае древние ритуальные предметы из бронзы и камня, хранившиеся в придворных коллекциях; для их размещения в интерьерах пекинского дворца использовали ставшие при династии Цин (1644–1911) уже традиционными шкафы-этажерки [2, с. 164].

Антикварные вещи, собранные в общую композицию структурой добаогэ, превращались в часть нового смыслового целого, существуя в нем как подлинные фрагменты разных эпох и отражая склонность культуры к самолюбованию и театральным эффектам.

В результате возросших уже в период Мин контактов Китая с Европой стеллажи «несметных сокровищ» могли оказаться в поле зрения западных коллекционеров и художников эпохи барокко, что было актуально на этапе формирования музейного дела в странах Европы. О подобной вероятности свидетельствует, например, полотно Георга Хинца «Кунсткамера» (1666), представляющее собой обманку в виде этажерки с художественными изделиями и раритетами.

Форма этажерки «несметных сокровищ» (добаогэ) стала прототипом некоторых фантазийных предметов мебели, служивших для экспонирования дальневосточного фарфора в жилых интерьерах второй половины – конца XIX века. Изящная простота прямолинейных конструкций Э.У. Годвина, сходных с китайскими этажерками, но зачастую именуемых «японскими», сделалась в преддверии модерна новацией в области европейского дизайна, предвосхитив в нем конструктивизм XX столетия [3, с. 39].

Двухмерная компоновка антиквариата в самом Китае, заданная формой этажерок добаогэ, отвечает, как идеалу порядка, универсальной вертикально-горизонтальной структуре цзин-вэй, организующей потоки космической энергии ци [4, с. 409] (доминанта принципа цзин-вэй в традиционном искусстве, возможно, объясняет изначальную привязанность китайской скульптуры к плоскости стены).

Принцип двухмерности преобладает и в линейном размещении алтарных инсталляций бацзисян и угун эпохи Цин. Храмовый набор угун / «пять (священных) даров» состоит из предметов двойного – практического и декоративного – назначения: курительницы в виде архаичного ритуального сосуда и одинаковых по формам парных ваз и подсвечников [5, с. 58]. Комплект «восьми буддийских сокровищ» бацзисян составляют предметные изображения, ставшие в этической системе буддизма отвлеченными символами и вновь «материализованные» в инсталляциях Китая периода поздней империи.

Сюжетное разнообразие инсталляций эпохи Цин связано с появлением настольных украшений и механических часов в сложных ювелирных оправках, что объясняется расцветом международного рынка искусств, одним из главных участников которого явился Китай. Среди оправ настольных часов периода Цяньлун распространена выполненная из золоченого металла, эмали, поделочных камней и стразов композиция в виде кашпо с цветами (Рис. 1) [6, с. 44]. Ее аналогии встречаются среди настольных канделябров, созданных китайцами для западного рынка [7, с. 76].

Эффективный мотив кашпо обыграл в часах «Фантазия» мастер ар-деко Луи Картье (1931, металл, эмаль, хрусталь, бирюза, коралл, китайские резные формы из жадеита (XIX в.). Размеры с подставкой: 35x28x14 см. Дом Картье, Париж) [8, с. 83]. Пьедесталом «магического» (прозрачного) циферблата служит сгруппированная на столике-подставке инсталляция из китайских жадеитовых скульптур XIX века, а в качестве кашпо

использован цилиндрический стакан для кистей с веткой коралла. Эта версия «китайского стиля» отразила хорошее знание Картье художественного рынка прошлых столетий.

Современные инсталляции сделались авторскими не только в Европе, но и в Китае, где они зачастую имеют легко различимые западные аналогии, что порождает естественные сомнения в наличии моста, соединяющего их с собственной традицией. Достаточно сравнить выполненную современными китайскими художниками скульптуру в рост, изображающую седовласого мертвого ангела (Сунь Юань, Бэн Юй. «Ангел», 2008, ткань, фиброполимеры, силиконовый гель) [9, с. 111], и известную работу «La Nona Ora / Девятый час» Маурицио Каттелана, в которой использован восковой манекен в облачении кардинала (1999, натуральная величина, раскрашенный воск, ткань; Королевская Академия искусств, Лондон) [10, с. 248-249]. Если инсталляция М. Каттелана – это провокационное по форме пластическое выражение сомнений в могуществе христианской религии и представляющего ее искусства, то произведение дуэта китайских скульпторов – всего лишь вариация на ту же актуальную для католического Запада тему, мастерски реализованная по шаблону экспортного пингуазри. И все же работа китайцев выступает явной отсылкой к искусству периода иезуитского миссионерства в Поднебесной, то есть к собственной традиции, хотя и не очень старой (династии Цин) [11].



Слева направо:

Рис. 1. Часы в форме кашпо. Металл, эмаль, стразы. Период Цяньлун (1736 – 1795).

Мастерские Кантона/Гуанчжоу. Дворцовый музей Гугун, Пекин. Источник:  
<http://www.synologia.ru/photoalbum-1693>

Рис. 2. Бай И-ло. «Цивилизация». 2007. Керамика, вилы. Примерная высота 160 см.  
Источник: <http://highlike.org/text/bai-yiluo/>

Предлагая свой путь решения экзистенциальной проблемы, христианство составляет сегодня в Китае конкуренцию буддизму, адаптированному в конце эпохи древности и долгое время остававшемуся в этом смысле монополистом среди традиционных учений. Действовавшие в Пекине и Кантоне / Гуанчжоу папские миссионеры пытались в XVII – XVIII веках привить жителям Поднебесной не только западную веру, но и понятия

о культурных ценностях европейской цивилизации, чем обусловлен диалог, продолжающийся поныне.

Инсталляция Бай И-ло «Цивилизация» представляет 12 пронзенных вилами керамических бюстов – символов западной культуры от Аполлона Бельведерского до Вольтера (2007, высота около 160 см, керамика, вилы. Галерея Саатчи, Лондон. Рис. 2). В этой композиции, наряду с желанием привлечь внимание публики актом варварского покушения на целостность отточенных классических форм, угадывается чувство культурного превосходства китайского автора в связи с принадлежностью к цивилизации, до последнего времени хранящей непрерывность собственных традиций.

В современном Китае наряду с авторскими по-прежнему бытуют традиционные инсталляции, поскольку сохраняются породившие их причины – музейное и антикварное дело, с одной стороны, буддийские храмы и ритуалы, с другой стороны.

И все же среди современных китайских инсталляций преобладают авторские работы, которые могут формально и тематически восходить к западным образцам или диалогически сообщаться с ними – последнее, однако, не исключает наличия моста, соединяющего произведения нынешнего века с более ранней (цинской) традицией.

Как вид современного искусства инсталляция имеет большой потенциал и выступает мощным средством эмоционального воздействия. Она может, к примеру, сделать зримым «музей души» (общества или определенной личности), чем и были в период поздней империи китайские антикварные инсталляции.

### Литература

1. Белозерова В.Г. Мебель и интерьеры Китая. – М., 2009.
2. Циндайгун тиншэнхо / Жизнь цинского двора. – Сянган, 1985.
3. Сарабьянов Д.В. Модерн. – М., 2001.
4. Китайская философия. Энциклопедический словарь. – М., 1994.
5. Юнхэгун. – Пекин, 2001.
6. Цингун чжунбяо чжэньцан (Сокровища собрания стальных и карманных часов цинского двора). – Сянган, 1995.
7. Серебряная филигрань Востока XVII–XIX веков в собрании Эрмитажа. Каталог выставки (составитель М.А. Меньшикова). – СПб., 2005.
8. Искусство Картье. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург (14 мая – 20 июня 1992). – Париж, 1992.
9. Артхроника. – 2009. – № 1.
10. Демпси Э. Стили, школы, направления. Путеводитель по современному искусству. – М., 2008.
11. Неглинская М.А. Китайские расписные эмали в коллекции Государственного музея искусства народов Востока. – М., 1995.

Статья поступила в редакцию 27.04.2018 г.

Received: April 27, 2018

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.017

## INSTALLATION IN CHINESE ART: THE ORIGINS OF TRADITION

Neglinskaya Marina

Leading Researcher of the Department of  
China, Institute of Oriental Studies of the  
Russian Academy of Sciences.

Russia, Moscow

neglinskaya@mail.ru

### Abstract

Installations in contemporary art are preceded by traditional types of Chinese "installations" – for example, altar sets Wǔgōng that existed in the temples or office expositions using special museum "equipment" – cabinets-shelves dobaoge, which set the principles of exhibiting antiques, relevant to this day. The plot variety of the Ch'ing installations of the XVIII century is determined by table decorations and mechanical watches – products of the international art market. Authorial installations of the late XX – early XXI centuries formally and thematically go back to the synchronously emerging Western models, which does not exclude their links with the earlier (Ch'ing / Qing) tradition.

**Keywords:** Chinese installations, altar sets Wǔgōng, bookshelves dobaoge, Chinese style, chinoiserie.

### Bibliographic description for citation:

Neglinskaya M. A. Installation in Chinese art: the origins of tradition. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 2(9), pp. 164-169. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.017. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1070646/28/> (In Russian)

### References

1. Belozerova V.G. *Mebel' i inter'ery Kitaya* [Furniture and interiors of China]. Moscow, 2009.
2. The life of the Qing court. Siangan (Hong Kong), 1985.
3. Sarab'yanov D.V. *Modern* [Modern]. Moscow, 2001.
4. *Kitaiskaya filosofiya. Entsiklopedicheskii slovar'* [Chinese philosophy. Encyclopedic Dictionary]. Moscow, 1993.
5. *Yunkbegun* [Yunhegun]. Beijing, 2001.
6. Treasures of the collection of wall and pocket watches of the Qing court. Siangan (Hong Kong), 1995.
7. *Serebryanaya filigran' Vostoka XVII–XIX vekov v sobranii Ermitazha. Katalog vystavki* [Silver filigree of the East XVII-XIX centuries in the Hermitage collection. Exhibition Catalog]. St. Petersburg, 2001.

8. *Iskusstvo Kart'e. Gosudarstvennyi Ermitazh, Sankt-Peterburg (14 maya – 20 iyunya 1992)* [The Art of Cartier. The State Hermitage Museum, St. Petersburg (May 14 - June 20, 1992)]. Paris, 1992.

9. *Artkhronika – Artchronika*. 2009, No. 1.

10. Dempsey E. *Stili, shkoly, napravleniya. Putevoditel' po sovremennomu iskusstvu* [Styles, schools, directions. Guide to contemporary art]. Moscow, 2008. (In Russian)

11. Neglinskaya M.A. *Kitaiskie raspisnye emali v kolleksii Gosudarstvennogo muzeya iskusstva narodov Vostoka* [Chinese painted enamels in the collection Of the State Museum of Oriental art]. Moscow, 1995.

## ИНСТАЛЛЯЦИОННОЕ НАЧАЛО В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ УКРАШЕНИЯХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВВ.

Перфильева Ирина Юрьевна  
кандидат искусствоведения, доцент по  
кафедре Истории и теории  
декоративно-прикладного искусства и  
дизайна, ведущий научный сотрудник,  
НИИ теории и истории  
изобразительных искусств Российской  
академии художеств.  
Россия, г. Москва  
perfileva-irina@yandex.ru

### Аннотация

Статья посвящена анализу художественных украшений, как принято определять это стилистическое направление на Западе, или произведений авторского ювелирного искусства – в отечественной искусствоведческой терминологии, в контексте современных художественных практик. В центре исследования находится влияние, которое инсталляция как форма современного искусства оказала на развитие искусства ювелирного. Под опосредованным воздействием инсталляционного начала произошло принципиальное переосмысление традиционных функций и предметных форм украшений. В пластическом и жанровом отношении ювелирное дело вышло за пределы своих видовых границ и представляет одну из ветвей современного актуального искусства.

**Ключевые слова:** инсталляция, арт-объект, реди-мэйд, коллаж, готовые формы, пространство, художественное украшение

### Библиографическое описание для цитирования:

Перфильева И. Ю. Инсталляционное начало в художественных украшениях второй половины XX – начала XXI вв. // Искусство Евразии. – 2018. – №2(9). – С. 170-179. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.013. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1070646/29/>

Принципы инсталляционного мышления сегодня прослеживаются не только в классических «макроинсталляциях», но и в «микроинсталляциях» – художественных украшениях.

Инсталляционное начало присуще украшениям с древнейших времен. Как ритуальные амулеты, уже в первобытных культурах они имели значение средств коммуникации, обладающих магическими свойствами, способствовавшими вовлечению в инсталлируемое пространство сознания участников сакрального ритуала [7, с. 34]. В соответствии с их предназначением как оберегов сформировались основные виды украшений: ожерелья, браслеты, серьги, украшения для головы [2, с. 122]. А вне фигуры человека такие изделия фактически утрачивали свое значение.

Они являлись неотъемлемой частью процесса познания мира в стремлении объять необъятное, через погружение в бессознательное проникнуть в потаенные уголки мира, попытаться понять, что там происходит [7, с. 32], и передать этот опыт. Как гармоничное согласие комплекса предметных форм и состояния духа человека, отправляющего ритуал в их облачении и погруженного в мистическое пространство при их посредстве, они передавались из поколения в поколение.

Секуляризация художественной культуры, лишив украшения сакральной функции, не лишила их инсталляционного начала как способа самоидентификации определенной социокультурной среды. Пробразы современных ювелирных инсталляций обнаруживаются в украшениях, созданных ведущими мастерами модернизма, которые первыми попытались новыми средствами выразить мысли и чувства, волновавшие людей испокон веков. Эксцентричные украшения из осколков стекла, кусков разбитого фарфора, медной проволоки и стали [5, с. 265] для узкого круга родных и друзей – жен художников Ж. Миро, М. Шагала, М. Дюшана, Л. Бунюэля, – где в первую очередь ценилась авторская концепция, а не драгоценность материала, в 1920-1930-е гг. конструировал А. Колдер.

Самые известные сюрреалистические ювелирные микроинсталляции – кольца и другие изделия с использованием кусочков сахара и меха [13, р. 89], которые создавала М. Оппенгейм.

Не остался в стороне и П. Пикассо. В течение одного лета, в конце 1930-х гг. он выгравировал перочинным ножом на терракоте шесть портретов Д. Маар в форме вставок для подвесов, брошей и колец, в простом обрамлении и без него, напоминающих первобытные украшения.

Расцвет инсталляционного начала как метода творческого мышления в процессе создания украшений начался в Западной Европе на рубеже 1960-х – 1970-х гг., вскоре после распространения в актуальном искусстве концепции «тело как низкое», появление которой М. Келли определил как тотальный, «сильнейший страх смерти и всего, что показывает тело как машину, <...> которая изнашивается» [6, с.157].

Тогда же и художники-ювелиры задумались над дилеммой: для кого создается украшение – для тех, кто его носит, или для тех, кто смотрит на эту инсталляцию со стороны [10, р.78]. Украшения стали рассматриваться как часть *самопрезентации* создателя, посредством которых он общается с носящим украшение и зрителем, который тоже *самовыражался*, надевая их.

Как и в классической инсталляции, составляющие части композиции «человек – украшение» не работают вне ее целостности, их разъединение ведет к дискретности, к утрате концептуальной связи и иллюзии как основного эффекта инсталляции, а в конечном итоге – к исчезновению смысла.

Артикуляция инсталляционного начала в художественных украшениях выразилась в стремлении вернуться к мистике, к магическим действиям, к ауратичности, к первоистокам взаимоотношений украшения и человека, приоритетным до момента окончательной десакрализации искусства. Художники, а это были не только ювелиры, живо откликнулись на сентенцию о возврате к исконной ритуальности украшений в новом социокультурном контексте, когда первоначальное их значение окончательно растворилось во множестве различных предметных форм в окружении человека.

Попытка визуализировать «вечные» истины в новом социокультурном контексте инспирировала появление амулетов-перевертышей как ювелирных инсталляций,

объединенных общей идеей: привлекать внимание к болевым точкам жизни в современном мире.

В качестве первоформ художниками заявлялись непосредственно части фигуры человека: ладони, губы, уши клиентов или их близких. Изделия отливали или чеканили из тонкого листа серебра или золота по слепкам. Сохранение биометрических особенностей конкретного человека делало арт-объект неповторимым, воссоздающим сакральный смысл его бытия на Земле.

Игра значений, смена контекстов, создающих новые смысловые модификации в виде суггестивных образов, четко очерчивали границы замкнутого пространства, непосредственно прилежащего к человеку. Украшение могло носиться и как мемориальное – брошь Г. Ротманна «Ладонь Анны П.» (1982) – или прямо размещалось на соответствующем месте фигуры. Контекстуальный смысл ювелирных инсталляций подчас выливался в визуализацию социальной позиции автора, призывающего к разумной отстраненности от агрессии внешнего мира. Откровенно гротескный арт-объект «Серебряные губы» (1972) Я. Кунеллиса представляет ювелирную разновидность «сюжетно-повествовательной» инсталляции (рис. 1), призывающей к взвешенному отношению к слову изреченному.

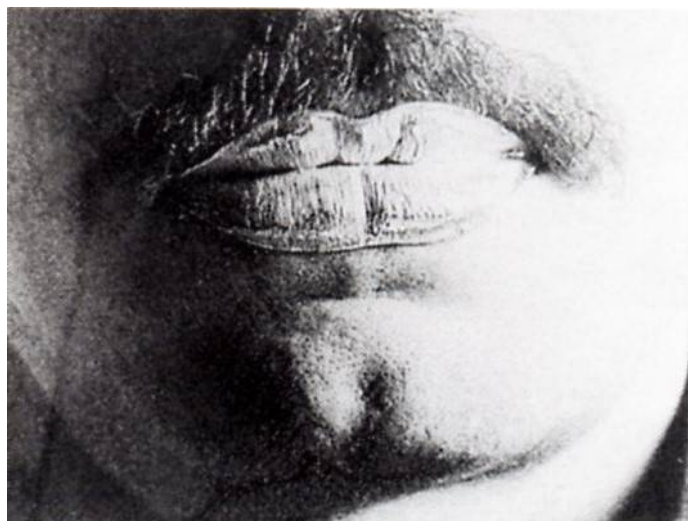


Рис. 1. Кунеллис Я. Арт-объект «Серебряные губы». 1972. Источник: Schadt H. *Goldsmiths' Art: 5000 Years of Jewelry and Holloware*. [Engl. transl.: Ann Schadt]. Stuttgart, New York: Arnoldsbe. 1996. P. 208, il. 340.

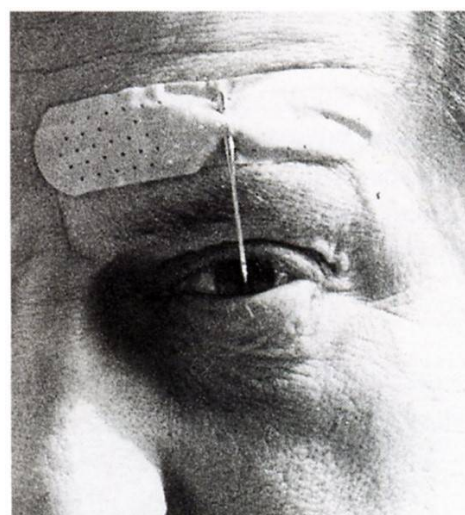


Рис 2. П. Скубич. Арт-объект «Праброши». 1977. Источник: Schadt H. *Goldsmiths' Art: 5000 Years of Jewelry and Holloware*. [Engl. transl.: Ann Schadt]. Stuttgart, New York: Arnoldsbe. 1996. P. 210, il. 345.

В процессе творческого исследования метафизики взаимоотношений человека с украшениями в современном контексте художники принципиально отказываются от категории «красивого» и прибегают к откровенному эпатажу, стремясь вызывать у зрителя бурные эмоции и переживания.

Особый вид «протестных» инсталляций представляют композиции в стиле реди-мэйд, с использованием чертежных кнопок, лезвий, ножниц, ножей, расположенных в эффектных ракурсах, как орудия пыток. В «Праброши» (1977) П. Скубича визуализировано

творческое кредо художника, который смотрит на изготовление ювелирных изделий как на интеллектуальный труд, представляющий анализ менталитета современного потребителя (рис. 2). Владелец, по его мнению, должен развивать активное нравственное отношение к украшениям и не быть пассивным обладателем материальных ценностей. Он должен также развивать их как нечто большее, чем драгоценный декор [14, р. 211]. Художник был активным противником золота как символа угнетения человечества и расовой сегрегации в Южной Африке, одном из основных поставщиков золота [14, р. 211].

В 1980-е гг. тема опосредованного влияния агрессивного информационного потока становится особенно популярной. Ювелирные инсталляции расширяются: в них появляются элементы, ведущие концептуальный диалог. Нарастание инсталляционного начала подталкивало художников к выходу за пределы пространства, непосредственно прилежащего к фигуре человека. Вектор экспериментов переносится в сферу его обитания. Для создания концептуальных украшений используются продукты – кольцо «Паста» С. Кларка (1983), промышленный мусор – кольцо «Медаль за бесчестье» Д. Дидура (1983, рис. 3), отходы текстильной промышленности – кольцо «Орнамент» Л. де Вольфа (1988).



Рис. 3. Д. Дидур. Колье «Медаль за бесчестье». 1983. Петарды, спички, железо, х/б шнур. Источник: Dormer P., Turner R. *New Jewelry: Trends and Traditions*. London: Thames and Hudson. 1985. P. 161, il. 162.



Рис. 4. Кальницкая Л., Масленников М. Арт-объект «Clepsydra of God». 2008. Источник: [http://www.mi-mi.ru/language\\_select.html](http://www.mi-mi.ru/language_select.html)

Подводя итоги десятилетия развития ювелирного искусства, английские критики П. Дормер и Р. Тернер фактически декларировали в международных масштабах плюрализм в оценке многообразия формотворческих поисков и приоритет оригинальной авторской концепции [12].

В России это направление имело несравнимо более скромные масштабы. Типические черты инсталляционного начала просматриваются не явно и не очевидно. Только в начале 1990-х гг. оно зазвучало отчетливее, правда, только в произведениях нескольких молодых художников-ювелиров. На выставке «Супервещь», проходившей в

1993 году в ЦДХ, М. Масленников представил радикальный браслет «Фреза» в виде куска трубы, в который была врезана настоящая фреза. Здесь явно прослеживается отсылка к экспериментам западноевропейских художников в 1970-е гг., которая легла на благодатную почву «лихих девяностых» в России.

Ювелирные инсталляции рубежа 1990-2000-х гг. Л. и А. Кальницких – очки-шоры, подвесы-снаряды, браслеты-наручники – воссоздают атмосферу мастерской, где изготавливают снаряжение для «дочери танкиста» и других киборгов [4, с. 106].

С начала 2000-х гг. язык ювелирных инсталляций становится острее и провокационнее. Изделия Л. Кальницкой и М. Масленникова этих лет «режут» руки (кольца «Can I Help You?»), прокалывают ноздри, затыкают рты, показывают кукиш, исчисляют время слезами Бога (рис. 4). Смыслообразующим фактором их инсталляций является столкновение гуманистического и технократического начал, прекрасного и ужасного. Это своеобразный ювелирный спектакль, поставленный художниками на горячие сюжеты из жизни.

На Западе в эти годы значительное место в ювелирных инсталляциях занимает осмысление зон тела, «неосвоенных в рамках традиционного ювелирного дизайна» [3, с. 234], – подмышки, подколенные впадины, пространства между пальцами рук и ног. Дизайнер Н. Филмер считает диктат со стороны вещи, принуждающей человека по-особенному осознавать свое тело и принимать те или иные позы, определяющим фактором современного искусства. В этом ее позиция близка экспериментам дизайнеров моды – Х. Чалаяна, А. Маккуина, Э. Хеш. Она разрабатывала украшения для их экстравагантных коллекций



Рис. 5. Филмер Н. Арт-объект «Шоколадная маска». 2001. Источник: Интервью с Наоми Филмер, британским дизайнером аксессуаров // Теория моды: одежда, тело, культура. 2010. № 16. С. 257-258, цв. вкл. 10.



Рис. 6. Бак II. Арт-объект «Неприкасаемые украшения». Источник: Cheung L., Clarke B., Clarke I. *New Directions in Jewellery*. II. «Black Dog» Publishing Limited. London, 2006. P. 84.

В продолжение темы Н.Филмер создала подлинно инсталляционные коллекции украшений из льда (1999) и шоколада (2001). По словам художника, они обостряли восприятие, «добавляя к гамме ощущений вкус и запах», предоставляя возможность

познакомиться с «каннибалистской стороной идеи об обладании красотой», служа «хорошим контрастом к чистоте тела» и, наконец, пробуждая сексуальные ассоциации [3, с. 236] (рис. 5).

Обращение к «неосвоенным местам» тела привело к принципиальным изменениям в отношении традиционных видов украшений. Утратив свои первоначальные функции оберегов, они оказались в одном ряду с другими «реальными объектами», которые используются для создания инсталляций, обыгрываются, меняя смыслы. «Минуты славы, торжества и важности» [11, р. 45] художники дарят простым вещам, окружающим человека в его повседневной жизни. М. Бродхед увековечила в серебряной броши из серии «Ванная» затычку. К. Исаак создал из цветных ремней Британской Королевской почты коллекцию браслетов, визуализирующую атмосферу виртуального диалога традиционных форм переписки и современных средств коммуникации в пространстве интернета.

Если «простые вещи» в этих инсталляционных композициях подаются как функциональные ювелирные изделия, то украшения, напротив, предстают априори нефункциональными или вообще эфемерными предметными формами, вроде отсутствующих серег – «Мешочки для серег» (2005, Л. Поттер) радикально меняют свое предназначение на противоположное кольца – «Рамка для кольца» (2005, Л. Поттер). А иногда становятся центром ироничных инсталляций – «Три гиперкольца» (2001) Т. Балтро.

В круг внимания попадают даже ювелирные изделия, подвергшиеся воздействию электрических разрядов молнии на теле человека. М. Фарнесс собирает их, считая «знаками избранности» и приписывая им сакральные свойства, которые она консервирует, покрывая акрилом или резиной и экспонируя в коробках из-под драгоценностей [1, с. 44].

Резиновые штампы «Браслеты» А. Хэша и серебряные штампы – арт-объекты «Сыпь» австралийки Т. Парбс следует рассматривать в аспекте принципиального отказа от украшений и призыва заменить их отпечатками. Так поступает К. Бак, заменяя украшения их отпечатками на квадратных брошах и звеньях колье. Изделия из проекта И. Бака «Неприкасаемые украшения», напротив, хотя и выглядят реальными, в действительности таковыми не являются. Их невозможно взять в руки. Эти инсталляционные композиции «цельны» только в упаковке. Любое прикосновение разрушает их предметную форму (рис. 6).

Процесс интеграции инсталляции в ювелирное искусство наиболее ярко и убедительно проявился в жанре художественных украшений. Но было бы ошибкой считать, что он не затронул другие области «производства снаряжения для тела». В западноевропейской искусствоведческой литературе принято подходить к этой проблеме исходя из принципа: «Если признать, что коммуникативная и функциональная ценность одеяний и аксессуаров позволяет называть их одеждой, то стоит обратить внимание и на другие устройства и приспособления, которые человек носит на теле или в непосредственной близости от тела» [8, с. 58]. Тело человека рассматривается в качестве «каркаса» для «снаряжений», что характерно для инсталляции как таковой. Украшения и гаджеты как части такой инсталляции интерпретируются в контексте внутренних процессов, происходящих в теле: прокол уха в определенном месте благоприятно сказывается на зрении. Такие инсталляции «включают в себя физический, функциональный, символический и эмоциональный аспекты личности и тела человека» [9, с. 66]. Здесь выделяют две группы: тяготеющих к традиционному дизайну украшений

для тела и художественный дизайн новых предметных форм, рожденных эпохой высоких технологий.

К первым следует отнести нагрудные украшения, восходящие к традиции оберегать жизненно важные органы: сердце, легкие. Современная фэшн-индустрия, следуя принципам, введенным Коко Шанель после Первой мировой войны: «блестящие украшения абсолютно обязательны в современной моде» [9, с. 69], презентует ювелирные инсталляции в виде комплекса из драгоценностей, модной бижутерии, металлической галантереи, надетых поверх узорных тканей, нарядных воротников и шарфов, создающие многослойные постмодернистские образы.

Другая группа – различные гаджеты: мобильные телефоны, смартфоны, плееры, наушники и прочие модные аксессуары. От дизайнеров требуется умение адаптировать их к условиям современной жизни, для чего требуются специфические решения, отвечающие требованиям эргономики и эстетики. В одном техническом устройстве заключено все, без чего не может обойтись в повседневной жизни ни один «гик». С другой стороны, размещенный на традиционном месте – запястье руки, такой арт-объект символизирует предельную концентрацию информационного пространства вокруг субъекта – индивидуума.

Дизайнеры гаджетов стараются придать им вид украшений, гармонично взаимодействующих с пластикой тела человека. Решения таких приборов имеют броский дизайн. Создатели гарнитуры «Челюстная кость» (Jawbone), разработанной студией Ива Беара Fuseproject для компании Aliph, стремились сделать ее как можно более яркой, поэтому она выходит за пределы уха и захватывает значительную часть щеки. Это уже не защита от информационного поля, но добровольное погружение в него. Отсюда обращение к «свежим, сочным, интенсивным» цветам [9, с. 70].

Проведенный анализ современных ювелирных инсталляций позволяет сделать вывод, что инсталляционное начало не только интегрировалось в современные художественные украшения и в сферу «производства снаряжения для тела», но сыграло важную роль в их развитии как самостоятельной ветви современного актуального искусства.

## Литература

1. Габриэль Г. Интеллектуальные игры в современном авторском ювелирном искусстве // Русский Ювелир. – 2011. – № 9. – С. 40-45.
2. Земпер Г. О формальных закономерностях украшений и их значении как художественных символов // Практическая эстетика. – М.: Искусство. 1970. – С. 117-148.
3. Интервью с Наоми Филмер, британским дизайнером аксессуаров // Теория моды: одежда, тело, культура. – 2010. – № 16. – С. 233-237.
4. Лопато М. Ювелирный авангард. Истоки. Параллели. [Каталог выставки в Государственном Эрмитаже. Санкт-Петербург, 19 марта – 14 июля 2002]. – СПб.: Славия, 2002. – 136 с.
5. Нейман Б. Завитки серебряной проволоки. Творчество американских ювелиров-модернистов // Теория моды: одежда, тело, культура. – 2009. – №11. – С. 263-268.
6. Тейлор Б. ART TODAY. Актуальное искусство 1970 – 2005. / Брэндон Тейлор, пер. с англ. Э.В. Меленевскаой. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2006. – 256 с., ил.

7. Тупицын В. Глазное яблоко раздора: беседы с Ильей Кабаковым. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 228 с.
8. Фаррен Э., Хатчисон Э. Тело, киборги и новые технологии: как меняется природа одежды // Теория моды: одежда, тело, культура. – 2009. – № 11. – С. 53-72.
9. Фишер Э. Некоторые соображения об отношениях одежды, украшений и тела в дизайне // Теория моды: одежда, тело, культура. – 2010. – № 16. – С. 65-74.
10. Cartlidge B. Twentieth – century Jewelry. – New York. 1985. – 220 с. 78, ил.
11. Cheung L., Clarke B., Clarke I. New Directions in Jewellery. II. “Black Dog” Publishing Limited. – London, 2006.
12. Dormer P., Turner R. New Jewelry: Trends and Traditions. – London: Thames and Hudson. 1985. – 192 p., il.
13. Matsier N. Meret Oppenheim: a Score for a Jewel // PRIVATE PASSION. Artists’ Jewelry of the 20th Century. [Stedelijk Museum/ November, 2009]. Art Publishers ARNOLDSCHHE. – 174 p., il.
14. Schadt H. Goldsmiths’ Art: 5000 Years of Jewelry and Hollowware. [Engl. transl.: Ann Schadt]. – Stuttgart, New York: Arnoldshe. 1996. – 240 p., il.

Статья поступила в редакцию 30.05.2018 г.  
Received: May 30, 2018

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.013

## INSTALLATION CORE IN ART JEWELRY THE SECOND HALF OF XX – BEGINNING OF XXI CENTURIES

Perfilyeva Irina

Ph. D., Associate Professor in the Department  
of History and Theory of Decorative Art and  
Design, leading scientific employee,  
The Research Institute of Theory and History of  
Fine Arts, Russian Academy of Arts.  
Russia, Moscow.  
perfileva-irina@yandex.ru

### Abstract

The article is devoted to analysis of artwork, as they determine this stylistic direction in the West, or works of jewelry art, domestic art terminology, in the context of contemporary art practices. The focus of the study is the impact that the installation as a form of contemporary art has had on the development of jewelry art. Due to the indirect, mediated installation influence, there was a fundamental rethinking of traditional functions and subject forms of jewelry. In plastic and genre terms, jewelry has gone beyond its specific boundaries and represents one of the branches of contemporary art.

**Keywords:** installation, art object, ready-made, collage, form, space, artwork, jewelry art.

### Bibliographic description for citation:

Perfilyeva I. Yu. Installation core in art jewelry the second half of XX – beginning of XXI centuries. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 2(9), pp. 170-179. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.013. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1070646/29/> (In Russian).

### References

1. Gabriel' G. Intellectual games in modern jewelry art. *Russkii Yuvelir – Russian jeweler*, 2011, No. 9. Pp. 40-45.
2. Semper G. [About formal regularities of jewelry and their meaning as artistic symbols]. *Prakticheskaya estetika* [Practical aesthetics]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. Pp. 117-148. (In Russian)
3. Interview with Naomi Filmer, a British designer of accessories. *Teoriya mody: odezhda, telo, kul'tura – Fashion theory: clothing, body, culture*, 2010, No. 16. Pp. 233-237.
4. Lopato M. *Yuvelirnyi avangard. Istoki. Paralleli. Katalog vystavki v Gosudarstvennom Ermitazhe. Sankt-Peterburg, 19 marta – 14 iyulya 2002* [Jewelry avant-garde. Cradle. Parallels. Catalogue of the exhibition in the state Hermitage. St. Petersburg, 19 March – 14 July 2002]. Saint-Petersburg, Slaviya Publ., 2002. 136 p.

5. Neiman B. Curls of silver wire. Creativity of American modernist jewelers. *Teoriya mody: odezhda, telo, kul'tura – Fashion theory: clothing, body, culture*, 2009, No. 11. Pp. 263-268.
6. Taylor B. *Art today. Contemporary art 1970 – 2005 (Russ. ed.: Teilor B. Art today. Aktual'noe iskusstvo 1970 – 2005)*. Translated from English. Moscow, Slovo Publ., 2006. 256 p., il.
7. Tupitsyn V. Glaznoe yabloko razdora: besedy s Il'ei Kabakovym [Tupitsyn V. Eyeball of discord: conversations with Ilya Kabakov]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006. 228 p.
8. Farren A., Hutchison A. Cyborgs, New Technology, and the Body: The Changing Nature of Garments [Translated from English]. *Teoriya mody: odezhda, telo, kul'tura – Fashion theory: clothing, body, culture*, 2009, No. 11. Pp. 53-72. (In Russian)
9. Fisher E. Some considerations about the relationship of clothing, jewelry and body in design [Translated from English]. *Teoriya mody: odezhda, telo, kul'tura – Fashion theory: clothing, body, culture*, 2010, No. 16. Pp. 65-74. (In Russian)
10. Cartlidge B. Twentieth – century Jewelry. New York, 1985. 220 p. 78, il.
11. Cheung L., Clarke B., Clarke I. New Directions in Jewellery. II. London, .“Black Dog” Publishing Limited, 2006.
12. Dormer P., Turner R. New Jewelry: Trends and Traditions. London, Thames and Hudson. 1985. 192 p., il.
13. Matsier N. Meret Oppenheim: a Score for a Jewel // PRIVATE PASSION. Artists' Jewelry of the 20th Century. [Stedelijk Museum/ November, 2009]. Art Publishers ARNOLDSCHÉ. – 174 p., il.
14. Schadt H. Goldsmiths' Art: 5000 Years of Jewelry and Hollowware. [Engl. transl.: Ann Schadt]. Stuttgart, New York, Arnoldshe Publ., 1996. 240 p., il.

## ПРАЗДНИЧНЫЕ ПАРАДЫ В ОСМАНСКОЙ МИНИАТЮРЕ XVI–XVIII ВЕКОВ

Стародуб Татьяна Хамзяновна  
Доктор искусствоведения, главный  
научный сотрудник отдела зарубежного  
искусства.  
НИИ теории и истории  
изобразительных искусств РАХ.  
Россия, Москва  
t.starodub@gmail.com

### Аннотация

В мировой истории искусства встречаются события, которые можно интерпретировать как податели идеи создания художественной композиции, рассчитанной на действие и восприятие не в замкнутых интерьерах дворца или храма, а в обширных общественных пространственных зонах. Нечто подобное произошло в официальной культуре Османской империи периода XVI – 1-й трети XVIII века. Одним из проявлений творческого подъема страны в это время было развитие монументального оформительского искусства театрально-декорационного характера. Источником наших знаний об этом виде творчества служат тексты и иллюстрации рукописей особого жанра – Сюрнаме, или «Книги празднеств». Две рукописи этого жанра – 1580-х годов и 1730-х годов, обильно и красочно иллюстрированные исторически достоверными изображениями праздничных парадов, позволяют предположить зарождение таких явлений авангардного искусства XX века, как инсталляция и перформанс в далёком прошлом.

**Ключевые слова:** Османская миниатюра, праздничные парады, пространственные модели, фейерверки.

### Библиографическое описание для цитирования:

Стародуб Т. Х. Праздничные парады в османской миниатюре XVI–XVIII веков // Искусство Евразии. – 2018. – №2(9). – С. 180-192. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.014. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1070646/30/>

*ИНСТАЛЛЯЦИЯ – пространственная художественная композиция, создаваемая из различных элементов... Инсталляция охватывает обширные пространственные зоны (зал галереи, интерьер, общественные здания, участок улицы, площади, парка или природного ландшафта) [В.А. Крючкова. БРЭ].*

В строгом смысле слова эта статья выходит за рамки общепринятой дефиниции инсталляции как одного из видов художественной культуры новейшего времени. Тем не

менее, в мировой истории искусства встречаются события, которые можно интерпретировать если не как истоки, то как подателей идеи создания художественной композиции, рассчитанной на действие и восприятие не в замкнутых интерьерах дворца или храма, а в обширных общественных пространственных зонах. Это могут быть улицы, бульвары или проспекты с уводящей вдаль перспективой; парки, площади, стадионы или ипподромы с замкнутым, но обширным пространством; водная гладь озера или залива, эффектно отражающая свет и окружающие объекты.

Нечто подобное произошло в официальной культуре Османской империи периода XVI – 1-й трети XVIII вв. Одним из проявлений творческого подъема страны в это время было развитие монументального оформительского искусства театрально-декорационного характера. Источником наших знаний об этом виде творчества служат тексты и иллюстрации рукописей особого жанра – *Сюрнаме*, или «Книги празднеств».

История миниатюры как явления дворцовой культуры империи Османов (1281–1924) восходит ко времени султана Мехмеда (Мухаммада) II Фатиха – Завоевателя (1444–46; 1451–81). После завоевания в 1453 году Константинополя, переименования древнего христианского престольного города в Стамбул и превращения его в мусульманскую столицу Мехмед II собрал при османском дворе в конце 1470-х годов итальянских художников-портретистов с тем, чтобы они обучили своему мастерству местных живописцев. Среди приглашенных итальянцев был и Джентиле Беллини, который написал известный портрет Мехмеда II (ныне в Национальной галерее в Лондоне).

В правление Байязида II (1481–1512), сына Мехмеда Завоевателя, при дворцовой библиотеке была основана мастерская живописи – *наккаш-хане*. Задачей мастерской наряду с портретированием султанов стало создание по их заказу обильно иллюстрированных рукописей. В обширном репертуаре мастерской важное место занимали имперские хроники: биографии султанов, описания их военных экспедиций, сражений и подвигов, приемов послов, важнейших событий политической и дворцовой жизни.

Особое место в этом ряду заняли своего рода семейные летописи – *Сюрнаме*, предназначенные записывать и иллюстрировать историю жизни императорской семьи, например, описания подготовки и празднования свадеб дочерей и сыновей султанов или таких важных для мусульман вех, как обрезание принцев, означавшее завершение детства и вступление мальчика в возраст мужчины. В честь этого события устраивались грандиозные многодневные торжества с праздничными парадами, центром проведения которых обычно была Конная площадь – *Ат Мейдани* на месте древнего константинопольского Ипподрома. Некоторые его черты сохранились, стали неотъемлемой частью османского Стамбула и топографическим ориентиром в изображениях города и площади на миниатюрах. Это – монолитный мраморный египетский Обелиск (верхняя часть обелиска фараона Тутмоса III, 1460 г. до н.э.), установленный на Ипподроме в 390 году; бронзовая витая Змеиная колонна 479 года до н.э. из святилища Аполлона в Дельфах (в 1700 г. частично разрушена) и сложенный из тесаного камня Обелиск Константина, датируемый X веком (рис. 1). Проходящие по бывшему ипподрому парады султан с семьей, придворные и гости наблюдали с балкона примыкающего к площади дворца Ибрахим-паши (ныне Музей турецкого и исламского искусства), либо из пристроенных к его фасаду на время праздника трибун и павильонов.

Церемониал имперских парадов Османов включал демонстрации специально сконструированных для каждого случая и утверждающих процветание государства

монументальных художественных композиций, которые их авторы – искусные мастера и подмастерья, сами провозили на колесных платформах, проносили на носилках или шестах перед трибунами высокопоставленных зрителей. В этих разнообразных, восхищающих своей изобретательностью художественных конструкциях, с определённой долей условности можно видеть предвестников будущих инсталляций. К сожалению, в оригинальном виде эти необычные произведения искусства, отчасти напоминающие театральные декорации, до нас не дошли.



Рис.1. Вид площади Ат Мейдани, или Гипподрома на карте Стамбула. Миниатюра рукописи «Отчёт о каждой стадии кампании в Двух Праках». Около 1536. Автор текста и художник Насух Матракчи. IUL. MS TY 5964. Фрагмент. Источник: <http://www.wekerlekos.hu/gallery/aktual/20150506/ebb306.jpg>

Однако две сохранившиеся рукописи *Сюрнаме* с подробными описаниями и тщательно выполненными красочными изображениями, отличающимися детальной проработкой форм и точной передачей цветового решения, дают довольно полное представление о материалах, размерах и художественных характеристиках этих конструкций в XVI и в начале XVIII вв. Созданные лучшими придворными каллиграфами, живописцами, художниками-оформителями и переплетчиками, «Книги празднеств» представляют собой роскошные альбомы, страницы каллиграфического текста которых перемежаются с разворотами полностраничных миниатюр, представляющих образный рассказ описанных словами событий. Историк искусства Есин Атил утверждает, что «в большинстве случаев изобразительный рассказ более детальный и включает эпизоды, не упомянутые в тексте... как если бы в одном томе оказались две независимые версии: одна, вербальная, представленная писателем, другая, картинная, созданная художниками» [1, с. 181]. Выполненные на обработанной специальными составами плотной бумаге, смешанными красками (преимущественно, типа гуаши) и золотом, иллюстрации рукописей *Сюрнаме* построены как многофигурные занимательные картины-панорамы, рассчитанные на длительное рассматривание.

Первая известная *Сюрнаме* иллюстрировала состоявшуюся в 1524 году свадебную церемонию принцессы Хатиджи, сестры султана Сулеймана *Кануни* (Законодателя), которого европейцы называли Великолепным. В 1530 году он же заказал *Сюрнаме* для увековечивания торжеств по случаю проведения в 1529 году осады Вены. Османской армии не удалось взять этот город, но празднованиям, которые длились три недели, придавалось большое политическое и стратегическое значение.

Самое яркое и наиболее информативное произведение этого жанра появилось в связи с необычайно пышным празднованием обрезания принца – *шахзаде* Мухаммада (будущего султана Мехмеда III 1595–1603), сына и наследника султана Мурада III (1574–

1595). Как отмечает историк османской культуры д-р Дерин Терциоглу (Derin Terzioğlu), «это было самое долгое и, возможно, самое дорогое и грандиозное празднование, когда-либо устроенное Османами. <...> Празднование обрезания 1582 года было колоссальным предприятием, требующим такой же тщательной подготовки, как и военная кампания. Султан считал эти торжества столь важным событием, что поручил дела по подготовке, ремонту и новым сооружениям внутри и вокруг дворца Ибрагим-паши таким высокопоставленным должностным лицам, как *капудан-паша* (командующий флотом Османской империи), *ага* – глава янычар (регулярная пехота и гвардия султана) и *беглербег* (главные губернаторы провинций) Румелии, Анатолии и Карамана. Каждый большой показ фейерверков, судя по всему, финансировался и контролировался каким-нибудь членом *дивана*– совета визирей» [6, с. 84, 85].

Рукопись, красочно описывающая небывалого масштаба торжества, включавшие многолюдные демонстрации, театральные и цирковые представления и, отчасти, фейерверки, обильно иллюстрирована великолепными миниатюрами, по мнению исследователей, столь же информативными, как и текст. Это произведение представляет собой известный лишь в османской литературе вид царской хроники – *Сюрнаме-и-Хюмайюн*, или «Книги императорских празднований». Колофон рукописи не сохранился, но по записи в архиве установили, что работу закончили в 997 году хиджры / 1588 н.э., в целом её исполнение заняло пять лет. Со времени своего создания манускрипт хранится в Библиотеке Дворца-музея Топкапы в Стамбуле (далее – ТРМЛ. Н.1344).

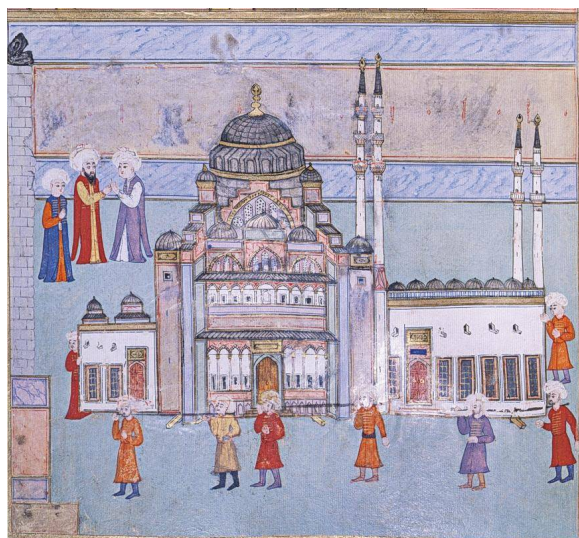


Рис. 2. Макет мечети Сулеймание в Стамбуле. Миниатюра рукописи *Сюрнаме-и-Хюмайюн*. 1583–88. Фолио 191а. Фрагмент левой стороны разворота. ТРМЛ. Н 1344. Источник: [http://www.discoverislamicart.org/database\\_item.php?id=object;ISL;tr;Mus01\\_A;49;en](http://www.discoverislamicart.org/database_item.php?id=object;ISL;tr;Mus01_A;49;en)

Анонимный автор текста в послесловии «Описание художника и его достоинств» (*Sürnâme-i-Hümayün*. ТРМЛ. Н. 1344, fols. 428b–431b) называет себя чиновником императорского *дивана*, уроженцем Фочи – небольшого города на границе Герцеговины и Боснии. Первый подготовленный им вариант рукописи, ныне хранящийся в библиотеке мечети Сулеймание в Стамбуле (рис. 2), оказался слишком кратким. По приказу султана автор значительно расширил текст, после чего передал рукопись в дворцовые мастерские для ее оформления и иллюстрирования «командой» живописцев, каллиграфов и «позолотчиков» под руководством его земляка *Наккаша* (Живописца) Османа [6, с. 97, прим. 4; 5]. Прославленный художник, мастер Осман занимал заметное положение в придворной мастерской Стамбула с первых лет правления султана Селима II (1566–1574),

сына Сулеймана Кануни. Историк турецкого искусства Филиз Джаман (Filiz Çağman) подчеркивает, что Осман – «величайшее имя в османской исторической живописи, художник, который в основном и сформировал турецкую миниатюру классического периода» [3, с. 199; 2, 197–206].

Пышные празднества, иллюстрированные на 250 разворотах рукописи, длились непрерывно на протяжении 52 дней и ночей. Местом кульминации торжеств была избрана главная парадная площадь османского Стамбула – Ат Мейдани. На это указывают изображенные полностью или частично почти на каждом развороте упомянутые выше символы наследования Османами имперского величия прежней власти: египетский Обелиск (в некоторых случаях с убедительной имитацией древнеегипетской иероглифической надписи, «высеченной» на гладкой «мраморной» поверхности), бронзовая Змеиная колонна (с выразительно извивающимися головами змей на длинных «шеях») и Обелиск Константина (в каждом случае выделенный аккуратной каменной кладкой).

Небывалое разнообразие и количество иллюстраций, отличающее рукопись *Сюрнаме-и-Хюмайюн* 1583–88 гг., во многом объясняется тем, что в организации и проведении османских торжеств 1582 г. впервые принимали участие представители самых разных профессий. Все миниатюры рукописи на эту тему фиксируют кульминационный момент торжеств – демонстрацию каждой гильдией ремесленников своего мастерства и достижений на главной площади османской столицы перед султаном, двором и народом.

Композиция заполняющих разворот миниатюр построена по схеме театрального действия, которое разворачивается перед читателем-зрителем несколькими планами, слева направо (в соответствии с направлением письма арабской графикой), и отличается на редкость органичным сочетанием достоверности и условности, торжественной импозантности и кукольной наивности. Фокус каждой двухстраничной композиции смещен влево, поскольку средоточием предлагаемого зрелища является показываемый на левой стороне разворота искусно выполненный главный объект парада, не только призванный выразить суть, привлекательность и высокие достижения той или иной профессии, но и рассчитанный на неожиданное, удивляющее и ошеломляющее впечатление.

На заднем плане почти каждой миниатюры на залитом золотом фоне неба четко прорисованы устремленные вверх узкие копы темно-зеленых кипарисов, ритму которых вторят вертикали беленых островерхих печных труб, фланкирующих шатровые крыши и полусферические купола дворцовых построек в верхней, «архитектурной», части страницы.

На правой стороне разворота верхнюю половину миниатюры занимает сконструированная перед фасадом дворца Ибрахим-паши и огибающая угол Ипподрома деревянная галерея с тремя ярусами лоджий для придворных и для иностранных гостей. На противоположном (левом) конце галереи ее завершает двухъярусный ризалит с 4-арочным, открытым на площадь павильоном в нижнем ярусе и с шатровой башенкой в верхнем. Нижняя половина правой страницы на всех иллюстрациях занята проходящей справа налево процессией мастеров, несущих свои изделия. Их окружает и/или сопровождает толпа зрителей в парадных одеждах. Перед переходом к главной смысловой части композиции – левой странице, сменяющие одна другую процессии «встречает» и

«провождает», словно почетный караул, схематично, но точно переданный египетский обелиск.

Левая страница разделена широкой полосой высокого цоколя дворца на две зоны – верхнюю и нижнюю, императорскую и общественную. В верхней зоне каждой миниатюры выделяется фигура султана Мурада III, который наблюдает парад, сидя в окружении трех членов семьи внутри крытого шатром «балкона». Своей архитектурной формой он напоминает дворцовый арочный павильон или *махфиль* (в османских мечетях султанская ложа в форме глубокой сводчатой стенной ниши, устроенной выше уровня молящихся и имеющей отдельный вход). Изображения султана на разных миниатюрах этой рукописи отличаются как чертами лица и одеянием, так и уровнем исполнения.

Нижняя зона правой миниатюры на всех фоллио рукописи фиксирует главный момент парада – демонстрацию адресованного султану и принцу-наследнику театрализованного (нередко в шуточной форме) представления мастерами плодов своего труда, от небольших изделий до монументальных конструкций – воплощений остроумного замысла, изобретательности и таланта архитектора, художника, искусного ремесленника.

Судя по сложности и убедительности рисунка, самой эффектной и неожиданной демонстрацией в торжествах 1582 года было показанное гильдией архитекторов объемное и монументальное, в несколько раз превышающее человеческий рост воспроизведение здания мечети Сулеймание в Стамбуле.

Реальное сооружение, которое стало центром большого культового комплекса, было возведено по заказу султана Сулеймана Великолепного в 1550–57 годах по проекту и под руководством *Мимара* (Архитектора) Синана (ок. 1489 или 1499 – ок. 1578 или 1588), прославленного придворного архитектора трех османских султанов. В период создания рукописи Синан был еще жив (хотя и очень стар) и, предположительно, представлен на миниатюре в образе зрелого мужа с черной бородой, стоящим между двух юношей, возможно, его учеников, слева от внушительной копии своего творения. Компактная пространственная конструкция из дерева и слоновой кости, дополненная расписанными красочными деталями, благодаря мастерству своих создателей удивительно точно передает отличительные черты османской имперской импозантной мечети – здания из камня, с каскадом полусферических куполов, профилированными фасадами, резными каменными порталами и цветными витражами. Слева к мечети примыкают две купольные структуры – усыпальницы Сулеймана I и его супруги Хюррем-султан.

Пространственные композиции других ремесленных гильдий, занимающие центральное место в живописных миниатюрах той же рукописи, не столь репрезентативны, но чрезвычайно занимательны. Уподобленные передвижным театральным декорациям, они показывают ту или иную конструкцию в действии, происходящем подобно мизансцене у края «рампы». Макет бани, например, демонстрирует настоящий турецкий *хаммам*, с характерными куполами, снабженными вентиляционно-световыми отверстиями, прохладной комнатой для раздевания и отдыха, парильней, мыльней и даже маленькой молельней (рис. 3). Художник не без легкого юмора воспроизводит типичную сценку с посетителями и банщиками, роли которых исполняют члены гильдии. Как и во многих других случаях, объемный макет конструкции поставлен на движущуюся платформу, которую тянут животные, уже почти скрывшиеся за рамкой миниатюры, предоставляя зрителю возможность гадать, быки это или лошади.

На развороте с миниатюрами, иллюстрирующими парад стеклодувов, мастера стекольного дела одновременно демонстрируют свою продукцию (вазы, кувшины, светильники, размещенные на глубоких подносах, которые несут на головах участники процессии – фолио 32b) и наглядно показывают процесс получения стекла и этапы выдувания из него сосудов (фолио 33a). Первый план миниатюры этой левой страницы занимает платформа с плавильной печью в форме невысокого башнеобразного сооружения со сферическим куполом и окружающими его мастерами. Преобладающие охристые тона определяют общий тёплый колорит этой миниатюры, отвечающий ее сюжету (рис. 4).

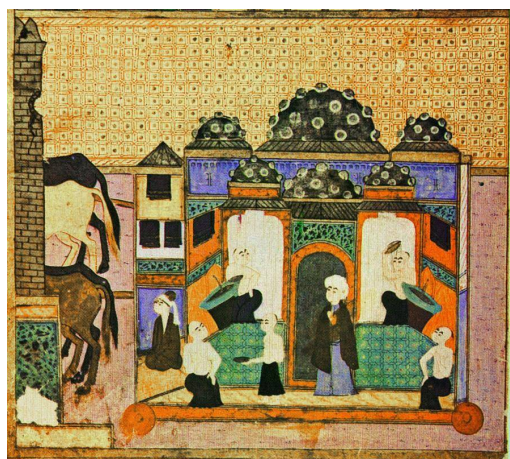


Рис. 3. Процессия бакичек. Миниатюра рукописи *Сурнаме-и-Хюмайюн*. 1583–88. Фолио 337а. Фрагмент левой стороны разворота с макетом бани. ТРМЛ. Н 1344. Источник: *Traditional Turkish Arts*. Ed. M. Özel. Istanbul: General Direction of Fine Arts, 1992. P. 202.

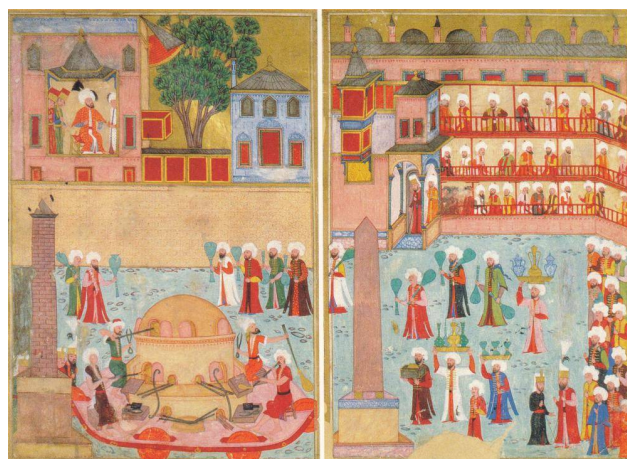


Рис. 4. Парад стеклодувов. Миниатюра рукописи *Сурнаме-и-Хюмайюн*. 1583–88. Фолио 32b (правая страница), 33a (левая страница). ТРМЛ. Н 1344. Источник: <http://www.reorientmag.com/wp-content/uploads/2015/03/Ottoman-miniature-2.jpg>

По той же композиционной схеме построены двойные миниатюры, демонстрирующие парады ремесленников других профессий. Садоводы везут на колесной повозке макет мусульманского сада с кипарисами в четырех углах и окруженным цветущими плодовыми деревьями фонтаном в центре. Хлебопеки на передвижной платформе с печью и плитой выпекают булочки. Изготовители подсвечников, сидя в своей лавке на колесах, демонстрируют и продают свои изделия. Один из разворотов (фолио 366b–367a) представляет процессию продавцов кофе и держателей уличных кофейен; их участие в таком официальном празднестве кажется неожиданным и удивительным. Кофейни появились в Стамбуле лишь в 1550-х годах, в начале 1580-х годов они оставались не только новым, но и далеко не одобряемым явлением, поскольку их считали местами «непристойного поведения» и употребления наркотиков. Однако показанная продавцами кофе юмористическая сценка в открытом домике на колесах с клиентами внутри так понравилась султану, что отношение к кофейням и кофе постепенно изменилось [6, с. 87] (рис. 5).

Особая роль на торжествах 1582 года была отведена фейерверкам, искусство которых в ту пору только зарождалось и было, как полагают, заимствовано у европейцев. Фейерверки готовились адмиралом и пашой галерных рабов, были хорошо продуманы и

должны были производить невероятный эффект. Нижнюю половину композиции левой миниатюры разворота фолио 58b–59a в *Сюрнаме-и-Хюмайюн* Наккаша Османа занимает великолепно выполненный макет поросшей травами и деревьями горы, у подножия которой струится водный поток, а склоны занимают мирно пасущие овец пастухи, таящиеся в лощинах зайцы и медведи, взбирающиеся по кручам горные козлы и олени. Однако внутри столь искусно выполненная гора была начинена порохом и петардами; в нужный момент она как бы неожиданно загорелась, взорвалась и исчезла в огне [4, с. 292] (рис. 6).

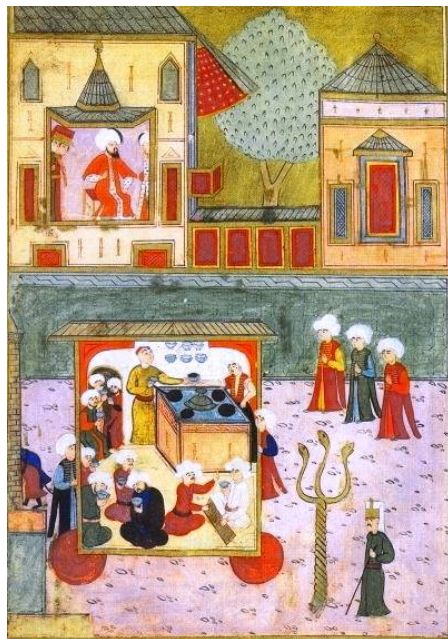


Рис. 5. Процессия продавцов кофе. Миниатюра рукописи *Сюрнаме-и-Хюмайюн*. 1583–88. Фолио f.367a (левая сторона разворота). TPML. N 1344. Источник: <https://i.pinimg.com/originals/e5/e3/39/e5e33979a61c12f8e4feabc7f023fc2c.jpg>



Рис. 6. Парад фейерверкеров. Миниатюра рукописи *Сюрнаме-и-Хюмайюн*. 1583–88. (левая сторона разворота). Фолио 59a. TPML. N 1344. Источник: *Traditional Turkish Arts*. Ed. M. Özel. Istanbul: General Direction of Fine Arts, 1992. P. 204.

Значительно позднее, в праздничных парадах так называемой Эпохи тюльпанов (1718–1730) эффектные зрелища с фейерверками стали поистине грандиозными. Невероятную популярность фейерверков историк турецкой культуры Хакан Каратеке объясняет тем, что «пиротехника гипнотизировала толпу ярким зрелищем взрывов и узоров, создаваемых из огня, но еще больше пугала применением самой технологии, которая впервые создавала прекрасный порядок из хаоса пламени» [4, с. 289]. Последнее наблюдение наглядно подтверждают миниатюры, иллюстрирующие празднества 1720 года, устроенные султаном Ахмедом III в связи с обрезанием четырех его маленьких сыновей. В отличие от событий 1582 года торжество 1720 года длилось 15 дней и ночей. Сохранились два варианта описания этих торжеств, которые в истории Османской империи стали последними, как по своему размаху, так и по увековечиванию их в специально посвященных им хрониках, составленных двумя разными авторами и записанными в двух разных томах [4, с. 286].

Наибольший интерес представляет обильно иллюстрированная рукопись, обычно называемая *Сюрнаме Вехби*, по имени автора текста – турецкого поэта и прозаика Сейида

Вехби (ум. 1736). Рукопись (TPML. A. 3593) состоит из 175 фоллио, которые включают 137 миниатюр работы придворного художника Левни (настоящее имя – Абдулджелил Челеби) и мастеров его группы. Рукопись, приблизительно, датируется периодом между 1727/28 и 1732 годом [1, с. 181].

На этот раз местом проведения торжеств была избрана Ок Мейдани, или Стрелковая площадь (вероятно, предназначенная для учений и состязаний в стрельбе из лука), с видом на Золотой рог, где были разбиты шатры и палатки для придворной знати, дворцовой челяди, гостей, актеров, гвардии султана.

Композиции миниатюр *Сюрнаме* Вехби значительно разнообразнее по построению, чем *Сюрнаме-и-Хюмайюн*, поскольку иллюстрированные процессии и «перформансы» происходят в разном природном окружении, как на суше, на береговых площадках и склонах, так и на водной глади залива Золотой рог. Изображения султана (сидящего на ковре или подушках) и его свиты (обычно стоящей вокруг) в зависимости от сценария представлений помещены в разную обстановку. Султана можно видеть в крытой тканым «куполом» подъемной кабине – «башне правосудия» сверху павильона, возведенного на плоту, или в подобной кабине, опущенной на воду, в шатре на берегу либо на открытой террасе. Панорамы с палаточными городками или группами нарядных шатров сменяются миниатюрами с видами потешных сражений на галерах, плавающих павильонов со знатыми зрителями, плотов-платформ с представлениями акробатов и фокусников, танцующими девушками, занимательными устройствами-автоматами и «затесавшимися» в праздничную толпу гигантскими персонажами. Например, в многолюдную и пеструю процессию гильдии кораблестроителей и мореходов, которые сопровождают большую модель парусника, передвигаемую на колесах, включено трехмерное изображение гиганта-флотоводца в головном уборе в виде галеры с гребцами (рис. 7, 8).

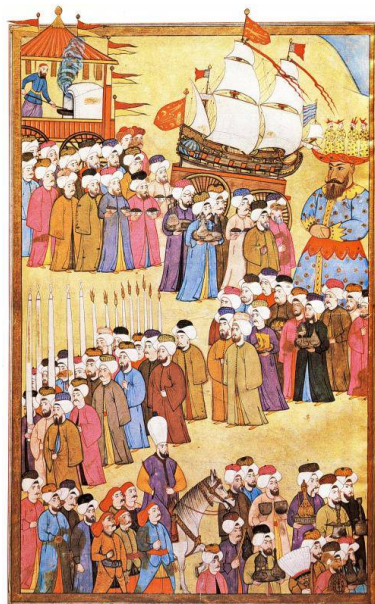


Рис. 7. Процессия гильдии кораблестроителей и мореходов. Миниатюра рукописи *Сюрнаме Вехби*. Фоллио 130а. TPML. MS. Ahmed III 3593. Источник: *Traditional Turkish Arts*. Ed. M. Özel. Istanbul: General Direction of Fine Arts, 1992. P. 218.



Рис. 8. Парусник. Фрагмент фоллио 130а. TPML. MS. Ahmed III 3593. Источник: *Traditional Turkish Arts*. Ed. M. Özel. Istanbul: General Direction of Fine Arts, 1992. P. 218

Согласно описанию ночных представлений, они начинались после захода солнца с испускающих незначительный свет масляных ламп в плоских из цветного и орнаментированного стекла. Из этих светящихся плоских искусно выстраивали каллиграфические надписи, отдельные изображения и композиции с кипарисами, пальмами, солнечными кругами и восьмиконечными звездами, очертаниями *михрабов*, напоминающих мусульманину о необходимости и направлении молитвы, и *минбаров*, с которых в соборных мечетях имамы читают проповеди [4, с. 289-290]. В подтверждение этих описаний миниатюры, иллюстрирующие ночные представления, убедительно воспроизводят источающие огненный свет строения, вертящиеся огненные колеса, светящиеся деревья, «фонтаны», брызжущие огненными струями, и куклы-автоматы, испускающие фейерверки разных форм и рисунков (рис. 9).

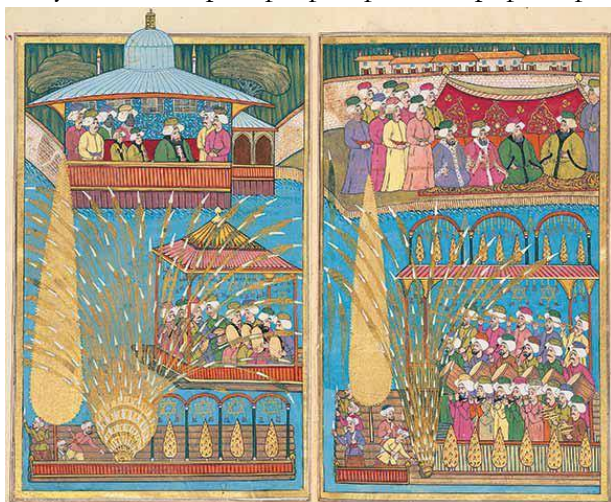


Рис. 9. Султан Ахмед III и великий визирь Ибрахим Паша наблюдают фейерверки в заливе Золотой рог. Миниатюра рукописи *Сюрнаме Вехби*. Фолио 125b–126a TPML. MS. *Ahmed III 3593*. Источник: <https://lucian.uchicago.edu/blogs/karateke/files/2010/05/Karateke.Illuminating-Ottoman-Ceremonial.pdf>



Рис. 10. Фейерверки на Ок Мейдани. Аист и Дракон. Миниатюра рукописи *Сюрнаме Вехби*. Фолио 52a. TPML. MS. *Ahmed III 3593*. Источник: <https://lucian.uchicago.edu/blogs/karateke/files/2010/05/Karateke.Illuminating-Ottoman-Ceremonial.pdf>



Рис. 11. Фейерверки на Ок Мейдани. Слон. Миниатюра рукописи *Сюрнаме Вехби*. Фолио 100b. TPML. MS. *Ahmed III 3593*. Источник: <https://lucian.uchicago.edu/blogs/karateke/files/2010/05/Karateke.Illuminating-Ottoman-Ceremonial.pdf>

Подобные устройства иллюстрированы на нескольких миниатюрах *Сюрнаме* Вехби с композициями «Фейерверки на Ок Мейдани». Одна из иллюстраций демонстрирует сказочный пейзаж с белой башней, на шпиль которой слетел аист, разбрызгивающий из клюва пламя. Стоящий на земле перед башней семиглавый дракон из всех семи пастей извергает на стремящегося убежать от него человека потоки пламени и выбрасывает взрывающиеся снаряды. В то же время слева от башни на холмик поднимаются два фейерверкера, держащие свечи на длинных шестах и явно намеревающиеся поджечь выступающие из окон-бойниц стволы орудий. Несомненно, эта башня, как и зеленая гора в *Сюрнаме-и-Хюмайюн*, должна загореться, взорваться и эффектно исчезнуть в пламени (рис. 10).

На другой миниатюре той же группы среди циркачей и фейерверкеров не спеша шагает большой слон, несущий на спине балдахин с двумя персонажами. По сценарию, он трубит и брызжет их хобота пламенем, после чего ему тоже предстоит взорваться и исчезнуть в огне (рис. 11).

Исследуя причину этих невероятно расточительных торжеств, Каратеке отметил, что «наряду с чисто развлекательной ценностью, основанной на визуально ярких представлениях, демонстрация фейерверков передавала послание о военной мощи государства» [4, с. 289]. Для нас обе рукописи – 1580-х годов и 1730-х годов, с их красочными миниатюрами, насыщенными исторически достоверными и документально подтверждаемыми сведениями важны как высокоинформативный изобразительный материал, предполагающий зарождение таких явлений и направлений авангардного искусства XX века, как инсталляции и перформансы в далёком прошлом.

### Сокращения

IUL – Istanbul University Library (Библиотека Стамбульского университета)

TPML – Topkapı Palace Museum Library. Istanbul (Библиотека Дворца-Музея Топкапы. Стамбул)

### Литература

1. Atil E. The Story of an Eighteenth-Century Ottoman Festival // *Muqarnas – X: An Annual on Islamic Art and Architecture* / ed. Margaret B. Sevckenko. – Leiden: E.J. Brill. 1993. – P. 181-200.
2. Çağman F. Nakkas Osman in Sixteenth century Documents and Literature // *Turkish Art. Proceedings of 10th International Congress of Turkish Art. Geneve. 17-23 September 1995* / Ed. Fr. Deroche et al. – Geneve: Fondation Max van Berchem, 1999. – P. 197-206.
3. Çağman F. The Historical Development of the Ottoman Court Miniature // *Traditional Turkish Arts*. Ed. M. Özel. – Istanbul: General Direction of Fine Arts, 1992. – P. 187–227.
4. Karateke H. Illuminating Ottoman Ceremonial // *God Is the Light of the Heavens and the Earth. Light in Islamic Art and Culture* / Ed. By J. Bloom, Sh. Blair. – New Haven: Yale University Press. 2015. – 376 p.
5. Surname-i Hümayun ('Book of the Imperial Circumcision Festival') // *Discover Islamic Art*. – [Электронный ресурс] – URL: [http://www.discoverislamicart.org/database\\_item.php?id=object;ISL;tr;Mus01\\_A;49;en&cp](http://www.discoverislamicart.org/database_item.php?id=object;ISL;tr;Mus01_A;49;en&cp)
6. Terzioğlu D. The Imperial Circumcision Festival of 1582: An Interpretation // *Muqarnas. Vol. XII: An Annual on Islamic Art and Architecture*. – Leiden: E.J. Brill, 1995. – P. 84-100.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.014

## HOLIDAY PARADES IN OTTOMAN MINIATURE OF THE XVI–XVIII CENTURIES

Starodub Tatyana

Doctor of Arts, Chief Researcher of the  
Department of Foreign Art,  
The Research Institute of Theory and History  
of Fine Arts, Russian Academy of Arts.  
Russia, Moscow.  
t.starodub@gmail.com

### Abstract

In the world history of art one occurs with events that can be interpreted as generators of the idea of creating an artistic composition designed for action and perception not in the closed interiors of a palace or a temple, but in vast social spatial zones. Something similar happened in the official culture of the Ottoman Empire in the 16th – first half of the 18th century. One of the manifestations of the country's creative rise at that time was the development of monumental decorative art of a theatrical-scenery character. A source of our knowledge about this kind of creativity is the texts and illustrations of manuscripts of a special genre – Surname, or "The Book of Festivals." Two manuscripts of this genre, dating from the 1580s and 1730s, and abundantly and colorfully illustrated with historically authentic images of festive parades, suggest the emergence of such phenomena of avant-garde art of the twentieth century as Installation art and Performance art in such a distant past as the Ottoman Turkey from the 16th to early 18th century.

**Keywords:** Ottoman miniature, festive parades, spatial models, fireworks.

### Bibliographic description for citation:

Starodub T. Kh. Holiday parades in Ottoman miniature of the XVI–XVIII centuries. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 2(9), pp. 180-192. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.014. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1070646/30/> (In Russian)

### References

1. Atıl E. The Story of an Eighteenth-Century Ottoman Festival. *Muqarnas – X: An Annual on Islamic Art and Architecture* / ed. Margaret B. Sevckenko. Leiden, E.J. Brill. 1993. P. 181-200.
2. Çağman F. Nakkas Osman in Sixteenth century Documents and Literature. *Turkish Art. Proceedings of 10th International Congress of Turkish Art. Geneve. 17-23 September 1995* / Ed. Fr. Deroche et al. Geneve, Fondation Max van Berchem, 1999. P. 197-206.
3. Çağman F. The Historical Development of the Ottoman Court Miniature. *Traditional Turkish Arts*. Ed. M. Özel. Istanbul, General Direction of Fine Arts, 1992. P. 187–227.

4. Karateke H. Illuminating Ottoman Ceremonial. *God Is the Light of the Heavens and the Earth. Light in Islamic Art and Culture* / Ed. By J. Bloom, Sh. Blair. New Haven: Yale University Press. 2015. 376 p.

5. Surname-i Hümayun ('Book of the Imperial Circumcision Festival'). *Discover Islamic Art*. Available at: [http://www.discoverislamicart.org/database\\_item.php?id=object;ISL;tr;Mus01\\_A;49;en&cp](http://www.discoverislamicart.org/database_item.php?id=object;ISL;tr;Mus01_A;49;en&cp)

6. Terzioğlu D. The Imperial Circumcision Festival of 1582: An Interpretation. *Muqarnas*. Vol. XII: An Annual on Islamic Art and Architecture. Leiden, E.J. Brill, 1995. P. 84-100.

Статья поступила в редакцию 30.05.2018 г.

Received: May 30, 2018

## «АЛТАРЬ ДОБРОЙ СУДЬБЫ» И. В. ГЕТЕ: АВТОНОМНАЯ ФОРМА В ПАРКОВОЙ СРЕДЕ

Федотова Елена Дмитриевна  
Доктор искусствоведения, заведующая  
отделом зарубежного искусства,  
Научно-исследовательский институт  
теории и истории изобразительных  
искусств Российской Академии  
художеств.  
Россия, г. Москва  
nii-arts@yandex.ru

### Аннотация

«Алтарь Доброй Судьбы» был создан И.В. Гете в 1777 году в садике своего дома в Веймаре. Он исповедален, в нем воплотились философские мысли автора о природе, человеческой жизни, магии искусства, творческой силе художника. Помещенный почти у изгороди сада Алтарь олицетворял идею «совершенной красоты», достижение которой Гете считал основной задачей художника-творца. Алтарь как атрибут античной культуры часто использовался в ландшафтной декорации века Просвещения. Он нес в себе образ божества, источника мудрости, порождал религиозное благоговение. Итак, можно предполагать, что форма Алтаря, сочетающая шар с кубом, была избрана для того, чтобы показать тождество Бога и Природы, согласия Человека-творца с Богом, разлитом в Природе. Алтарь – памятник бессмертию духа человека-творца, олицетворявшего высшие нравственные законы, которым должно служить искусство. Подражания композиции Гете (шар на четырехграннике) украшают многие кладбища, символизируя бессмертие человеческого творческого духа, напоминая о том, что выбор жизненного пути всегда остается за Человеком, что он творец своего счастья.

**Ключевые слова:** алтарь, Гете, бессмертие, гармония, идея «совершенной красоты», Просвещение, природа

### Библиографическое описание для цитирования:

Федотова Е. Д. «Алтарь Доброй Судьбы» И. В. Гете: автономная форма в парковой среде // Искусство Евразии. – 2018. – №2(9). – С. 193-198. – DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.015. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1070646/31/>

«Всеящей мыслью над миром он поселился»

В. А. Жуковский

«Простой материал, обработанный настоящим художником, обретает внутреннюю вечную ценность».

И. В. Гете

Иоганн Вольфганг Гете принадлежал к плеяде выдающихся мыслителей века Просвещения. Гениальный поэт, он обладал еще и талантом рисовальщика, был исследователем в области естественных наук, которые переживали период прогресса в развитии. Прежде всего Гете ценил умение «воспринимать прекрасное и мыслить» [1, с. 314]. Эти слова записал его молодой друг, литератор И. П. Эккерман, которому поэт доверял свои мысли, справедливо полагая, что записи позволят понять его деятельность (Иоганн Петер Эккерман с 1823 г. записывал высказывания Гете и в 1836 г. в издательстве Брокгауза издал книгу в двух томах). Поэт верил, что бессмертие нужно заслужить в земном пути (это стало главной идеей «Фауста» Гете). Он верил в бессмертие творческого духа человека, продуктивно трудившегося всю жизнь. Бессмертие – это способность прошлого плодотворно действовать в настоящем – полагал Гете. Искусство обусловлено личностью художника, его вдохновением как природным даром. Вера в человека пронизывает все творчество поэта. Как мыслитель века Просвещения он верил в возможность гармонического устройства общества, прогресс наук и искусств, в существование в обществе и в человеке «максимума добра». Верил в человеческий разум, способный охватывать явления в их целостности, в разум как меру изучения тайн Вселенной, всего «доступного» и даже «непостижимого» в ней, так как был наделен исследовательским умом ученого.

«Алтарь Доброй Судьбы» был создан Гете в 1777 году в садике своего дома в Веймаре. Он всегда испытывал особый интерес к пластическим искусствам, часто сравнивал себя как поэта со скульптором. Увлекаясь теорией соотношения цветов, сам украсил скромный интерьер двухэтажного особняка, ставшего с XIX столетия центром притяжения всего интеллектуального человечества. Отойдя от круга своих сподвижников по обществу «Буря и натиск», оставив этот круг молодых бунтарей-«штюрмеров», Гете поселился с 1775 года в Веймаре, где к нему присоединились его друзья – Шиллер и Гердер. Поэт стал властителем дум Веймара, этой «классической страны», куда герцог Карл Альберт Саксен-Веймарский приглашал талантливых современников. Гете стал тайным советником, а затем и министром герцогства, которое в тот период было центром политической и культурной жизни Германии. Сад Гете в Веймаре стал эллизмом подобно «Фернею» Вольтера и Эрменонвиллю Руссо. Как деятели века просветительской мысли все они полагали, что человек должен «возделывать свой сад», то есть постоянно совершенствоваться, что, говоря словами Гете, искусство «неотделимо связано с природой, слито с ней воедино и должно воздействовать на нас именно в этом гармоническом единстве» [2, с. 92]. Просветительские идеалы владельцы парков воплощали в создании в них античных храмов-беседок, руин, алтарей, камней с высказываниями великих людей, вписывая их в «антикварный пейзаж». В Веймаре родился «просветительский классицизм»

Гете, то есть классицизм, сформировавшийся не как классицистическая доктрина, а новый классицизм без правил и условностей, основанный на культе античности как идеального художественного и нравственного образца. «Принципы для гения еще вреднее, чем правила», – считал Гете [3, с. 283].

Алтарь Гете исповедален, в нем воплотились его философские мысли о природе, человеческой жизни, магии искусства, творческой силе художника. Помещенный почти у изгороди сада, Алтарь олицетворял идею «совершенной красоты», достижение которой Гете считал основной задачей художника-творца. «Я укрепился в решении следовать впредь одной природе. Она одна бесконечно богата, она одна может воспитать великого художника», – писал он [3, с. 284]. Пантеист, как многие деятели культуры Просвещения, как и его учитель Гердер, Гете признавал божественное творение природы и человеческого бытия. Он был, подобно Винкельману (гибель которого в 1768 году тяжело переживал), «энтузиастом античности» (так называл Гете Винкельмана), считая ее культуру наивысшим идеалом. Мыслители XVIII столетия много писали об ордерной системе античной архитектуры, об архитектурных пропорциях, происходящих из природы, античной теории мимесиса. Алтарь как атрибут античной культуры часто использовался в ландшафтной декорации века Просвещения. Он нес в себе образ божества, источника мудрости, порождает религиозное благоговение. Гете был воспитан в традициях христианства и верил, что добрая судьба может быть дарована через искреннее смирение и раскаяние в качестве особой милости. Созерцать божество можно у Алтаря, приобщаясь к божественному совершенству. Итак, можно предполагать, что форма Алтаря была избрана для того, чтобы показать тождество Бога и Природы, согласия Человека-творца с Богом, разлитом в Природе. «Природа – сила, которая поглощает другие силы», она «велика и многозначна, но бесконечно разнообразна» [2, с. 75]. Искусство создается человеком-творцом, и оно противоположно Природе, «оно возникает из усилий индивидуума, сопротивляющегося разрушительной силе целого» [2, с. 75-76]. Алтарь – памятник бессмертию духа человека-творца, олицетворявшего высшие нравственные законы, которым должно служить искусство:

«Кто жил, в ничто не обратится!

Повсюду вечность шевелится.

Причастный бытию блажен.

Оно извечно; и законы

Хранят, тверды и благосклонны,

Залоги дивных перемен».

(пер. Н. Вильмонта)

Мечтой Гете было сделать Человека хозяином своей судьбы, чтобы постигать тайны Природы и преображать ее. В этом как поэт и философ он был последователем ренессансных учений о Человеке, его духовном превосходстве, его свободе мышления, его учености, высокой моральной сущности. «Мы рождены с тем условием, что мы становимся тем, чем мы желаем быть», – эти слова ренессансного гуманиста Пико делла Мирандола были близки Гете. Перед Человеком как центром мироздания всегда существует выбор пути. «Алтарь Доброй Судьбы» – памятник не только достойному выбору, но и заслуженному труду, дарующему «путь в бессмертие» [1, с. 513]. Только постоянный творческий труд способен защитить от «воздействия недоброго нашего времени» [1, с. 294], – полагал Гете, ведь «всякий человек столько же страдает от своей эпохи,

сколько и научается от нее» [2, с. 119]. «Самым основным его требованием, которое предъявляется художнику, всегда остается требование, чтобы он придерживался природы, изучая ее, воспроизводил и создавал нечто сходное с ее явлениями <...> соревнуясь с природой творить нечто духовноорганическое», – писал Гете [2, с. 113]. Он дал, быть может, самое логически четкое определение «красоты», которое силились определить многие теоретики искусства: «Красота – прафеномен, она никогда не предстает нам как таковая, но отблеск ее мы видим в тысячах проявлений творческого духа, многообразных и многоразличных, как сама природа» [1, с. 509]. Из ареала природных форм, подобно человеку Возрождения, мыслящему геометрически и математически (проблема «пропорционирования» всегда была важной в эстетике поэта), Гете выбрал две простейшие формы для Алтаря – шар и четырехугольник (рис. 1).



*Рис. 1. «Алтарь Доброй Судьбы».  
Создан И.В. Гете в 1777 г., Веймар.  
Источник:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goethes\\_Gartenhaus\\_3.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goethes_Gartenhaus_3.jpg)*

Шар – символ бесконечности, гармонии, центрической модели мира, ассоциирующейся с божеством, с силой, исходящей от его центра, имеющей светлую, разумную природу. Зона четырехугольника – иная, символизирующая нечто иррациональное, чуждое человеку. Гете так писал об этом: «Счастье обычно сравнивают с шаром – ведь он тоже быстро катится; это сравнение вдвойне оправдано, так как имеет еще и второй смысл. Неподвижный шар представляется наблюдателю завершенным, замкнутым в себе, самодостаточным существом и поэтому, также как счастливцев, не может долго привлекать к себе внимание <...> А несчастье мы сравниваем с тысячегранником; взгляд, отражаемый каждой гранью, приходит в смятение, и нежные чувства нигде не находят покоя ... Шар привлекает свет, ласково его задерживая, округлости открываются нам в плавных тенях и отсветах, а в многограннике каждая плоскость излучает иной блеск, иное затемнение, иную окраску, иные тени и отсветы...» [2, с. 53-54]. Материал, из которого был сделан Алтарь, был важен для Гете. Он избрал гранит, хорошо отражающий свет, так как прекрасно разбирался в минералах, хранил в Веймаре свою коллекцию камней, был наблюдателем за деятельностью рудников Ильменау, изучал горные породы [4, с. 243]. При взгляде сверху Алтарь обретает форму круга, вписанного в четырехугольник, подобно изображению Леонардо «Человек Витрувия», но без человеческой фигуры. Но сам «Алтарь Доброй Судьбы» – памятник созидательной деятельности Человека-творца, избирающего свой жизненный путь. В символике Алтаря

возможно предположить и масонскую символику, так как Гете был масоном, прошел все стадии посвящения в масонскую ложу. Идея стремления к свету знания, свободолюбие были разделяемыми им идеями. Глава «веймарских классиков», создавший «Алтарь Доброй Судьбы», не знал слова «инсталляция» и «концепт», столь востребованные в наше время. Но созданная им пластическая композиция вместила в себя многие важные идеи ее создателя, всегда остававшегося писателем и мыслителем века Просвещения, хотя судьба позволила ему прожить еще три столетия в новом веке. Подражания композиции Гете (шар на четырехграннике) украшают многие кладбища, символизируя бессмертие человеческого творческого духа, напоминая о том, что выбор жизненного пути всегда остается за Человеком, что он творец своего счастья.

### Литература

1. Эккерман И.П. Разговоры с Гете. – М., 1981.
2. Гете И.В. Об искусстве. – М., 1975.
3. Жирмунский В. Очерки по истории немецкой классической литературы. – Л., 1972.
4. Шафрановский И.И. Минералогические этюды Гете // Гетевские чтения. – М., 1984.

Статья поступила в редакцию 30.05.2018 г.  
Received: May 30, 2018

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.015

## THE «ALTAR OF GOOD FORTUNE» BY I. GOETHE: AUTONOMOUS FORM IN A PARK SPACE

Fedotova Elena  
Doctor of Arts, Head of the Department of  
Foreign Art,  
The Research Institute of Theory and History  
of Fine Arts, Russian Academy of Arts.  
Russia, Moscow  
nii-arts@yandex.ru

### Abstract

The "Altar of Good Fortune" or "Altar of Agathe Tyche" was created by Goethe in 1777 in the garden of his house in Weimar. It has a confessional nature, it embodied his philosophical thoughts about nature, human life, the magic of art, the creative power of the artist. Placed almost at the fence of the garden the Altar represented the idea of "perfect beauty", the achievement of which Goethe considered as the main task of the artist-Creator. The altar as an attribute of ancient culture was often used in the landscape decoration of the Enlightenment century. It had in itself an image of a deity, a source of wisdom, engendered religious reverence. So, we can assume that the shape of the Altar, combining the ball with the cube, was chosen to show the identity of God and Nature, the consent of Man-Creator with God, shown in Nature. The altar is a monument to the immortality of the spirit of the human-creator, personifying the higher moral laws that art should serve. The imitations of Goethe's composition (the ball on a tetrahedron) adorn many cemeteries, symbolizing the immortality of the human creative spirit, recalling that the choice of the life path always belongs to Man, that he is the creator of his own happiness.

**Keywords:** altar, Goethe, immortality, harmony, the idea of "perfect beauty", the age of Enlightenment, nature.

### Bibliographic description for citation:

Fedotova E. D. The «Altar of Good Fortune» by I. Goethe: autonomous form in a park space. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 2(9), pp. 193-198. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.015. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1070646/31/> (In Russian)

### References

1. Eckermann I. P. *Conversations Of Goethe* (Russ. ed.: *Ekkerman I.P. Razgovory s Gete*. Translated from German. Moscow, 1981).
2. Goethe I. V. *On Art* (Russ. ed.: *Gete I.V. Ob iskusstve*. Translated from German. Moscow, 1975).
3. Zhirmunskii V. *Ocherki po istorii nemetskoj klassicheskoj literatury* [Essays on the history of German classical literature]. Leningrad, 1972.
4. Shafranovskii I.I. [Mineralogical studies Goethe]. *Getevskie chteniya* [Goethe's reading]. Moscow, 1984.

## РЕЛЬЕФНАЯ ДЕКОРАЦИЯ ЦЕРКОВНЫХ ФАСАДОВ ВИЗАНТИЙСКОГО МИРА

Этингоф Ольга Евгеньевна  
Доктор искусствоведения, главный  
научный сотрудник,  
Научно-исследовательский институт  
теории и истории изобразительных  
искусств Российской Академии  
Художеств; Институт высших  
гуманитарных исследований  
им. Е.М. Мелетинского Российского  
государственного гуманитарного  
университета.  
Россия, г. Москва  
etinhof@mail.ru

### Аннотация

В статье рассматриваются пластические и скульптурные элементы, вставлявшиеся на фасады церквей византийского мира в XII-XIII вв. В афинской церкви Богоматери Горгоэпикоос (Малой Митрополии) и венецианском соборе Сан Марко по древней традиции использовали сполы, хотя и по-разному: в Малой Митрополии не только для декорации, но и в качестве строительного материала, в Сан Марко уже только в декоративных целях. В числе использованных сполей были не только средневековые рельефы, скульптура и архитектурная пластика, но и различные античные фрагменты, в том числе и изображения с языческими сюжетами. В Дмитриевском соборе во Владимире сполей уже не было, все рельефы были созданы специально для этого храма и были современны ему. Мы вполне правомерно можем рассматривать практику такой декорации фасадов как своего рода средневековые инсталляции, предшественники современного искусства. Это не противоречит смыслу самого термина «инсталляция».

**Ключевые слова:** инсталляция, церковь, фасад, рельеф, сполы.

### Библиографическое описание для цитирования:

Этингоф О. Е. Рельефная декорация церковных фасадов византийского мира // Искусство Евразии. – 2018. – №2(9). – С. 199-211. – DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.018. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1070646/32/>

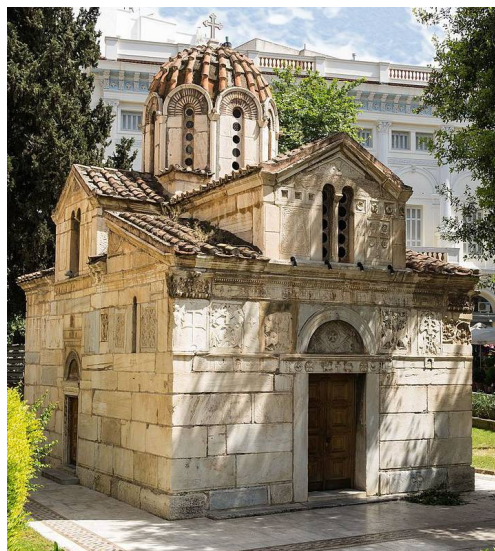
Согласно современной терминологии, слово «инсталляция» используется для определения формы лишь современного искусства [6]. Однако, если исходить из изначального смысла этого слова, мы приблизимся к другому, более широкому значению. «Инсталляция» происходит от английского *install* или французского *installer*, что означает

«устанавливать, фиксировать, монтировать, помещать, сооружать, водворять на место». То есть вполне правомерно заключить, что «инсталляция» (англ. «installation» – установка, размещение, монтаж) может быть истолкована и как некая вставка, монтируемая на некое место. А такого рода методика существовала в строительной и художественной практике издавна, задолго до появления современного искусства.

Исходя из этого, плодотворно обратиться к фасадам храмов византийского мира, неизбежно касаясь и более широких проблем: вставок еще более древнего, античного времени, а также распространения аналогичных монтировок в разных районах периода средневековья. Речь пойдет не только о фигуративных рельефах, но и о разных элементах декорации фасадов средневековых церквей, в том числе о круглой скульптуре и чисто архитектурной пластике.

Экстерьеры многих византийских и восточнохристианских храмов в той или иной мере украшались рельефами, в том числе фигуративными. Об этом существует обширная литература, в частности, внимание уделил этому А. Грабар, а также исследователи последующих поколений [6, с. 233-271; 15, с. 52-96].

Рельефы могли выполнять чисто декоративные функции, украшая фасады орнаментами, полихромной керамикой и проч. Они могли содержать изображения на христианские или ветхозаветные сюжеты, символы и другие мотивы, известные в арсенале этой культуры. Эти образы служили аллегориями победы над злом как спасения, используя при этом, в том числе, античные сюжеты. Часто они выполняли защитные функции апотропеев. В научной литературе есть и другие интерпретации значения подобных вставок, не всегда бесспорные [27, p. 119-155].



*Рис. 1. Церковь Богородицы Горгоэпикоос (Малая Митрополия). Афины. Автор фото: О.Е. Этингоф.*



*Рис. 2. Античный греческий рельеф с изображением сатира. Северный фасад Малой Митрополии. Автор фото: О.Е. Этингоф.*

В этом контексте особенно показательна церковь Малой Митрополии в Афинах (Рис. 1). Церковь Богородицы Горгоэпикоос (Скоропослушницы) или Малая Митрополия датируется концом XII в. Это сооружение – все, что осталось от монастыря Святого Николая, где располагалась резиденция афинских митрополитов в XVII–XVIII вв. Посвящение Богородицы Скоропослушнице связано с поверьем о том, что роженицы

находились под покровительством ее иконы. Вероятно, христианская традиция в Малой Митрополии прямо наследовала языческой: на этом же месте, начиная с V в. до н.э., было святилище богини Илифии, также покровительницы рожениц, согласно античной мифологии. В 1863 г. после реконструкции церковь была освящена в честь Святого Элефтериоса. Малая Митрополия находится на Плаке на площади Митрополеос, в центре древних и средневековых Афин, очень близко от Акрополя и Агоры.

Малая Митрополия – небольшая крестовокупольная церковь, малопримечательная с архитектурной точки зрения, зато с необыкновенно богатой пластической декорацией всех фасадов. Особый интерес представляет верхняя часть здания, где встроены фрагменты античных храмов (например, греческий фронтон в левой части южного фасада), а стены украшают различные рельефы. Эти элементы вставлены или инсталлированы среди каменных плит, образующих облицовку фасадов.

Что же это за декорация?

Часть мотивов афинских рельефов вписывается в хорошо знакомый нам арсенал сюжетов средневековой пластики: процветшие кресты, древо жизни, терзания животных, пары птиц и животных, пьющих из чаши или припадающих к источнику жизни, расположенных геральдической парой, и проч. Животные и птицы представлены как реальные, так и фантастические, в виде грифонов, сфинксов, сиринов. Такие рельефы в основном более или менее современны строительству церкви, некоторые, возможно, более ранние, но преобладают средневизантийские, X – XII вв.

Однако другая часть декорации церкви совсем иная. По всему периметру на всех фасадах встречается ряд древних античных рельефов разного толка. Здесь и часть упомянутого фронтона, и древнегреческое надгробие с двумя стоящими фигурами, и изображение обнаженного сатира (Рис. 2), а над западным порталом – фриз IV в. до н. э. В этом фризе содержится изображение античного календаря, включающего двенадцать месяцев с зодиакальными знаками и различными персонажами античной мифологии, Геракла, Фебы и проч. Примечательно, что византийцы монтировали фрагменты фриза в произвольном порядке, не соблюдая календарную последовательность месяцев [27, р. 119-155; 25, р. 95-114; 17].

Как же можно это интерпретировать? И тут для этих древних инсталляций можно привести не одно объяснение. Во-первых, самое простое – при возведении храма в качестве споллий (строительных материалов вторичного использования) были встроены разнообразные фрагменты древнегреческих, римских и византийских сооружений (блоки, надгробия, барельефы). В Афинах при строительстве храма почти у самой подошвы Акрополя средневековые мастера в XII в. могли широко использовать фрагменты античных построек, рельефов из языческих святилищ, кладбищ и светских сооружений. Это абсолютно общая, повсеместно распространенная в Средиземноморье средневековая практика в течение многих веков, как для строительных целей, так и для декорации фасадов.

С другой стороны, важно отметить, что митрополитом Афин в 1182 – 1204 гг. был Михаил Хониат – византийский писатель, брат знаменитого писателя Никиты Хониата, ученик Евстафия Солунского, знаток античной культуры, получивший в Константинополе блестящее образование, эрудит и интеллектуал, он объединял вокруг себя кружок «гуманистов», для членов которого было характерно увлечение классической древностью. Этот период был своего рода малым ренессансом, так называемым

комниновским ренессансом. Примечательно, что Михаил Хониат интересовался также природой художественного творчества. Он высказывался за авторскую позицию художника, который должен творить для выражения своего внутреннего состояния, для души [1, с. 339-340; 2, с.71].

Можно полагать, что использование античных элементов на фасадах этой церкви подобно античным цитатам в литературных текстах соответствовало антикизирующим интересам и вкусам этого кружка. В этом, втором, контексте можно отметить еще одну показательную деталь декорации церкви. На восточном фасаде прямо над центральной апсидой вставлено маленькое и не очень хорошо различимое глазом скульптурное изображение богини Афины, восседающей на троне. Тем самым возникает некая сложная символическая параллель древнегреческой богини и центрального женского образа христианства – Богородицы, которой церковь посвящена. Как это возможно?

Однако это не было случайностью и вписывалось в рамки средневековой экзегезы. Упомянем два фактора. Во-первых, в «Истории» Никиты Хониата, брата афинского митрополита Михаила, при описании триумфа императора с участием Андроника Контостефана, икона Богородицы, поставленная на богато украшенную колесницу, сравнивается с Афиной в колеснице Диомеда [30, р. 205; 21, р.108]. Это как раз пример классицистической риторики, характерной для кружка гуманистов, о котором идет речь. Однако, во-вторых, для Афин подобное уподобление имело и совершенно особый смысл, связанный с местными традициями древнего города. Главный храм Акрополя – Парфенон, посвященный Афине деве, был примерно в VI в. превращен в христианскую церковь, почитавшуюся в качестве кафедрального собора Пресвятой Богородицы. В Средние века собор стал крупнейшим центром поклонения Богородицы, куда стекались паломники, четвертым по значению после Константинополя, Эфеса и Фессалоники [10, с.176-220; 24]. В XIII в., во время Латинской империи, при правлении франков, собор получил название Notre Dame d'Athènes – Собор Афинской Богородицы. Вполне возможно, что маленькая фигурка сидящей на троне Афины над апсидой церкви Малой Митрополии как раз и была намеком на христианский храм внутри Парфенона.

И, наконец, нужно обратить внимание, что практически на всех фигуративных античных рельефах церкви Богородицы Горгоэпиоос нанесены кресты: на надгробии с двумя стоящими фигурами (маленький крестик между их головами), на фризе с античным календарем и знаками зодиака (многократно повторяющийся медальон с греческим равносоставленным крестом) и на рельефе с обнаженным сатиром (два огромных голгофских креста по сторонам от его фигуры), и проч. И это чрезвычайно важный фактор для христианской церковной позиции по отношению к античности и языческим изображениям. То есть они допускаются, причем даже в виде обнаженных фигур и мифологических персонажей, но нейтрализуются знаком креста. Тем самым крестное знамение знаменовало победу христианства над языческой прелестью, изгнание нечистого, злого духа, вместилищем которого являются все эти античные образы. Кроме того, обнаженные фигуры на фасадах Малой Митрополии (в том числе сатира) были целомудренно подправлены, а гениталии соскоблены.

И такого рода обращение с древними «личинами», осознаваемыми как языческие идола, было распространено и в других случаях, не только в афинской церкви Малой Митрополии. В качестве примеров можно привести мраморные скульптурные головы древнегреческих богинь и других персонажей, которые были осены высеченными на

них крестами. Так, через лоб и нос Афродиты (римская копия I в. н.э. со скульптуры Праксителя, Национальный археологический музей, Афины) нанесен огромный крест. Аналогичным образом христиане обошлись и с головой мальчика, у которой крест нанесен на лбу (Аттическая мастерская, начало I в. н.э. Национальный археологический музей, Афины) [3, с. 98-99, кат. № 1-2.]. На голове богини Геры крестом перекрыты и лоб, и оба глаза, и рот (греческая классика, Археологический музей Спарты) [27, р, 144, рl. 27].

Таким образом, смешение античных и средневековых рельефов на стенах афинской церкви представляло собой, с одной стороны, практическое и привычное использование споллий, причем не только для декорации церкви, но и в качестве строительного материала, с другой, – являлось своего рода элитарной интеллектуальной игрой в афинский классицизм и, наконец, демонстрировало изгнание злого духа из языческих образов, победу над античной прелестью. А знаки креста в свою очередь служили и апотропеями, охраняли церковь.

Теперь обратимся к собору Сан Марко в Венеции, и это вполне правомерно, поскольку собор изначально византийский, он построен византийскими мастерами в 1063 г., но и до этого в предшествующие века, когда Венеция подчинялась Равеннскому экзархату, его строили греческие зодчие [19]. На всех фасадах собора огромное количество различных вставных пластических элементов. Однако здесь споллии служили почти исключительно для декорации, они уже не выполняли роли строительных материалов, как в Малой Митрополии. В настоящей статье невозможно и не нужно освещать все инсталляции венецианского храма, постараемся выделить основные тенденции, сопоставимые с тем, что мы видели в Афинской церкви.



*Рис. 3. Квадрига собора Сан Марко. Музей собора. Венеция. Автор фото: О.Е. Этингоф.*

Начнем со знаменитой квадриги, которая украшала лоджию собора Сан Марко, а затем была перенесена в музей в помещение над нартексом (Рис. 3). Квадрига была вывезена из Константинополя в 1204 г. в ходе Четвёртого крестового похода крестоносцами под предводительством венецианского дожа Энрико Дандоло и установлена в лоджии собора позднее, при доже Реньеро Дзено (1252 – 1268 гг.) [23, р. 191]. Впервые она запечатлена в качестве инсталляции на этом месте на мозаике 1265 г. портала Сант Алипио (Алипия Столпника) в изображении процессии переноса мощей Св. Марка в собор, затем на картине Джентиле Беллини «Процессия на площади

Сан Марко» в 1496 г. [20, p. 183-187, pl. 89-90; 14, с. 301]. Однако, судьба квадриги не столь постоянна, были и другие варианты ее расположения, так, на картине Каналетто «Кони Сан Марко на Пьяцетте» 1743 г. представлен проект иной установки квадриги на площади перед западным фасадом собора, который так и не был осуществлен [8].

В Константинополе квадрига венчала собой центральную арку северо-восточного фасада ипподрома IV в., откуда из 12 стоек выезжали возницы на бега [9, с. 45-73]. По поводу предшествующей истории и происхождения квадриги существует несколько версий, в частности, ее приписывают древнегреческому скульптору Лисиппу IV в. до н. э., а также относят ее создание ко времени императора Септимия Севера, что тоже имеет основания, поскольку первый ипподром в Константинополе был отстроен именно этим императором в начале III в.

Итак, не вдаваясь в подробности, важно отметить, что эта квадрига – произведение античного светского искусства, не имеющая отношения к церковной декорации, подобно рельефам в Малой Митрополии в Афинах, вставлена как спolia или как античная цитата в лоджию венецианского храма. Однако здесь присутствует и другой мотив – это трофей, предмет роскоши, вывезенный из разгромленного Константинополя, как знак победы венецианских рыцарей-крестоносцев над поверженной Византией. Тем самым квадрига – это инсталляция, знаменующая триумф победителей. То есть ее функция здесь подобна античной и раннехристианской практике выставлять скульптуры-трофеи, в том числе и на константинопольском ипподроме, откуда она происходила.

Триумфальная тема будет прямо и демонстративно продолжена в последующей судьбе квадриги. В 1798 г. французы в свою очередь вывезли ее в Париж и водрузили на вершине именно триумфальной арки на площади Каррузель в ознаменование побед Наполеона 1806 – 1808 гг. Впоследствии, после падения императора, квадригу удалось вернуть на свое место в Венецию, а в Париже осталась ее копия [11].

На фасадах собора Сан Марко множество других инсталляций, представляющих собой фрагменты трофеев, также вывезенных крестоносцами из Константинополя. Среди них, в частности, плиты византийского амвона (церковной кафедры) X в., его боковых лестничных стенок.

Западный, а также северный и южный фасады венецианского собора украшены огромным количеством привозной византийской архитектурной пластики: это порфировые и мраморные колонны, роскошные резные капители, пилоны и проч. Особенно примечательны инсталляции из деталей разрушенной константинопольской церкви VI в. Св. Полиевкта, заказчицей которой была внучка Феодосия Великого Юлиана Аникия. Эта церковь не так давно была раскопана, поэтому ее архитектурная пластика в Венеции точно идентифицируется по аналогии с найденными фрагментами. К числу трофеев из церкви Св. Полиевкта относятся корзинные капители с пальметтами и ажурной резьбой. Причем эти колонны и капители прямо встраиваются в колоннады, обрамляющие фасады собора Сан Марко. Иначе скомпонованы огромные пилоны, покрытые рельефами со всех четырех сторон, происходящие из той же константинопольской церкви, они свободно стоят перед южным фасадом храма [22].

Там же рядом у южного фасада в угол сокровищницы собора Сан Марко вмонтирована в качестве инсталляции знаменитая порфировая скульптура тетрархии. Это также трофей из Константинополя, что получило подтверждение находкой 1960-х гг. немецкими археологами при раскопках дворца Мирелейон утраченных крестоносцами

фрагмента постамента и ноги одного из тетрархов [26, р. 9]. Два парных рельефа с изображением четырех императоров-соправителей украшали в Константинополе площадь Филадельфион рядом с колонной Константина, причем есть разные варианты реконструкций их первоначального расположения: на свободно стоящих парных колоннах площади и на двух порфировых колоннах портика константинопольского капитолия [29, s. 266-267; 18].

Топографическое расположение рельефов в столице Византийской империи на площади, название которой означает «Братолюбие», связано и с различными интерпретациями замысла самой скульптуры. Обозначение ее как Тетрархии, т.е. изображения четырех императоров тетрархов (Диоклетиана, Максимиана, Констанция Хлора и Галерия) – не единственное толкование этих парных рельефов. Есть версия о том, что здесь могли быть представлены в братских объятиях четыре наследника Константина Великого (его сыновья Константин II, Констанций II, Констант и племянник Далмаций). Если эта версия верна, то помещение на площади Филадельфион как раз соответствовало бы такому смыслу скульптуры. Не вдаваясь вновь в более раннюю историю рельефов, которые, по-видимому, были привезены в Константинополь из Северной Африки, отметим вновь, что это светское позднеантичное изображение, не имеющее отношения к христианству, трофей из Константинополя, послуживший инсталляцией в храмовое здание Венеции.

О. Демус значительную часть рельефов, украшающих фасады Сан Марко, связывал с Византией [19]. Однако исследователи следующих поколений, в частности Г. Мэгвайр, справедливо выделяют среди них и более поздние, местные венецианские [28, р. 303-312]. Упомянем две пары рельефов, инсталлированных в западный фасад собора. Это изображение двух подвигов Геракла: укрощения Эриманфского вепря и убийства Лернейской гидры, где Геракл представлен еще и с Киренейской ланью на плечах. Первый из рельефов вновь привозной константинопольский трофей, который можно рассматривать как еще одно позднеантичное произведение рубежа IV – V вв. н.э., а второй – местное венецианское подражание ему, выполненное уже в XIII в. Здесь примечательно, что Геракл изображен в обоих случаях обнаженным, подобно сатиру на рельефе из церкви Малой Митрополии в Афинах. Подвиги Геракла, как и Самсона, толковались как христианские аллегории победы над злом, как спасения, некоего подобия прообразов Христа. Поэтому здесь не возникло необходимости помещать крест на этих рельефах, однако детали гениталий целомудренно соскоблены в изображении обнаженных фигур.

Другая пара инсталляций на том же фасаде включает образы святых воинов, восседающих на тронах: это Св. Димитрий и Св. Георгий. И вновь один из рельефов – константинопольский трофей, но уже средневековый, XII в. (Рис. 4), а другой – подражание ему, созданное в Венеции в XIII в. Однако это уже не античные, а христианские образы.

Последнее, что хотелось бы упомянуть из инсталляций Сан Марко – Вознесение Александра Македонского XII в. с северного фасада храма. Вероятно, это также византийский трофей. Легендарный сюжет из Александрии – не редкость в качестве элемента декорации средневековых храмов. Он также ассоциировался с Вознесением Христа [16, с. 516-520].

И, наконец, в завершение этого краткого обзора обратимся к русским домонгольским памятникам Владимира. На всех фасадах Дмитриевского собора во

Владимире продолжают как византийские, так и романские традиции, они покрыты многочисленными фигуративными, орнаментальными рельефами, а также элементами архитектурной пластики [12, с. 42-59; 13; 4; 5]. (Рис. 5). Это уже не только отдельные вставки-инсталляции, но систематически разработанная система из многочисленных рельефов, почти по ковровому принципу покрывающих верхние зоны стен по всему периметру. Здесь нет споллий в отличие от афинской церкви и венецианского собора. Все рельефы были выполнены одновременно со строительством храма в конце XII в., специально для него.



*Рис. 4. Византийский рельеф с образом Св. Димитрия. XII в. Западный фасад собора Сан Марко. Автор фото: О.Е. Этингоф.*



*Рис. 5. Дмитриевский собор. Владимир. Конец XII в. Автор фото: О.Е. Этингоф.*

Итак, мы кратко рассмотрели три примера фасадной декорации византийского мира XII-XIII вв.: церковь на территории Греции, внутри границ Византийской империи, в Венеции, тесно связанной с Византией, и в домонгольской Руси, далекой от политических границ империи, однако находившейся в подчинении константинопольскому патриархату. В афинской церкви и венецианском соборе традиционно использовали споллии, хотя и по-разному: в Малой Митрополии не только для декорации, но и в качестве строительного материала, в Сан Марко уже только в декоративных целях. В числе споллий были не только средневековые рельефы, скульптура и архитектурная пластика, но и античные фрагменты, в том числе и с языческими сюжетами. Во владимирском соборе споллий уже не было, все рельефы были современны создававшемуся храму. И во всех этих случаях вставные пластические элементы мы вполне правомерно можем рассматривать как своего рода средневековые инсталляции, предшественники современных инсталляций.

## Литература

1. Бибииков М.В. BYZANTINOROSSICA: Свод византийских свидетельств о Руси, Том 1. – М., 2004. – 736 с.
2. Византийский словарь: в 2 т. / [ сост. Общ. Ред. К.А. Филатова]. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора: РХГА: Издательство Олега Абышко, 2011. – Т. 2. – 572 с.
3. Византия сквозь века: Каталог выставки / Государственный Эрмитаж. - СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017. – 428 с.
4. Гладкая М. С. Рельефы Дмитриевского собора во Владимире: опыт комплексного исследования. – М., 2009. – 288 с.
5. Гладкая М. С. Каталог белокаменной резьбы Дмитриевского собора во Владимире: восточный фасад. – М., 2009. – 396 с.
6. Грабар А. Н. Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и "Слово о полку Игореве" // Труды отдела древнерусской литературы. – М.-Л., 1962. – Т. 18. – С. 233-271.
7. Инсталляция (искусство). [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Инсталляция\\_\(искусство\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Инсталляция_(искусство))
8. Каналетто [Электронный ресурс]. URL: <https://www.wikiart.org/ru/kanaletto/capriccio-the-horses-of-san-marco-in-the-piazzetta-1743>
9. Краутхаймер Р. Три христианские столицы. Топография и политика / Перевод и послесловие Л.А. Беляева (Архив архитектуры. Выпуск XIII). – М.; СПб., 2000. – 192 с.
10. Маринович Л. П., Кошеленко Г. А. Судьба Парфенона. – М., 2000. – 352 с.
11. Нечаев С. Париж Наполеона Бонапарта. Путеводитель. [Электронный ресурс]. URL: [https://fictionbook.ru/author/sergeyi\\_nechaev/parij\\_napoleona\\_bonaparta\\_putevoditel/read\\_online.html?page=2](https://fictionbook.ru/author/sergeyi_nechaev/parij_napoleona_bonaparta_putevoditel/read_online.html?page=2)
12. Попов Г.В. Декорация фасадов Дмитриевского собора и культура Владимирского княжества на рубеже XII-XIII вв. // Дмитриевский собор во Владимире: К 800-летию создания. – М., 1997. – С. 42-59.
13. Свод памятников архитектуры и монументального искусства: Владимирская область. – М., 2004. – Ч. 1; Дмитриевский собор во Владимире. – 752 с.
14. Федотова Е.Д. Италия. История искусства. – М., 2006. – 608 с.
15. Этингоф О.Е. Античные традиции в древнерусской художественной культуре V – XV вв. // Античное наследие в культуре России / под общ. ред. Г. С. Кнабе. – М., Российский научно-исследовательский ин-т культурного и природного наследия, 1996. – С. 52-96.
16. Этингоф О. Е., Турилов А. А. Александр Великий. Иконография. Эллинистические сюжеты. Иллюстрации к «Роману об Александре» // Православная энциклопедия. – М., 2000. – Т. 1. – С. 516-520.
17. Brazinski P. The Little Metropolis: Religion, Politics, & Spolia. – Thesis. Bucknell University, 2011. – 80 p.
18. Capitolium and Philadelphion. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.byzantium1200.com/capitolium.html>
19. Demus O. The Church of San Marco in Venice: History, Architecture and Sculpture. – Washington, DC, 1960. – 236 p.

20. Demus O. *The Mosaic Decoration of San Marco Venice* (1 volume version, ed. by H. L. Kessler). – University of Chicago Press, 1988. – 278 p.
21. Frolov A. *La dédicace de Constantinople dans la tradition byzantine // Revue de l'histoire des religions*, 1944. – Vol.127. – P. 61-127.
22. Harrison [R.] M. *Ein Tempel für Byzanz. Die Entdeckung und Ausgrabung von Anicia Julianas Palastkirche in Istanbul*. Stuttgart – Zürich, 1990. – 159 p.
23. *The Horses of San Marco*. – London, Thames and Hudson, 1977. – 245 p.
24. Kaldellis A. *The Christian Parthenon: Classicism and Pilgrimage in Byzantine Athens*. 1st Edition. – Cambridge University Press, 2009. – 268 p.
25. Küllerich B. *Making Sense of the Spolia in the Little Metropolis in Athens // Arte Medievale*. – Nuova serie, anno IV. – 2005. – Vol. 2. – P. 95-114.
26. Kitzinger, E. *Byzantine art in the making: main lines of stylistic development in Mediterranean art, 3rd–7th century*. – Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1, 1977. – 184 p.
27. Maguire H. *Byzantine Art History in the Second Half of the Twentieth Century // A. Laiou and H. Maguire, eds., Byzantium: A World Civilization*. – Washington, DC, 1992. – P. 119-155.
28. Maguire H. *Observations of the icons on the West Façade of San Marco in Venice // Byzantine icons: Art, technique and technology: An international symposium, 20-21 February 1998 / ed. M. Vassilaki; ed. series ed. G. M. Sifakis*. – 1st ed. – Iraklio (Heraklion – Crete – Greece): Crete University Press, 2002. – P. 303-312.
29. Müller-Wiener W. *Bildlexikon zur Topographie Istanbul: Byzantion, Konstantinupolis, Istanbul bis zum Beginn d. 17. – Jh.* Wasmuth, 1977. – 534 s.
30. Nicetas Choniates. *Historia*. – Bonn, 1835.

Статья поступила в редакцию 21.05.2018 г.

Received: May 21, 2018

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.018

## RELIEF DECORATION OF THE CHURCH FACADES OF THE BYZANTINE WORLD

Etinhof Olga

Doctor of Arts, Chief Scientific Officer,  
The Research Institute of Theory and History of  
Fine Arts of the Russian Academy of Arts;  
The Institute for Advanced Studies in the  
Humanities named after Y.M. Meletinsky at  
Russian State University for the Humanities.  
Russia, Moscow  
etinhof@mail.ru

### Abstract

The article deals with plastic and sculptural elements that were inserted on the facades of churches of the Byzantine world in the 12th-13th centuries. In the Athenian church of the Panagia Gorgoepikoos (the Little Metropolis) and the Venetian Cathedral of San Marco, according to an ancient tradition, spolias were used, albeit in different ways: in the Little Metropolis not only for decoration, but also as a building material, in San Marco for decorative purposes only. Among the used spolias there were not only medieval reliefs, sculpture and architectural plastics, but also various ancient fragments, including images with pagan subjects. Spolias were no longer used in the Cathedral of Saint Demetrius in Vladimir, all the reliefs were created just for this church at the same time. We can rightly consider the practice of such decoration of the facades as a kind of medieval installations, the precursors of modern art. This does not contradict the meaning of the term "installation" itself.

**Keywords:** installation, church, facade, relief, spolia.

### Bibliographic description for citation:

Etinhof O. E. Relief decoration of the church facades of the Byzantine world. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 2(9), pp. 199-211. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.018. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1070646/32/> (In Russian)

### References

1. Bibikov M.V. BYZANTINOROSSICA: *Svod vizantiiskikh svidel'stv o Rusi*, [BYZANTINOROSSICA: A set of Byzantine evidence of Russia]. Moscow, 2004. Vol. 1. 736 p.
2. *Vizantiiskii slovar'* [Byzantine dictionary]. In 2 vol. St. Petersburg, Amfora Publ., RKhGA Publ., Publishing house of Oleg Abyshko, 2011. Vol. 2. 572 p.
3. *Vizantiya skvoz' veka: Katalog vystavki* [Byzantium through the Ages: Exhibition Catalog]. St. Petersburg, Publishing house of the State Hermitage Museum, 2017. 428 p.

4. Gladkaya M. S. *Rel'efy Dmitrievskogo sobora vo Vladimire: opyt kompleksnogo issledovaniya* [Reliefs of Dmitrievsky Cathedral in Vladimir: experience of complex research]. Moscow, 2009. 288 p.
5. Gladkaya M. S. *Katalog belokamennoi rez'by Dmitrievskogo sobora vo Vladimire: vostochnyi fasad* [Catalog of white-stone carving of the Cathedral of St. Demetrius in Vladimir: eastern facade]. Moscow, 2009. 396 p.
6. Grabar A. N. [Secular fine arts of pre-Mongol Russia and "The Tale of Igor's Campaign"]. *Trudy otdela drevnerusskoi literatury – Proceedings of the Department of Old Russian Literature*. Moscow, Leningrad, 1962. Vol. 18. Pp. 233-271.
7. *Installyatsiya (iskusstvo)* [Installation (art)]. Available at: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Инсталляция\\_\(искусство\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Инсталляция_(искусство))
8. Canaletto. Available at: <https://www.wikiart.org/ru/kanaletto/capriccio-the-horses-of-san-marco-in-the-piazzetta-1743>
9. Krautheimer R. Three Christian Capitals. Topography and Politics. (Russ. ed.: *Tri khristianskie stolitsy. Topografiya i politika*. Translated from English. Moscow, St. Petersburg, 2000. 192 p.). (In Russian)
10. Marinovich L. P., Koshelenko G. A. *Sud'ba Parfenona* [The fate of the Parthenon]. Moscow, 2000. 352 p.
11. Nechaev S. Nechaev S. Parizh Napoleona Bonaparta. Putevoditel' [Paris of Napoleon Bonaparte. Guide]. Available at: [tps://fictionbook.ru/author/sergeyi\\_nechaev/parij\\_napoleona\\_bonaparta\\_putevoditel/read\\_online.html?page=2](https://fictionbook.ru/author/sergeyi_nechaev/parij_napoleona_bonaparta_putevoditel/read_online.html?page=2) (In Russian)
12. Popov G.V. [The decoration of the facades of the Cathedral of St. Demetrius and the culture of the Vladimir principality at the turn of the 12th-13th centuries]. *Dmitrievskii sobor vo Vladimire: K 800-letiyu sozdaniya* [Dmitriyevsky Cathedral in Vladimir: To the 800th Anniversary of the Creation]. Moscow, 1997. Pp. 42-59.
13. *Svod pamyatnikov arkhitektury i monumental'nogo iskusstva: Vladimirskaia oblast'* [Monuments of Architecture and Monumental Art: Vladimir Region]. Moscow, 2004. Part 1: Dmitriyevsky Cathedral in Vladimir. 752 p.
14. Fedotova E.D. *Italiya. Istoriya iskusstva* [Italy. History of art]. Moscow, 2006. 608 p.
15. Etinhof O. E. [Antique traditions in the Old Russian art culture of the 5th – 15th centuries]. *Antichnoe nasledie v kul'ture Rossii* [Ancient heritage in the culture of Russia]. Moscow, Russian Research Institute of Cultural and Natural Heritage, 1996. Pp. 52-96.
16. Etinhof O. E., Turilov A. A. [Iconography. Hellenistic plots. Illustrations to the "Novel about Alexander"]. *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia]. Moscow, 2000. Vol. 1. Pp. 516-520.
17. Brazinski P. The Little Metropolis: Religion, Politics, & Spolia. Thesis, Bucknell University, 2011. 80 p.
18. Capitolium and Philadelphion. Available at: <http://www.byzantium1200.com/capitolium.html>
19. Demus O. The Church of San Marco in Venice: History, Architecture and Sculpture. Washington, DC, 1960. 236 p.
20. Demus O. The Mosaic Decoration of San Marco Venice (1 volume version, ed. by H. L. Kessler). University of Chicago Press, 1988. 278 p.
21. Frolov A. La dédicace de Constantinople dans la tradition byzantine. *Revue de l'histoire des religions*, 1944. Vol.127. Pp. 61-127.

22. Harrison [R.] M. Ein Tempel für Byzanz. Die Entdeckung und Ausgrabung von Anicia Julianas Palastkirche in Istanbul. Stuttgart, Zürich, 1990. 159 p.
23. The Horses of San Marco. London, Thames and Hudson, 1977. 245 p.
24. Kaldellis A. The Christian Parthenon: Classicism and Pilgrimage in Byzantine Athens. 1st Edition. Cambridge University Press, 2009. 268 p.
25. Küllerich B. Making Sense of the Spolia in the Little Metropolis in Athens. *Arte Medievale. Nuova serie, anno IV*. 2005. Vol. 2. Pp. 95-114.
26. Kitzinger, E. Byzantine art in the making: main lines of stylistic development in Mediterranean art, 3rd–7th century. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1, 1977. 184 p.
27. Maguire H. Byzantine Art History in the Second Half of the Twentieth Century. *A. Laiou and H. Maguire, eds., Byzantium: A World Civilization*. Washington, DC, 1992. Pp. 119-155.
28. Maguire H. Observations of the icons on the West Façade of San Marco in Venice. *Byzantine icons: Art, technique and technology: An international symposium, 20-21 February 1998* (ed. M. Vassilaki; ed. series ed. G. M. Sifakis. 1st ed). Iraklio (Heraklion – Crete – Greece), Crete University Press, 2002. Pp. 303-312.
29. Müller-Wiener W. Bildlexikon zur Topographie Istanbuls: Byzantion, Konstantinupolis, Istanbul bis zum Beginn d. 17. Jh. Wasmuth, 1977. 534 s.
30. Nicetas Choniates. Historia. Bonn, 1835.

## РОБЕРТ РАУШЕНБЕРГ: ОТ «COMBINE PAINTING» К ИНСТАЛЛЯЦИИ

Ярцева Ольга Александровна  
Кандидат искусствоведения, научный  
сотрудник,  
НИИ теории и истории  
изобразительных искусств Российской  
академии художеств.  
Россия, г. Москва  
yartsevaolga@mail.ru

### Аннотация

На протяжении своей карьеры Раушенберг занимался живописью, скульптурой, сценографией, представляя собой тип художника не XX, но XXI века. Его интересовали новые технологии, стремительно менявшийся мир вокруг: политически, социально, ментально. В период становления своего стиля Раушенберг находился в поисках ответа на вопрос о природе искусства, ему был близок экспериментальный подход, вдохновленный опытами европейского искусства начала прошлого столетия. Раушенберг использовал его при создании большого проекта, который получил название «комбинированная живопись» или «комбайны» (1953–1964). Именно он открыл дорогу американскому художнику к мировой известности и признанию.

**Ключевые слова:** поп-арт, искусство XX века, искусство США, инсталляция, медиа-арт.

### Библиографическое описание для цитирования:

Ярцева О. А. Роберт Раушенберг: от «combine painting» к инсталляции // Искусство Евразии. – 2018. – №2(9). – С. 212-220. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.016. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1070646/33/>

В начале 1950-х годов Роберт Раушенберг (1925–2008), будущий классик американского поп-арта, впервые громко заявил о себе серией монохромных полотен, выполненных в черном, белом, золотом и алом цвете. Живописный лаконизм этих композиций варьировался разнообразными текстурными эффектами, которые художник достигал с помощью коллажной техники. Уже тогда, формально оставаясь в рамках традиционной живописи, Раушенберг стремился преодолеть священный для авангарда принцип самовыражения (личного высказывания мастера). Вышедшие из-под его кисти произведения, в особенности так называемые «белые картины», можно рассматривать как некие нейтральные поверхности, которые подобно зеркалам могли отражать окружающие явления. Их создал сегодняшний мир, так говорил об этих работах автор. Творческий опыт, полученный им во время написания этих серий, был использован Раушенбергом при создании следующего большого проекта, который получил название

«комбинированная живопись» или «комбайны» (combines) (1953–1964). Именно он открыл дорогу американскому художнику к мировой известности и признанию.



*Рис.1. Роберт Раушенберг. Стертый рисунок де Кунинга. 1953. Музей современного искусства, Сан-Франциско. Источник:*

*<https://claseshistoriadelarte.com/de-kooning-borrado-por-rauschenberg-poema-ecfrasis-por-pedro-miguel-lucia/>*

Раушенберг на протяжении своей карьеры активно занимался живописью, скульптурой, сценографией, представлял собой тип художника не XX, но XXI века. Его живо интересовали новые технологии, стремительно меняющийся мир вокруг: политически, социально, ментально. В течение жизни мастер много путешествовал, дружил с художниками и выдающимися деятелями искусства, в частности, с легендарным американским хореографом и танцовщиком Мерсом Каннингемом и композитором-авангардистом Джоном Кейджем. «Мне очень важно общение, обмен идеями», – часто говорил художник. Этапными произведениями Раушенберга стали провокационные работы известной серии «Белая живопись» начала 1950-х. А также знаменитый «Стертый рисунок» (Erased De Kooning Drawing. Рис. 1) Уиллема де Кунинга (одного из лидеров «абстрактного экспрессионизма» США) 1953 года. Работа, которая может считаться одной из знаковых для той эпохи, связана с интересной историей. В 1953 году Раушенберг посетил де Куинга в его мастерской в Нью-Йорке. Признанный лидер абстрактного экспрессионизма находился тогда на пике своей популярности. Раушенбергу удалось уговорить его отдать рисунок, чтобы затем он мог стереть его. Ныне этот объект, ставший своеобразной реликвией современного искусства, с призрачными, едва уловимыми следами оригинальной работы, экспонируется наравне с другими. Раушенберг почитал гений де Куинга, но в данной ситуации он использовал его, чтобы упрочить собственную репутацию, по-видимому, сам де Кунинг это понимал. Когда Раушенберг пришел к нему, де Кунинг был самым знаменитым художником в Нью-Йорке. Коллеги восхищались его оригинальным стилем и творческой свободой; коллекционеры раскупали

его картины по беспрецедентным ценам. «Я вспоминаю потрясение, которое испытали деятели искусства США при известии о том, что картина де Кунинга была продана за 10 000 долларов, – писал американский искусствовед Лео Стейнберг в 2000 году, – больше, чем кто-либо из нас зарабатывал за год». Жест «стирания» оказался в каком-то смысле пророческим: в течение десятилетия набравшие обороты поп-арт и минимализм быстро вытеснили с мировой арт-сцены абстрактный экспрессионизм и его последователей.

«Комбайны», созданные с применением коллажей и ассамбляжей, покрытых экспрессионистической живописью («Монограмма», «Кровать», «Каньон»), появились в середине 1950-х годов. Многие работы считались более чем спорными, а нередко и просто скандальными, особенно при первых серьезных обсуждениях в прессе. В период становления своего стиля Раушенберг находился в поисках ответа на вопрос о природе искусства: экспериментальный подход, вдохновленный опытами европейского искусства начала XX века.

Например, в 1953 году он представил в качестве произведения для экспозиции следующий объект: небольшую коробку, наполненную почвой и семенами травы. Впоследствии Раушенберг регулярно приходил в галерею, чтобы поливать эту «живую» инсталляцию.

В дальнейшем художник продолжал экспериментировать с техниками и жанрами. В этой связи можно отметить графическую серию иллюстраций к «Божественной комедии» Данте (1959-1960) или созданную после поездки в Индию абстрактную медитативную серию «Помехи» (Jammers), вдохновленную традиционно ярким текстилем – неотъемлемой частью местной культуры (середина 1970-х годов). Раушенберг никогда не останавливался на достигнутом, постоянно экспериментировал с новыми техниками, искал новые форматы для воплощения своих творческих амбиций. Так, в конце 1950-х – начале 1960-х, в самый разгар работы над серией «комбайнов»-ассамбляжей, он находит время на эксперименты с новой для себя техникой шелкографии, одновременно занимаясь сценографией спектаклей для труппы «Dance Company» Мерса Каннингема, а также впоследствии открывает для себя искусство фотографии и медиа-арт.

Как следовало из их названия, «комбайны» имели своей основой синтетическую природу. Их своеобразные гибридные формы позволяли Раушенбергу свободно комбинировать в одном произведении живопись, объемные детали и целые предметы, являвшиеся частью повседневного мира вещей. От элементов коллажа и ассамбляжа он двигался по направлению к реди-мейдам. Во время учебы в экспериментальном колледже Блэк Маунтин (Black Mountain), известном своим междисциплинарным подходом к обучению, Раушенберг открыл для себя искусство Марселя Дюшана, стоявшего у истоков европейского дадаизма. Несомненно, испытал на себе влияние его революционных «реди-мейдов», начинающий художник испытал глубокий интерес к объекту как таковому, а также к объекту, помещенному в определенное, искусственно сконструированное пространство. «Комбайны», созданные за почти десять лет, позволили ряду американских искусствоведов, включая Барбру Роуз, считать Раушенберга и его коллегу и друга Джаспера Джонса пионерами нового движения «нео-дада» или «неодадаизм». Приверженцем этого направления Раушенберг стал и под влиянием композиций «Мерц» Курта Швиттера, на примере которого он пришел к выводу, что искусство и жизнь суть одно и то же. В своих произведениях молодые художники США воплотили ценности, во многом отличные от господствовавшей на арт-сцене 1950-х годов эстетики абстрактного

экспрессионизма. Раушенберг оказался связан с работами Швиттерса с того момента, когда впервые увидел их в 1953 году. Для американского мастера метод Швиттерса стал материалом для исследования и творческих поисков.

Индивидуальный стиль Раушенберга формировался из его ощущения трехмерности «Мерц» с чувством масштаба и грандиозного жеста, которое он почерпнул из искусства абстрактных экспрессионистов. С их творчеством он познакомился после прибытия в Нью-Йорк в 1949 году: к его безусловным «фаворитам» относились видные мастера так называемой нью-йоркской школы живописи Джек Творков, Франц Клайн и, конечно же, Уиллем де Кунинг.

«Это не искусство ради искусства, и не искусство против искусства. Я за искусство, но за искусство, которое не имеет ничего общего с искусством. Искусство обладает всем, чем обладает жизнь, но это не имеет ничего общего с искусством», – сказал Раушенберг в интервью, данном в 1977 году [1].

Процесс создания произведения искусства Раушенберг и его коллеги вывели на новый уровень, отличный от манеры абстрактных экспрессионистов. Джексон Поллок, представитель старшего поколения нью-йоркской школы, считал, что каждая картина как будто живет своей собственной жизнью, и художник является лишь средством раскрыть эту жизнь. Более молодое поколение не поддерживало эту идею, считая ее продолжением утратившей актуальность концепции художника-демиурга. Важными качествами своих работ они называли открытость, интерактивность, демократичность. И стремление обрести новые формы для визуального изображения разнообразных явлений быстро меняющегося мира.

«Комбайны» Раушенберга предполагали взаимодействие со зрителем, представляя собой некие подобия визуальных головоломок. Чучела птиц и куски тканей, бутылки из-под кока-колы и обрывки обоев, старые газеты, обложки журналов и дверные проемы и окна – все это, бывшее зачастую просто ненужным хламом, преобразовывалось в пространстве готового произведения. Таким образом, это пространство расширялось, преграда между внутренней и внешней стороной холста нивелировалась. Объекты по воле мастера вступали во взаимодействие с живописными приемами, которые Раушенберг продолжал использовать. Можно сказать, что привнесенные по воле автора повседневные предметы провоцировали столкновение реального и изображаемого, наделяя сами произведения взрывной энергетикой конфликта. Это подчеркнутое противостояние стало отличительной чертой большинства работ Раушенберга.

Раушенберг тяготел к творческим методам, в которых экспериментально-исследовательская сторона имела во многом решающее значение. Как и момент импровизации. С наибольшей полнотой это проявилось в произведениях Раушенберга, которые не были так знамениты, как его провокационные поп-артистские опусы. В его зрелом творчестве ярко проявилась так называемая «полиморфная эстетика» или «эстетика гетерогенности». Она подразумевала произвольное смешение или соединение различных материалов, предметов, образов, техник и прочего в одном произведении искусства. В итоге этого столкновения совершенно не схожих между собой объектов можно было открыть совершенно новые аспекты их сущности, которые могли проявиться как результат этого процесса. Свои опыты с инкорпорацией объектов в пространства художественных произведений он продолжил и в своей деятельности как оформителя

театральных постановок, созданных композитором-авангардистом Джоном Кейджем при участии Мерса Каннингема.

В этой связи уместно упомянуть о работе Раушенберга «Грязевая Муза» (Mud Muse, 1968–1971), которая отвечала приверженности Кейджа и Каннингема к творческому методу, основанному на принципе случайности. Она состояла из большого алюминиевого резервуара, размером со средний бассейн, наполненного большим количеством жидкой грязи. Нижняя часть бака содержала сложную сеть воздушных насосов, оснащенных звуковыми датчиками. В зависимости от частоты воспроизведения музыки, насосы выпускали различное количество сжатого воздуха, что, в свою очередь, заставляло грязь бурлить и булькать. Таким образом, пузырьки на поверхности резервуара булькали в такт музыке. Раушенберг в данной инсталляции объединил визуальное искусство с технологиями и органическими материалами. Заложенная в ней интенция к «оживлению» органики с помощью музыки указывает на стремление художника пересмотреть привычную концепцию прекрасного.

«В работах Раушенберга образ зависит не от трансформации объекта, а от его интерпретации. Изъятый из привычной среды, по воле мастера, объект становится частью новаторского произведения. И продолжает существовать в совершенно ином контексте. Сохраняя при этом свою принадлежность материальному миру...» – отмечала видный американский аналитик современного искусства Розалинд Краусс [2, р. 40].

«Монограмма» (Monogram, 1955 – 1959. Рис. 2) – один из самых известных примеров «комбайна», который Раушенберг несколько раз переделывал, прежде чем остановиться на окончательном варианте. В итоге Раушенберг создал удивительную вещь, которая стилистически выделялась на фоне других, благодаря своему оригинальному решению. «Монограмма» выглядит нетипично, несмотря на то, что в некоторых произведениях художник также использовал чучела животных. Сам он обозначил, что данную вещь можно рассматривать как «отдельно стоящий» или «автономный комбайн». При взгляде на «Монограмму» в контексте музейного пространства также можно рассматривать ее как некую переходную форму инсталляции. Правда, без акцента на интерьерную составляющую.



Рис. 2. Роберт Раушенберг. Монограмма. 1955–1959. Музей современного искусства, Стокгольм. Источник: <http://masdearte.com/rauschenberg-2017-tate-modern-moma-san-francisco/>



Рис. 3. Роберт Раушенберг. Звучания. 1968. Музей Людвига, Кельн. Источник: <https://www.moma.org/audio/playlist/40/654>



Рис. 4. Роберт Раушенберг. Оракул. 1962–1965. Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду, Париж.  
Источник: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/robert-rauschenberg-lets-do-it-together>



Рис. 5. Роберт Раушенберг. Эко-эхо. 1993. Частная коллекция.  
Источник:  
[http://www.artfixdaily.com/artwire/category/american\\_art/71](http://www.artfixdaily.com/artwire/category/american_art/71)

Центральное место в этой работе занимает чучело ангорской козы, которое было найдено в мебельном магазине. Раушенберг тщательно почистил густую шерсть, нанес масляную краску. В течение четырех лет он пытался придумать оптимальный способ использования своей находки в будущей работе.

Он делал наброски возможных композиционных решений, множество фотографий, записей – свидетельств концептуального подхода. Наконец, по предложению Джаспера Джонса, Раушенберг установил чучело на горизонтальной плоскости. Как и большинство работ Раушенберга, «Монограмма» предполагает различные интерпретации. Конечно, в названии обыгрывалось странное соединение резиновой шины и чучела: она обхватывала козу, словно спасательный круг, – так причудливо комбинировались и переплетались буквы в знаке-монограмме.

Работая «на стыке между жизнью и искусством», как он сам говорил, Раушенберг всегда старался раздвигать рамки изобразительного искусства. Творческие поиски и эксперименты в междисциплинарных областях привели его к открытию бесчисленных возможностей концептуального искусства. Они позволили ему уйти дальше от создания «комбинированной живописи» в сферу инсталляционных форм, хэппенингов и перформансов, которые стали ведущими в изобразительном искусстве второй половины XX века.

На протяжении всей своей долгой карьеры Раушенберг сотрудничал не только с художниками, композиторами, артистами и другими деятелями мировой культуры, но и с представителями технических профессий. Экспериментаторский дух, присущий искусству мастера, побуждал его покидать пределы студии и осваивать новые технологии. Еще при работе над «комбайнами» Раушенберг использовал технологические объекты и рабочие приборы, например, радиоприемники, вентиляторы, часы и т.д., позволяя также звуку, движению и свету преобразовывать пространство своих произведений.

Благодаря участию в кинетическом проекте швейцарского художника Жана Тэнгли «Оммаж Нью-Йорку» в 1960 году, Раушенберг начал работать с инженером-

исследователем Bell Laboratories Билли Клювером. В сотрудничестве с Клювером Раушенберг реализовал одни из своих самых амбициозных технологических разработок – звуковую инсталляцию «Оракул» (Oracle, 1962–1965. Рис. 3) и свето-звуковую инсталляцию «Звучания» (Soundings, 1968. Рис. 4). Эти монументальные вещи сохранили такой важный аспект, присутствовавший и в «комбайнах», как интерактивность.

В период сотрудничества с Раушенбергом Клювер осуществлял техническую поддержку проектов. Художник хотел добавить звуковое оформление для своих композиций. Инженер использовал пять радиоприемников для создания интерактивной среды. То есть предполагалось участие зрителей, которые должны были свободно передвигаться между объектами. Они могли регулировать громкость и менять частоты с помощью панели управления. Благодаря усилиям сотрудников «Белл Лабс» каждый элемент инсталляций «приобрел собственный голос».

Из воспоминаний Билли Клювера: «Пока мы... утрясали технические проблемы, Раушенберг из объектов, найденных на улице, собрал пять скульптур, составлявших композицию “Оракул”. Скульптуры представляли собой автомобильную дверь, укрепленную на столе из-под пишущей машинки; ванную, вода в которую поступала через трубу от кондиционера, а сбоку на цепи болталась небольшая проволочная корзинка; оконную раму, прикрепленную к еще одной длинной трубе; выхлопную трубу на больших колесах; и большую алюминиевую лестницу, на которой располагался пульт управления, – я заказал лестницу в соответствии с пожеланиями Боба, а он добавил к ней какие-то объекты. На всех этих конструкциях Боб поместил динамики... “Оракул” был впервые показан в галерее Лео Кастелли 15 мая 1965 года. Чтобы снизить давление галерейного пространства, Раушенберг постелил на полу черный резиновый мат. Все пять скульптур были расставлены в основном помещении галереи, и зрители могли свободно бродить между ними» [3, с. 25-26].

Увлечение Раушенберга технологиями достигла своей кульминации в 1960-е годы, но художник периодически обращался к ним в своих инсталляциях 1990-х годов. Среди них можно выделить серию инсталляций «Эко-эхо» (Eco-Echo, 1993. Рис. 5), которые представляли собой самодельные ветряные мельницы, оснащенные гидролокационными установками. Они были созданы после участия художника в знаменитом Саммите Земли (Конференция ООН по устойчивому развитию «Рио +20») в Рио-де-Жанейро в 1992 году. В них он затронул экологические проблемы, касающиеся альтернативных источников энергии.

Несколько произведений начала 1990-х годов, при создании которых были использованы инновационные технологии и материалы, в какой-то мере возвращали зрителям неповторимую атмосферу «комбайнов» 1950-х годов.

## Литература

1. Интервью с французским критиком Андре Парино для каталога выставки «Париж-Нью-Йорк-Париж». Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду, 1977. – [Электронный ресурс]. URL: <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Rauschenberg/ENS-rauschenberg.htm> (на французском языке)
2. Krauss R. Rauschenberg and the Materialized Image // October Files. Iss. 4, Robert Rauschenberg. – London: The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2002. – С. 39-57.

3. Klüver B., Martin J. The Story of E.A.T.: Experiments in Art and Technology, 1960-2001. –Токуо, 2003. [Электронный ресурс]. URL: [http://jimini.medialab.sciences-po.fr/eat\\_datascapе/project/3DOI](http://jimini.medialab.sciences-po.fr/eat_datascapе/project/3DOI)

Статья поступила в редакцию 21.05.2018 г.  
Received: May 21, 2018

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.016

## ROBERT RAUSHENBERG: FROM «COMBINE PAINTING» TO INSTALLATION

Yartseva Olga

Ph.D. in History of Arts, researcher,

The Research Institute of Theory and History of

Fine Arts of the Russian Academy of Arts.

Russia, Moscow

yartsevaolga@mail.ru

### Abstract

Throughout his career, Rauschenberg was engaged in painting, sculpture, scenography, he was a type of artist, not XX, but the XXI century. He was interested in new technologies, the rapidly changing world around: politically, socially, mentally. In the period when his style was formed Rauschenberg searched of an answer to the question about the nature of art, he was close to the experimental approach inspired by the experiences of European art of the beginning of the last century. Rauschenberg used it to create a large project, which was called "combined painting" or "combines" (1953 – 1964). It opened the way for an American artist to world fame and recognition.

**Keywords:** Pop Art, 20th Century Art, Visual Art of the United States, Installation, Media Art.

### Bibliographic description for citation:

Yartseva O. A. Robert Raushenberg: from «combine painting» to installation. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 2(9), pp. 212-220. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.016. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1070646/33/> (In Russian)

### References

1. Interview with French critic Andre Parino for the exhibition catalogue "Paris-new York-Paris". National centre for art and culture Georges Pompidou, 1977. Available at: <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Rauschenberg/ENS-rauschenberg.htm> (accessed 20.03.2018). (In French)
2. Krauss R. Rauschenberg and the Materialized Image. *October Files. Iss. 4, Robert Rauschenberg*. London: The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2002. Pp. 39-57.
3. Klüver B., Martin J. The Story of E.A.T.: Experiments in Art and Technology, 1960-2001. Tokyo, 2003. Available at: [http://jiminy.medialab.sciences-po.fr/eat\\_datascape/project/3DOI](http://jiminy.medialab.sciences-po.fr/eat_datascape/project/3DOI) (accessed 20.03.2018).

# Философия и теория искусства

## ПРОСТОЕ ПОДРАЖАНИЕ ПРИРОДЕ, МАНЕРА, СТИЛЬ

Иоганн Вольфганг фон Гёте

*ОТ РЕДАКЦИИ: Гете, конечно, не нуждается в том, чтобы представлять его нашему читателю. Но все же большинство знает его по литературным произведениям, особенно по великому «Фаусту». Существенно меньшему числу людей он известен как оригинальный и многосторонний, весьма глубокий мыслитель, поддерживавший, например, долгие отношения с И. Гердером и с Г. Гегелем. Но, в отличие от них, Гете не создал философских и даже целостных эстетических систем, да ему это было и не нужно. Он, по словам Герцена, был «мыслящим художником» – и не просто мыслящим, но и глубоко эрудированным в самых разных областях. То есть принадлежал к редкому типу людей *homo universalis* – идеалу эпохи Возрождения (да, пожалуй, и любой эпохи). Поэтому многие его идеи, мнения и оценки, особенно касающиеся проблем искусства, нисколько не утратили ни своей оригинальности, ни актуальности.*

*Это в полной мере касается и предлагаемой здесь небольшой статьи Гете (1789), где он точным и ясным языком, свежо и непредвзято по-своему расставляет акценты в понимании таких, казалось бы, известных вещей, как стиль, манера, подражательность.*

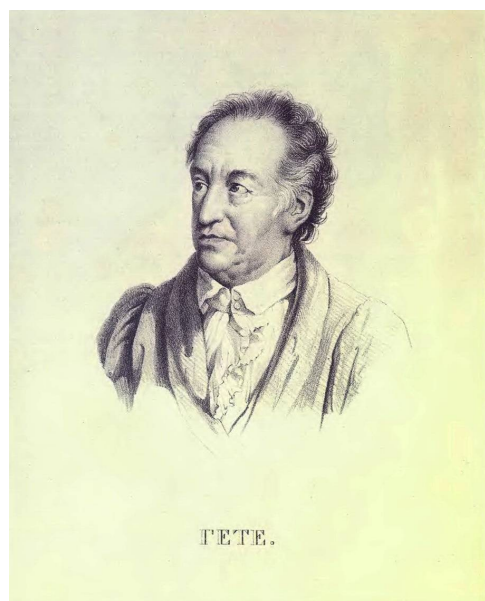


Рис. 1. Портрет И.-В.Гёте. 1823 г., карандаш на бумаге. Государственный художественный музей им. А.С. Пушкина, Москва. Источник: <http://nearyou.ru/kiprensk/123gete.html>

Нам кажется не лишним точно указать, что именно мы подразумеваем под этими словами, прибегать к которым нам придется нередко. Хотя в литературе ими пользуются достаточно давно и они как будто уже получили точное определение в теоретических

трудах, все же каждый употребляет их по-своему, вкладывая в них больший или меньший смысл, смотря по тому, насколько остро он воспринял понятие, которое должно быть ими выражено.

### **Простое подражание природе**

Если художник, в котором, разумеется, надо предположить природное дарование, в раннюю свою пору, после того как он уже несколько натренировал свой глаз и руку на школьных образцах, взялся бы за изображение природы, стал бы с усердием и прилежанием точно копировать ее образы и краски, всегда добросовестно их придерживаясь, и каждую картину, над которой он работает, неизменно начинал бы и заканчивал перед ее лицом, — такой художник был бы всегда достоин уважения, ибо невозможно, чтобы он не обрел правдивости в почти невероятной степени, невозможно, чтобы его работы не стали уверенными, сильными и разнообразными.

Если хорошенько вдуматься в эти условия, то легко заметить, что натура одаренная, хотя и ограниченная, может этим способом трактовать объекты пусть ограниченные, но приятные.

Такие объекты должны всегда иметься под рукой, на них нужно смотреть непринужденно и воспроизводить их спокойно; душа, которая ими занимается, должна удовлетворяться малым, быть тихой и в себе сосредоточенной.

Следовательно, к этому способу изображения должны были бы прибегать спокойные, добросовестные, ограниченные люди, желая воспроизвести так называемые мертвые или неподвижные объекты. По самой своей природе этот способ не исключает возможности высокого совершенства.

### **Манера**

Но обычно подобный образ действий либо заставляет человека робеть, либо кажется ему неудовлетворительным. Он видит гармонию многих предметов, которые можно поместить в одной картине, лишь пожертвовав частностями, и ему досадно рабски копировать все буквы из великого букваря природы; он изобретает свой собственный лад, создает свой собственный язык, чтобы по-своему передать то, что восприняла его душа, дабы сообщить предмету, который он воспроизводит уже не впервые, собственную характерную форму, хотя бы он и не видал его в натуре при повторном изображении и не особенно живо вспоминал ее.

И вот возникает язык, в котором дух говорящего себя запечатлевает и выражает непосредственно. И подобно тому, как мнение о вещах нравственного порядка в душе каждого, кто мыслит самостоятельно, обрисовывается и складывается по-своему, каждый художник этого толка будет по-своему видеть мир, воспринимать и воссоздавать его, будет вдумчиво или легкомысленно схватывать его явления, основательнее или поверхностнее их воспроизводить.

Мы видим, что этот способ воспроизведения удобнее всего применять к объектам, которые в объединяющем и великом целом содержат много мелких подчиненных объектов. Эти последние должны приноситься в жертву во имя целостности выражения всеобъемлющего объекта. Все это можно видеть на примере ландшафта, где весь замысел оказался бы разрушенным, пожелай художник остановиться на частностях, вместо того чтобы закрепить представление о целом.

## Стиль

Когда искусство благодаря подражанию природе, благодаря усилиям создать для себя единый язык, благодаря точному и углубленному изучению самого объекта приобретает наконец все более и более точные знания свойств вещей и того, как они возникают, когда искусство может свободно окидывать взглядом ряды образов, сопоставлять различные характерные формы и передавать их, тогда-то высшей ступенью, которой оно может достигнуть, становится стиль, ступенью — вровень с величайшими стремлениями человека.

Если простое подражание зиждется на спокойном утверждении сущего, на любовном его созерцании, манера — на восприятии явлений подвижной и одаренной душой, то стиль покоится на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознавать в зримых и осязаемых образах.

Более подробное изложение вышесказанного заняло бы целые тома, кое-что об этом уже можно разыскать в книгах. Но чистое понятие надлежит изучать лишь на примерах самой природы и произведений искусства. Мы добавим сюда еще несколько замечаний, и, когда речь пойдет о пластическом искусстве, у нас всегда найдется повод вспомнить об этих записках. Нетрудно заметить, что эти три здесь приведенных отдельно метода созидания художественных произведений находятся в близком родстве и один почти незаметно перерастает в другой.

Простое подражание легко воспринимающимся объектам — возьмем, к примеру, хотя бы цветы и фрукты — уже может быть доведено до высшей степени совершенства. Естественно, что тот, кто воспроизводит розы, быстро научится различать и находить самые свежие и прекрасные из многих тысяч тех, которые предлагает ему лето. Следовательно, здесь уже начинается выбор — и без того, чтобы художник составил себе определенное понятие о красоте розы. Он имеет дело с легко воспринимающимися формами; все сводится к разнообразности определения и окраске поверхности. Пушистый персик, слегка запыленная слива, гладкое яблоко, блестящая вишня, ослепительная роза, многообразные гвоздики, пестрые тюльпаны — все это, стоит ему только пожелать, в величайшем совершенстве своего цветения и зрелости очутится перед ним, в его тихой комнате; его глаз как бы играючи привыкнет к гармонии блистательных красок. Он будет в состоянии ежегодно возобновлять все эти вещи и благодаря спокойному, подражательному наблюдению простого существования сможет без кропотливого абстрагирования узнать и усвоить все их свойства. Так возникают чудо-произведения какого-нибудь Гейзема или Рахили Рейш, в которых художники словно перешли за предел возможного. Совершенно очевидно, что такой мастер станет еще значительнее и ярче, если помимо своего таланта будет еще и образованным ботаником; если он уразумеет, начиная с корня, влияние различных частей на рост и плодоносность растения, поймет их взаимодействие и назначение; если он постигнет и продумает наследственное развитие листьев, цветов, оплодотворения, плодов и новых побегов. Тогда он не только покажет свой вкус в выборе явлений, но правильным изображением свойств будет одновременно восхищать и поучать нас. В этом смысле можно было бы сказать, что он создает себе свой стиль; с другой стороны, легко заметить, что такой мастер, если он подходит к этому без особой тщательности, если он склонен поверхностно выражать только бросающееся в глаза, ослепляющее, весьма скоро перейдет к манере.

Итак, простое подражание работает как бы в преддверии стиля. Чем добросовестнее, тщательнее, чище будет подражатель подходить к делу, чем спокойнее воспринимать то, что видит, чем сдержаннее его воспроизводить, чем больше при этом привыкнет думать, а это значит — чем больше сравнивать похожее и обособлять несходное, подчиняя отдельные предметы общим понятиям, тем достойнее будет он переступать порог святая святых.

Если мы, далее, сосредоточим наше внимание на манере, то увидим, что она могла бы стать в лучшем смысле и чистейшем значении этого слова серединой между простым подражанием и стилем. Чем ближе будет она своим облегченным методом подходить к тщательному подражанию и, с другой стороны, чем ревностней схватывать характерное в предметах и стараться яснее выразить его, чем больше она будет связывать эти свойства с чистой, живой и деятельной индивидуальностью, тем выше, больше и значительнее она станет. Перестань такой художник придерживаться природы и думать о ней, и он начнет все больше и больше удаляться от твердыни искусства; по мере того как он начнет отходить от простого подражания и стиля, его манера будет делаться все более пустой и незначительной.

Нам не нужно повторять, что мы употребляем слово манера в высоком и исполненном уважения смысле, так что художнику, работы которого, по нашему мнению, попадают в круг манеры, не следует на нас обижаться. Мы только стремимся сохранить наиболее почетное место за словом стиль, дабы у нас имелось выражение для обозначения высшей степени, которой когда-либо достигало и когда-либо сможет достигнуть искусство. Великое счастье хотя бы только познать эту степень совершенства, благородное наслаждение беседовать о ней с ценителями, и это наслаждение мы хотим не раз испытать в дальнейшем.

Источник: Гете Й-Ф. Простое подражание природе, манера, стиль // Гете Й-Ф. Об искусстве. – М.: Искусство, 1975. – С. 92-97.

# Вестник Академии



## **Алексей Шмаринов. Графика. К 85-летию художника**

В залах Российской академии художеств с 27 марта по 15 апреля 2018 года состоялась выставка произведений народного художника РФ, академика Российской академии художеств, лауреата Государственной премии РСФСР им. И.Е. Репина Алексея Дементьевича Шмаринова, приуроченная к 85-летию художника.

Экспозицию составили произведения разных лет, которые стали одной из самых ярких страниц в истории российской графики: знаменитые акварели из серии «Россия – любовь моя», станковые гравюры из цикла «Герои русского народа XIII-XIV вв.», «На поле Куликовом», «Задонщина», литографии и рисунки, созданные в многочисленных путешествиях по нашей стране и зарубежных поездках, а также интереснейшие фотографии из архива художника.

А.Д. Шмаринов родился в Москве в 1933 году, с детства жил в подмосковном Абрамцеве. Красота этих мест, историческая и духовная аура оставили неизгладимый след в его душе, расставили жизненные и нравственные акценты. В 1958 году окончил Государственный художественный институт им. В.И. Сурикова. Начав свою творческую деятельность в 1955 году с обративших на себя внимание живописных работ, вскоре стал заниматься, преимущественно, графическим искусством. Его таланту подвластны и станковая графика, и иллюстрирование, и оформление исторических и современных книг. Он в совершенстве владеет всеми графическими техниками – уникальными и печатными.

Со временем его любимой техникой стала акварель. На протяжении нескольких десятилетий он работает над получившей мировое признание серией крупноформатных

картин-акварелей «Нечерноземье», «Россия – любовь моя», с её тонкой лирической проникновенностью, трепетностью чувств, симфонизмом звучания. А. Шмаринов пишет пейзажи, используя свой богатейший творческий опыт, весь арсенал профессиональных приемов, все особенности акварельной техники – её прозрачность, светоносность и воздушность. Он избегает излишней детализации, строит композиции на отношениях больших цветовых пятен, отчего его работы обретают монументальное звучание. Давая оценку его творчеству, немецкая газета «Зюддойче Цайтунг» писала: «Надо полагать, что такое классическое поэтическое акварельное искусство останется вне времени, особенно когда оно столь вдохновенно и совершенно по мастерству». Эта серия постоянно пополняется новыми работами. И соотечественники, и зарубежные почитатели его искусства воспринимают эти произведения как замечательный поэтический портрет России, проникнутый сыновней любовью к Родине. Главная его тема – русская земля, её неповторимая самобытная красота, её героическая и многострадальная история.

Знарок русских исторических текстов и летописей, А.Д. Шмаринов задумал и создал серию фундаментальных книг-сборников «Рассказы русских летописей и воинские повести XIV-XVI вв.». Отмеченные многими отечественными и зарубежными наградами, как и его станковые серии на историческую тему: «На поле Куликовом», «Задонщина», «Герои русского народа XIII-XIV вв.», которым академик Д.С. Лихачев дал высокую оценку, они несут в себе действенный эмоциональный патриотический заряд. Прочно вошли в историю отечественного искусства его станковые графические серии «Камчатка», «Небо над Родиной» и другие. Широкий общественный резонанс получила публицистическая серия «Сохраним нашу Землю».

Страстный путешественник, А. Шмаринов побывал в самых удаленных уголках страны. Начиная с пятидесятых годов, – череда невообразимых романтических путешествий. Архангельск, Диксон, Новая Земля, Восточно-Сибирские острова – на ледоколе. Футбол на льду в нескольких сотнях километров от Северного полюса. Сказочная, овеянная туманами бухта Провидения. Путешествия в джунглях восточного Пакистана. Египет, Индия, Цейлон, Индонезия, Вьетнам – матросом на торговых судах. Позже, в шестидесятые годы – Италия, Карелия, Кольский полуостров. В одиночку по Камчатке – пешком, верхом на лошади, на самолетах «кукурузниках» и кораблях. Обед у порога «Логова дьявола» – на кромке кратера огнедышащего вулкана Авачинский. Еще позже, в семидесятые годы – Ближний Восток, Центральная Африка, Хартум, Аддис-Абеба, Аксум, озеро Тана. Охота в саванне на фараонов. И, конечно, Центральная Россия, которую художник исходил вдоль и поперек с ружьем и собакой.

С 1955 года по настоящее время А.Д. Шмаринов – постоянный участник выставок у нас в стране и за рубежом. Это уже его 55-я персональная выставка. Выставки произведений мастера с успехом прошли в различных городах России и во многих странах мира, причем 25 из них – в Германии, Франции, Испании, Австрии, США, Чехословакии, Ираке, Сирии, Ливане и др.

Велики заслуги А.Д. Шмаринова в области педагогики, эстетического воспитания детей, в сохранении памятников русской культуры. С 1997 года он является руководителем творческой мастерской графики Российской академии художеств, где прошли стажировку многие десятки молодых художников, представляющие в настоящее время российское искусство графики в нашей стране и далеко за её пределами.

А.Д. Шмаринов обладает незаурядным литературным дарованием. Он является автором нескольких книг и статей, круг тем которых далеко не ограничивается проблемами искусства. Его книга «Абрамцево – судьба моя» (2013 г.) – плод многолетней напряженной работы автора.

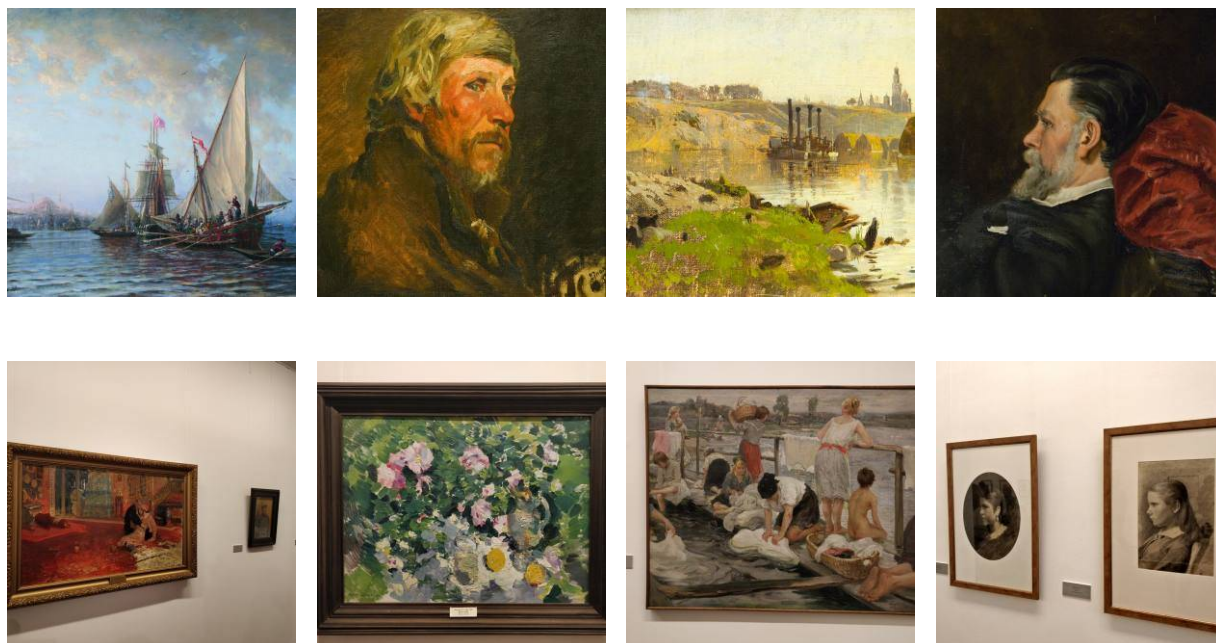
Обширная творческая, педагогическая деятельность А.Д. Шмаринова отмечена многими государственными наградами, среди которых – «Орден Почета», Благодарность Президента РФ, орден «За заслуги перед Отечеством» IV степени, орден «Дружбы» и другие. За активную работу в Комиссии по художественному убранству Храма Христа Спасителя награжден орденом Русской Православной церкви Преподобного Сергия Радонежского.

Творчество А. Шмаринова известно и признано во многих странах мира. Среди его зарубежных наград – награда Общества художников Австрии Кюнстлерхаус «Золотой лавр» за творческий вклад в развитие изобразительного искусства, престижная немецкая премия Петера Людвиг и Серебряная медаль премьер-министра Баварии Франца Йозефа Штрауса. Он является членом-корреспондентом Общества деятелей искусств Австрии, членом-корреспондентом Интернационального Мюнхенского пресс-клуба.

Произведения А.Д. Шмаринова находятся в собраниях более 45 художественных музеев России и СНГ, 7 крупных немецких музеев и у коллекционеров России, Германии, США, Франции, Австрии, Италии, Дании, Норвегии, Японии и других стран.

Более чем полувековая творческая, педагогическая и общественная деятельность А.Д. Шмаринова во многом определила достижения современного отечественного искусства.

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=33717>



### **«В кругу товарищей». К 180-летию со дня рождения И. Н. Крамского**

В Галерее искусств Зураба Церетели с 18 апреля до 8 июля 2018 года работала выставка «В кругу товарищей. К 180-летию со дня рождения И.Н. Крамского». Она посвящена 260-летию Российской академии художеств, отмечавшегося в 2017 году, и 85-летию со дня основания Воронежского художественного музея.

Выставка познакомила с интереснейшей частью коллекции Воронежского художественного музея, связанной с творчеством выдающегося мастера российского изобразительного искусства, академика Императорской академии художеств И.Н. Крамского, одной из центральных фигур российской художественной жизни второй половины XIX столетия. Зритель также получил возможность еще раз соприкоснуться с искусством мастеров блистательной плеяды художников-передвижников, своеобразным символом русской живописи конца XIX века.

Экспозицию составили около 60 произведений живописи и графики, начиная с ранних рисунков, выполненных Крамским еще в годы обучения в Академии художеств. Особого внимания заслуживает эскиз художника к конкурсной картине на получение второй золотой медали «Поход Олега на Царьград. 1861». Эскиз интересен и тем, что в верхней части листа сохранилась красная сургучная личная печать ректора академии Федора Ивановича Бруни и его собственноручная надпись: «Утверждено ректор Бруни».

Помимо работ Крамского на выставке представлены картины известных художников передвижников, товарищей Крамского, – А. Куинджи, И. Левитана, Г. Мясоедова, В. Поленова, В. и А. Васнецовых, работы уроженца Воронежа художника А. Бучкури – активного экспонента Товарищества, и др.

Впервые зрители увидели никогда ранее не экспонировавшиеся незаконченный этюд Ф. Васильева, работу В. Маковского «Водяная мельница», офорты И. Шишкина и два карандашных рисунка И. Репина.

Вся жизнь И. Н. Крамского (1837–1887), живописца, организатора и теоретика искусства, была примером преданности идее, связанной с убеждением о высоком предназначении художника и его общественном долге. И.Н. Крамской родился 27 мая (8 июня) 1837 года в городе Острогожск Воронежской губернии, учился в Санкт-Петербургской Академии художеств у профессора А.Т. Маркова. В 1860-х годах вместе с художниками Б.Б. Венигом и Н.А. Кошелевым выполнил роспись купола Храма Христа Спасителя в Москве. И.Н. Крамской – крупнейший мастер русской реалистической живописи, автор знаменитых полотен, вошедших в золотой фонд отечественной культуры: «Христос в пустыне», «Незнакомка», «Неутешное горе» и др. Созданная им галерея портретов выдающихся писателей, художников, артистов, общественных деятелей, таких как: А.Н. Толстой, И.И. Шишкин, П.М. Третьяков, М.Е. Салтыков-Щедрин, С.П. Боткин, В.С. Соловьев – уникальный художественный документ целой эпохи российской истории. С именем Крамского связаны переломные моменты развития художественной жизни второй половины XIX века – «Бунт четырнадцати» в Академии художеств, организация знаменитой Санкт-Петербургской Артели художников, «Товарищества передвижных художественных выставок», которое стало вехой в развитии русского искусства, объединило все наиболее талантливые художественные силы страны. В разное время в него входили, кроме организаторов И.Н. Крамского, Г.Г. Мясоедова, Н.Н. Ге, В.Г. Перова, – И.Е. Репин, В.И. Суриков, В.Е. Маковский, И.М. Прянишников, А.К. Саврасов, И.И. Шишкин, В.М. Максимов, К.А. Савицкий, А.М. Васнецов и В.М. Васнецов, А.И. Куинджи, В.Д. Поленов, Н.А. Ярошенко, И.И. Левитан, В.А. Серов и др. Товарищество передвижников стало самым массовым и влиятельным художественным объединением в истории России. За время его существования значение живописи в жизни в русского общества достигло своей кульминации.

Экспозиция, посвященная юбилею И.Н. Крамского, – одновременно и страница истории воронежского края, напоминание о замечательных людях, благодаря деятельности которых сохраняется культурное наследие. Воронежский областной художественный музей, представляющий свои фонды в Российской академии художеств, в 2018 году отмечает 85 лет со дня основания. Он учрежден в январе 1933 года, основу его составили художественные собрания Воронежского областного краеведческого (в прошлом Губернского) музея и Музея древностей и изящных искусств Воронежского государственного университета.

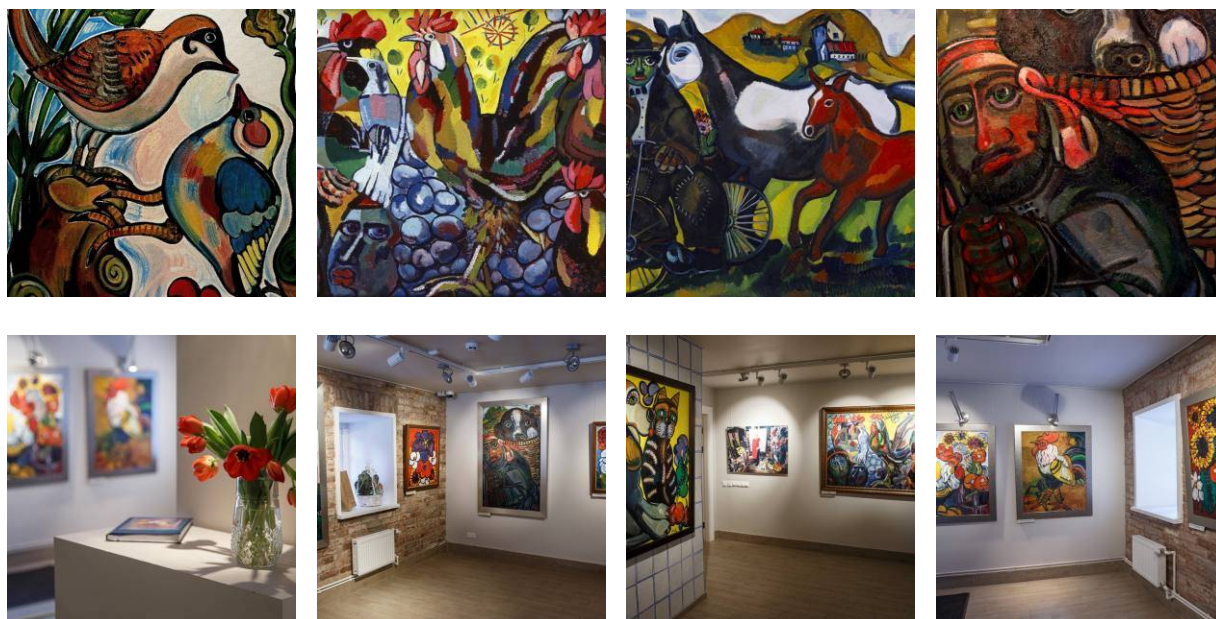
Создание и развитие Губернского музея связано с именами представителей местного дворянства, интеллигенции: известного краеведа священника С.Е. Зверева, вице-губернатора, председателя Воронежской ученой архивной комиссии и председателя Комитета постройки Губернского музея графа П.Н. Апраксина, графини С.В. Паниной, писателя А.И. Эртеля, одного из основателей хирургической клиники в Воронеже К.Ф. Федяевского, известного математика-педагога А.П. Киселева. Коллекция начала формироваться еще в 30-годы XIX века и пополнялась произведениями, переданными Митрофановским монастырем и Воронежским кадетским корпусом, поступлениями из частных собраний: коллекционера П.Г. Беляева, собирателей и краеведов

М.П. и М.К. Паренаго, купца-благотворителя К.И. Бухонова, библиофила М.Ф. Мартынова, генерал-майора А.А. Марина.

В послереволюционное время музейное собрание пополнялось приобретениями у частных лиц, поступлениями от авторов, из национализированных усадеб, реквизируемых домовладений Воронежской губернии, Государственного музейного фонда, хранилищ ГТГ, ГМИИ, Эрмитажа. В настоящее время в музейном собрании находится 22 тысячи единиц хранения, охватывающих широчайший временной диапазон от IV тысячелетия до н.э. вплоть до XXI столетия.

Коллекция произведений И.Н. Крамского сложилась в Воронеже в 1920-1930-е годы благодаря участию сына художника Анатолия Крамского и содействию знатока краеведческого дела и искусствоведа профессора Ю.И. Успенского. Именно он играл роль посредника в отношениях общественности города и семьи художника. В Воронежском художественном музее им. И.Н. Крамского хранится свыше тридцати произведений этого замечательного художника.

Источник: <http://www.rah.ru/news/detail.php?ID=33820>



### «Весна в зоопарке». Выставка произведений Зураба Церетели

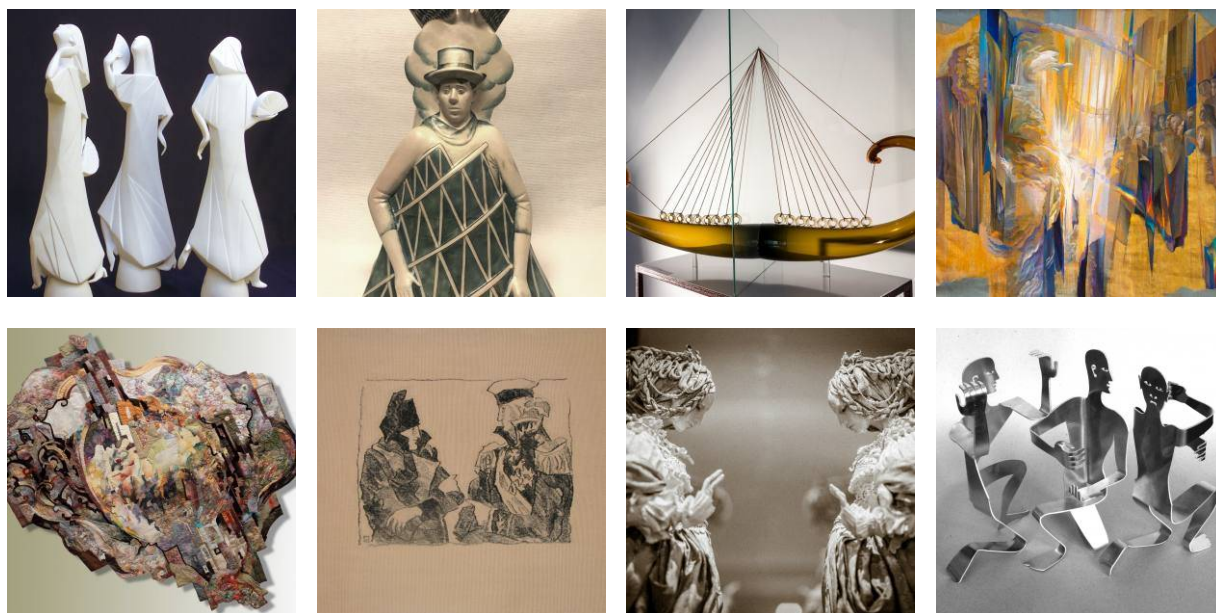
В Московском зоопарке с 21 марта по 21 мая 2018 года прошла персональная выставка произведений выдающегося художника и скульптора, чьи монументальные работы известны во многих странах мира, – народного художника СССР и РФ, Посла Доброй Воли ЮНЕСКО, президента Российской академии художеств – Зураба Константиновича Церетели.

Выставка, получившая символичное название «Весна в зоопарке», экспонировалась в «Доме Клюева» – памятнике исторического и архитектурного наследия, расположенном на территории зоопарка. В экспозиции было представлено 13 полотен З.К. Церетели, каждое из которых посвящено весне, пробуждению природы и животным.

Имя Зураба Церетели уже давно тесным образом связано с Московским зоопарком: знаменитый художник принимал непосредственное участие в его реконструкции, начавшейся в 90-х годах, и создал известную композицию «Дерево сказок», а также участвовал в проектировании и создании других объектов на его территории. Именно благодаря мастеру главный зоопарк столицы имеет тот облик, который хорошо знаком и любим всеми нами.

«Московский зоопарк гордится соседством с Музеем-мастерской Зураба Церетели, а также многолетней дружбой с ее создателем. Работы Зураба Константиновича уникальны, без них невозможно представить современную Москву. Для нас большая честь открыть у себя выставку его картин. Уверена, что эта экспозиция понравится нашим посетителям и станет настоящим подарком для них в преддверии весны», – рассказала генеральный директор Московского зоопарка Светлана Акулова.

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=33715>



## Выставка «Декоративное искусство». Произведения художников Отделения декоративного искусства РАХ

Выставка Отделения декоративного искусства Российской академии художеств проходила с 29 мая по 24 июня 2018 года в Галерее искусств Зураба Церетели. Она была приурочена к 70-летию создания в структуре РАХ Отделения декоративно-прикладного искусства, истоки зарождения которого можно отнести ко времени преобразования Всероссийской академии художеств в Академию художеств СССР в 1947 году.

Перед АХ СССР ставились большие задачи по формированию художественной политики в стране, по подготовке квалифицированной художественной смены, а также по усилению внимания к роли и месту декоративного искусства в преобразовании жизненной среды и предметного мира человека. В 1948 году были созданы творческие мастерские по разным видам изобразительного искусства, в том числе и мастерская по декоративно-прикладному искусству под руководством В.И. Мухиной. История Отделения тесно связана с именами крупнейших российских художников

Ф.Ф. Федоровского, А.А. Дейнеки, Н.В. Томского, В.Ф. Рындина, К.И. Рождественского, М.М. Курилко-Рюмина, Л.А. Соколовой. В сферу деятельности Отделения входили вопросы развития художественной промышленности, дизайна, проектирование предметно-пространственной среды, оформительское и экспозиционное искусство.

В связи с изменением общественно-экономической обстановки в стране в 1990-е годы, закрытием многих художественных производств изменились и условия деятельности художников. Теперь их творчество сосредоточивается в мастерских-студиях, а творческие связи с предприятиями художественной промышленности ослабевают. Поэтому Отделение декоративного искусства сосредоточило внимание на вопросах авторского творчества художников.

Статус современного художника декоративного искусства заметно меняется, расширяется диапазон его творчества, круг задач и интересов, происходит универсализация творческой деятельности. Наряду с основной профессиональной специализацией художник обращается к другим материалам, видам и жанрам, что весьма органично и закономерно, так как декоративное искусство в своей сущности синтетично и использует средства художественной выразительности живописи, графики, скульптуры. В результате общения художников стекла и гобелена, керамики и фарфора, текстиля, ювелирного искусства, искусства моделирования одежды воссоздается общая картина состояния декоративного искусства. Вместе с тем каждый автор видит себя в контексте единого творческого процесса.

Сегодня Отделение декоративного искусства РАХ представлено двадцатью тремя художниками, работающими в разных видах и жанрах – стекло, керамика, текстиль, гобелен, ювелирное искусство, искусство эмали.

В экспозиции было представлено более 200 произведений, выполненных академиками и членами-корреспондентами РАХ. В том числе керамика Валентины Кузнецовой, Валерия Малолеткова, Галины Корзиной, Марии Фаворской, Владимира Гориславцева, скульптуры и композиции из стекла Любви Савельевой, Фидая Ибрагимова, Тимура Сажина, Ольги Победовой, Александра Фокина, Юлии Мерзликиной, гобелены Сергея Гавина, авторские композиции из текстиля Натальи Мурадовой, декоративные панно в лоскутной технике Нины Буденной, монументальные панно и композиции в технике горячего батика Ирины Трофимовой и Татьяной Шихиревой, ручное ткачество Аллы Шмаковой, арт-объекты Феликса Кузнецова и авторская кукла Александры Худяковой. Это ведущие мастера в своих направлениях, которые определяют эстетический уровень декоративного искусства как составной части современного художественного творческого процесса.

В наше время знание техник и технологий, технический эксперимент являются приоритетными направлениями в деятельности РАХ, приобретают характер художественного феномена в поисках и утверждении авторского стиля. Декоративный объект в его пространственном соизмерении приобретает новые художественные параметры. Эволюция от предмета к арт-объекту, рождение новых форм, таких как инсталляция, перформанс, лэнд-арт, кардинально изменили эстетические ориентиры, а вместе с тем и образно-пластическую систему выразительных средств.

Выставка «Декоративное искусство» произведений членов Отделения декоративного искусства Российской академии художеств представила широкую панораму творческого процесса во всем многообразии индивидуального авторского видения общих проблем современного искусства XXI века.

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=33977>



## Между абстракцией и фигуративностью. Поэтика испанского искусства 50 – 60-х годов XX века

Институт Сервантеса в Москве и Российская академия художеств при поддержке Московского музея современного искусства с 30 марта до 19 августа 2018 года представили в Галерее искусств Зураба Церетели выставку «Между абстракцией и фигуративностью. Поэтика испанского искусства 50–60-х годов XX века». Экспозицию составили 36 произведений живописи, рисунка и скульптуры из частных коллекций.

Участниками выставки стали 7 художников из группы «Мадридские реалисты» (Esperanza Parada, Amalia Avia, Julio López, Francisco López, María Moreno, Antonio López, Isabel Quintanilla), 10 художников из группы «Эль Пасо» (Manuel Millares, Manuel Rivera, Luis Feito, Antonio Saura, Rafael Canogar, Martín Chirino, Juana Francés, Antonio Suárez, Manuel Viola, Pablo Serrano) и художник Lucio Muñoz – как «связующее звено» между двумя школами. Кураторы проекта – Marisa Oropesa и María Toral.

«Группа “Эль Пасо” возникла как объединение художников и писателей, которые разными путями пришли к осознанию этической необходимости что-то сделать для своей страны», – так начинается манифест, который в марте 1957 года подписали Рафаэль Каногар, Луис Фейто, Хуана Франсес, Мануэль Мильярес, Антонио Саура, Мануэль Ривера, Пабло Сerrано и Антонио Суарес, а также писатели Мануэль Конде и Хосе Айльон. После публикации манифеста к группе присоединяются скульптор Мартин Чирино и живописец Мануэль Виола. Манифест порожден потребностью в переменных, которую явственно ощущала эта группа художников. С конца Гражданской войны Испания находилась в культурной изоляции и искусство, казалось, утратило свое значение, в то время как Европа и США переживали культурный бум.

В 50-е годы группа молодых художников «Эль Пасо» положила конец долгому летаргическому сну испанского искусства. Они мечтали об обновлении эстетики и с 1955 года собирались, обсуждая возможные пути развития и споря о тенденциях и культурной

ситуации своего времени. Эти художники оказались под общим знаменем информализма, а основополагающими для развития группы стали взгляды испанского художника и писателя Хосе Гутьерреса Солану. Точек соприкосновения между художниками группы было немало: ведь они принадлежали к одному поколению, социальной среде, все они бывали в Париже, где видели работы Жана Дюбюффе, Жана Фотрие и Жоржа Матьё.

Художникам группы «Эль Пасо» удалось покончить с господством академизма и привнести новые техники, до того неизвестные в Испании. Под влиянием абстрактного экспрессионизма, разрушившего стереотипы того времени, они применяли дриппинг, вместо холста использовали мешковину или металлизированную ткань, сыпали на картины песок, приклеивали предметы к холсту, царапали его, писали пастозно. Так создавалось новое понятие живописного пространства.

В то же время реализм, отодвинутый на задний план революционными «измами» XX века, благодаря американским художникам снова стал занимать ведущие позиции. В это же самое время группа испанских художников решительно включилась в обновление художественной панорамы Испании, предпочитая отражение личных переживаний простой констатации реальности, обратившись к темам из повседневной, обыденной жизни. Семь художников решили вернуться к фигуративности: Эсперанса Парада, братья Хулио и Франсиско Лопес, Мария Морено, Амалия Авиа, Исабель Кинтанилья и Антонио Лопес. Их роднит не только принадлежность к одному поколению, дружеские и семейные связи, но и сходные мотивы в творчестве, близкие взгляды на саму природу искусства.

Поражает, как эти живописцы и скульпторы, сделав фигуративность своим творческим языком, смогли выработать собственный уникальный стиль. Амалия Авиа рассказывает в воспоминаниях: «Явление Антонито на пике абстракции стало спасательным кругом для тех, кто, подобно мне, выбрал путь фигуративности. Личность Антонио и его талант, быстро получивший признание, подняли на новый уровень и освежили реалистическую живопись, сумев утвердить ее в авангарде искусства в период расцвета абстракционизма, когда реализм считался реакционным и академичным. Наряду с Антонито братья Лопес Эрнандес – Хулио и Пако – совершили нечто подобное в скульптуре».

Интересно, что художники-реалисты не рассматривали себя как группу, у них не было желания объединиться и следовать общим схемам и правилам. Каждый из них стремился к независимости, однако их нередко называют творческой группой исходя из связывающих их семейных и дружеских уз. Они вместе учились и даже работали и, разумеется, участвовали в совместных выставках. Кроме того, все они родились до Гражданской войны и свои первые творческие шаги сделали в пятидесятые годы в Мадриде.

В этом реалисты отличались от «Эль Пасо», художественного объединения с официально опубликованным манифестом, примкнувшего к господствовавшему тогда движению абстракционизма. «Мадридские реалисты» стали катализаторами фигуративности, обновили и модернизировали ее. Однако, при всех различиях, они поддерживали тесные отношения с абстрактным искусством. Здесь важна фигура Луисио Муньоса, соученика художников-реалистов по Академии изящных искусств Сан Фернандо и супруга Амалии Авиа. Муньос повлиял на абстракционистов, в том числе на их эстетику, что демонстрирует «материальный» характер некоторых работ.

Несмотря на кажущиеся противоречия между абстракцией и фигуративностью, легко обнаруживается их взаимовлияние и множество точек соприкосновения. Недаром Люсьен Фрейд замечал, что «чем дальше смотришь на предмет, тем абстрактнее он становится, и при этом, будто нарочно, еще реальнее». Немаловажно отметить, что половину «группы» сторонников фигуративности составляли женщины: Эсперанса Парада, Амалия Авиа, Мария Морено и Исабель Кинтанилья, в то время как в состав «Эль Пасо» входила лишь одна женщина, Хуана Франсес, к тому же, супруга скульптора Пабло Серрано. Еще одно отличие состоит в том, что в то время, как абстракционисты ездили в Париж для знакомства с тенденциями *art informel*, художники-реалисты совершали обязательное путешествие в Рим, чтобы, напитавшись итальянским классицизмом, возродить его в новой форме.

Но что, без сомнения, связывает две группы художников, так это борьба за возвращение искусству той роли, какую оно имело в Испании в прежние времена, и им удалось этого добиться через творчество в стилях, которые на первый взгляд представляются оппозиционными. Кроме того, художники совпали во времени и в пространстве: первые творческие шаги они совершают в Мадриде в 1950-е годы и именно там вынашивают свои замыслы.

Все эти художники уже вошли в историю испанского искусства как инициаторы и ключевые фигуры художественного переворота. На выставке впервые вместе представлены работы всех членов группы «Эль Пасо» и мадридских реалистов. Художники находятся между собой в удивительной гармонии. Хотя это не должно удивлять нас, если мы вспомним, что все они являются продолжателями испанской живописной традиции. Они впитали в себя живительный сок тех источников, которые определили их творчество: мазок Веласкеса, суровость Сурбарана, напряженность Гойи. Это влияние великих мастеров очевидно.

Это уникальная возможность перенестись в ключевой для испанского искусства момент, который определил последующее развитие художественных течений в Испании. Работы восемнадцати художников прекрасно иллюстрируют мысль Альбера Камю: «чтобы быть революционером, надо еще во что-то верить там, где верить не во что».

*Мария Тораль*

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=33723>



## Открытие памятника Марине Цветаевой работы З.К. Церетели

В Москве 14 мая 2018 года состоялось торжественное открытие памятника Марине Цветаевой. Бронзовая скульптурная композиция расположена на территории московской гимназии № 1619 (по улице Таллинской, дом 20, корпус 4), она передана в дар школьному музею ее автором – президентом Российской академии художеств, народным художником СССР и РФ, Послом Доброй Воли ЮНЕСКО З.К. Церетели.

В торжественной церемонии открытия, состоявшейся в юбилейный год 125-летия Марины Цветаевой, приняли участие члены семьи М. Цветаевой, президент РАХ З. К. Церетели, представители Государственной Думы РФ, министерства образования РФ, министерства культуры РФ, Мосгордумы, Правительства Москвы, Департамента образования г. Москвы, префектуры СЗАО, управы Строгино, представители Дома-музея Марины Цветаевой и др.

М. Цветаева запечатлена сидящей на постаменте, с розой в руке. Общая высота памятника – 2 метра. В творчестве З.К. Церетели эта скульптурная композиция – далеко не первое обращение к образу одного из крупнейших российских поэтов Серебряного века. Скульптурный портрет М.И. Цветаевой, выполненный в технике горельефа, входит в программный авторский цикл «Мои современники», представленный в Галерее искусств на Пречистенке.

Кроме того, в 2012 году во Франции в городе Сен-Жиль-Круа де Ви, ставшем одним из знаковых мест, символизирующих диалог русской и французской культур, прошло торжественное открытие памятника выдающемуся российскому поэту XX века Марине Цветаевой. В том же году этому знаменательному событию предшествовала торжественная презентация этой скульптурной композиции в Галерее искусств, на которой присутствовали представители дипломатического корпуса, деятели российской культуры и др.

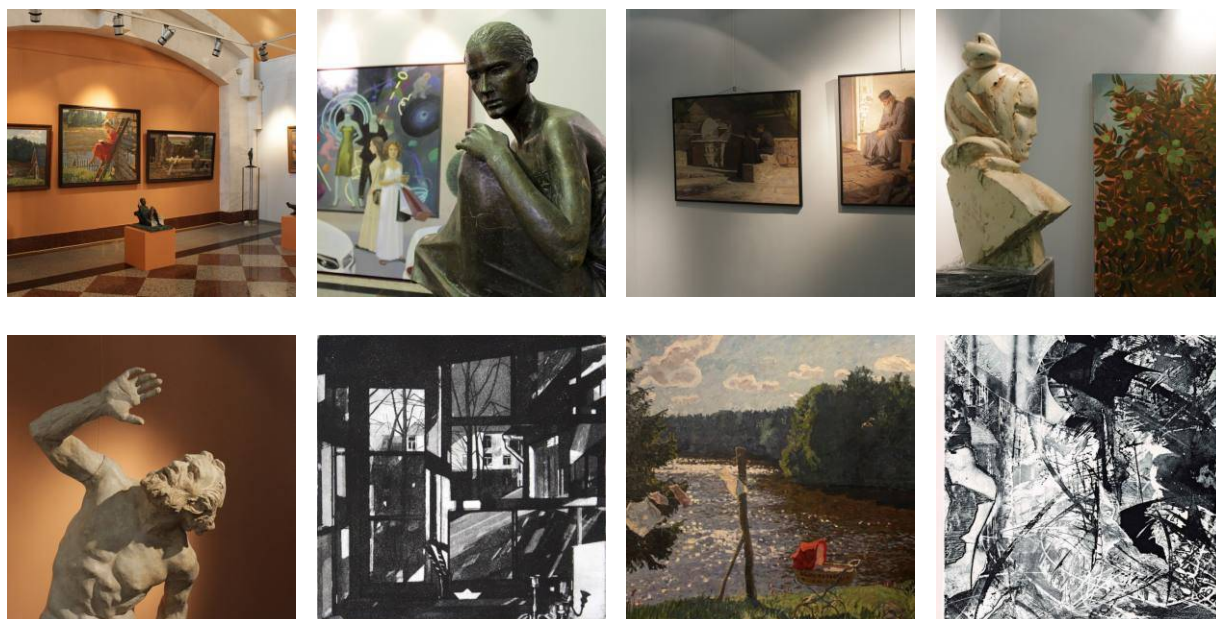
В 1992 году, объявленном ЮНЕСКО годом М. Цветаевой, учебно-воспитательный комплекс № 1619 выступил с инициативой о присвоении школе имени этого замечательного русского поэта, которая была поддержана ее сестрой, А.И. Цветаевой.

В течение ряда лет коллектив школы провел ряд мероприятий, дающих право носить это почетное имя. Это – создание единственного в России школьного музея М. Цветаевой, многочисленные встречи с сотрудниками Государственного музея М.И. Цветаевой, ряда посольств тех стран, через которые пролегла нелегкая судьба Марины Цветаевой, с журналистами, писателями, художниками и др., а также регулярное проведение «Цветаевских чтений», защита рефератов по творчеству М. Цветаевой.

Осенью 1996 года решением Правительства города Москвы УВК № 1619 было присвоено имя М.И. Цветаевой, а в августе 2014 года в результате объединения нескольких школ была образована гимназия № 1619 им. М.И. Цветаевой.

Идею об установке памятника Марине Цветаевой поддержала комиссия по монументальному искусству Московской городской Думы в 2017 году. 14 марта 2018 года Мэр Москвы Сергей Собянин подписал распоряжение об установке памятника поэтессе.

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=33945>



## **«Пауза созерцания». Выставка произведений академиков и художников-стажёров Творческих мастерских РАХ**

В галерее «Царская башня» Казанского вокзала в Москве с 20 апреля по 19 мая 2018 года была представлена выставка произведений академиков и художников-стажёров московских творческих мастерских Российской академии художеств – «Пауза созерцания». Она была посвящена 260-летию основания РАХ и 70-летию творческих мастерских Академии.

**Творческие мастерские Российской академии художеств** – уникальное, не имеющее аналогов, явление в художественном образовании. Современные мастерские имеют более чем полувековую историю – это особая страница в становлении отечественного искусства, ценность российской и мировой культуры. При воссоздании Академии художеств в 1947 году, когда качеству художественного образования придавалось особое значение, для наиболее успешных выпускников институтов была предусмотрена возможность продолжить обучение под руководством выдающегося мастера-академика. Творческие мастерские стали подлинной школой для крупнейших современных российских художников.

Этот выставочный проект призван «взглянуть» на систему академического художественного образования (школа – вуз – Академия) через призму творческих мастерских РАХ в Москве. В одном экспозиционном пространстве были представлены работы мастеров – академиков РАХ и работы их учеников – стажёров, а на конкретных произведениях можно было проследить преемственность принципов академической школы. Произведения авторов и фотографии учебного процесса продемонстрировали зрителю последовательность этапов становления профессионального мастера.

Экспозицию составили более 200 произведений всех видов и жанров изобразительного искусства – станковая и монументальная живопись, серии графических работ и печатная графика (офорт, литография, шелкография), образцы книг русской и зарубежной литературы с иллюстрациями и рабочими материалами классиков

отечественной иллюстрации, разнообразные виды скульптурных произведений, театральное-декорационное искусство и архитектура. В специальном разделе демонстрировался обширный ряд фотографий мастер-классов президента Российской академии художеств З.К. Церетели.

Выставка представила произведения более 60 авторов. Среди них работы выдающихся мастеров российского искусства, стоявших у истоков формирования творческих мастерских, – Е.А. Кибрика, братьев А.П. и С.П. Ткачевых, Д.А. Шмаринова, В.Е. Цигаля, Н.А. Пономарева, М.М. Курилко-Рюмина, ведущих отечественных художников – современных руководителей творческих мастерских – Б.А. Мессерера, А.В. Цигаля, А.Д. Шмаринова, Е.Н. Максимова, В.Н. Ржевского. Наряду с ними были выставлены произведения крупнейших российских художников – некогда выпускников мастерских, затем руководителей и педагогов художественных академических институтов – Т.Т. Салахова, А.А. Любавина, А.И. Рукавишников, А.И. Теслика, М.В. Переяславца, Б.А. Успенского, А.Б. Суворова, В.Ю. Желвакова, Б.Ф. Бельского, Н.В. Воронкова, Д.А. Белюкина, Д.Н. Санджиева, А.И. Мичри. Экспозиция также знакомила с работами молодых, перспективных авторов, среди которых З. Рзаев, М. Гатауллина, М. Смольянинова, Е. Воронова, К. Воронова, П. Блохин, К. Сопова, Ю. Якушина, Е. Руденко, Е. Седова, И. Седов, И. Оржиховский, П. Любаев, М. Малашенко, Е. Дубравина, Д. Лушников, В. Мурашева и другие. Это целый пласт современной художественной жизни. Своим творчеством молодые художники определяют основные тенденции развития российского искусства. Их одаренность, мастерство воплощены в замечательных произведениях, которые вызывают несомненный зрительский интерес и внимание профессионалов.

Обучение в творческой мастерской предоставляет молодым художникам бесценную возможность непосредственного живого общения с мастером и широкого эксперимента по исследованию и внедрению в современный художественный и образовательный процесс инновационных техник и технологий. Художники, проходящие творческую практику в мастерских, – активные участники художественной жизни, лауреаты многих премий и наград. Каждая из мастерских имеет свою историю, традиции и неповторимое лицо, ведь ее руководителем становится тот, кто обладает уникальным сочетанием таланта творца и педагога.

Для зрителя, привыкшего к изощренной замысловатости некоторых современных арт-проектов, встреча с работами **мастерской станковой живописи**, легендарных братьев-живописцев – академиков РАХ, народных художников СССР Алексея Петровича и Сергея Петровича Ткачевых стала настоящим откровением. Полнокровная сила живописи, сочность красок, пластичность мазка – будто воплощение самой безудержной энергии жизни. Исторические полотна, портреты, натюрморты, пейзажи составили основу живописного раздела. Они решены молодыми художниками и в формах традиционной натурной живописи, авторский и зрительский интерес к которой не ослабевает, и в современной стилистике с характерной для нее условностью, пластическими обобщениями, образной и пространственной ассоциативностью.

Относительно недавно число мастерских пополнилось **мастерской монументальной живописи**. Ее руководителем стал академик РАХ, народный художник РФ Евгений Николаевич Максимов – крупнейший мастер монументального искусства, выдающийся педагог, автор росписей православных храмов во многих странах мира, в

числе которых сложнейшая купольная композиция Храма Христа Спасителя в Москве. В условиях активного процесса воссоздания и строительства храмов в России и за рубежом, особой востребованности профессионалов высокого уровня, воспитанники Е.Н. Максимова успешно работают в области церковного искусства. Вместе с тем, художники мастерской создают яркие и оригинальные произведения в самых разных видах, техниках и направлениях искусства. Экспозиция, прежде всего, произвела впечатление широчайшим диапазоном и свободой творческих поисков, в очередной раз доказывая, что истинная академическая школа не сковывает, а раскрепощает возможности художника, делая их поистине безграничными.

**Мастерскую графического искусства** под руководством тончайшего пейзажиста и мастера книжной графики академика РАХ, народного художника РФ Алексея Дементьевича Шмарина отличает благородство сдержанных решений, аристократичность форм и глубина содержательно-пластических поисков. В организации и оформлении книжного пространства в зависимости от поставленной задачи царит либо классическая ясность, либо смелый дух эксперимента. Художники с изяществом и легкостью создают гармоничные графические образы книг самого широкого диапазона – от классики до детской литературы. На выставке были представлены эскизы и эстампы к произведениям А.С. Пушкина и Романа Роллана известнейшего графика, иллюстратора и живописца, академика АХ СССР, народного художника СССР Евгения Адольфовича Кибрика, когда-то руководившего творческой мастерской графики. Графический раздел был традиционно завораживающе разнообразен: цветная и монохромная литография, офорт, шелкография, работы в технике акварели, пастели, карандашного рисунка, рисунка углем. Молодые мастера обращались к художественному осмыслению истории, современной жизни, иллюстрировали произведения русской и мировой литературы.

**Скульптура**, выполненная в стенах мастерской яркого представителя замечательной творческой династии, академика РАХ, народного художника РФ Александра Владимировича Цигаля, свидетельствует о высокопрофессиональном владении пластическим языком и свободе творческого мышления. И в портрете, и в тематических композициях художники стремятся к выразительности и глубине передачи образа. Современная пластика подчеркнуто архитектурна, свободна в обобщении и трансформации формы, что продиктовано поиском предельно точного выражения замысла.

Оригинальные, часто неожиданные художественные решения предлагают молодые мастера сценографии. Под руководством знаменитого Бориса Мессерера, народного художника РФ и академика РАХ, возглавляющего **театрально-декорационную творческую мастерскую**, стажёрами разработаны эскизы декораций, костюмов и макеты к спектаклям, часть из которых уже поставлена на театральной сцене.

Знакомство с этой экспозицией предоставило редкую возможность заглянуть в творческую лабораторию художника, узнать о результатах таинственного процесса рождения большого мастерства.

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=33832>



## Выставка графики и живописи Владимира Мочалова

Ретроспективная выставка произведений академика Российской академии художеств Владимира Георгиевича Мочалова, посвященная юбилею художника – 70-летию мастера, состоялась с 17 апреля по 13 мая 2018 года в залах Российской академии художеств.

На выставке было представлено около 200 произведений, созданных художником за свою плодотворную творческую жизнь. Знаменитый художник-карикатурист Владимир Мочалов прославился в наибольшей степени своими графическими работами, выполненными в жанре сатирического портрета и шаржа на известных личностей. Его остроумные, смелые и неожиданные карикатуры стали визитной карточкой мастера, сделав его знаменитым не только в пределах России, но и за рубежом. В числе знаковых работ художника карикатуры на российских политиках, артистов эстрады, спортсменов, актеров, режиссеров, героев российской поп-культуры. Мочалов, однако, не ограничивается сугубо российским контекстом, – под прицел автора попадают и зарубежные знаменитости – например, бывший президент США Билл Клинтон высоко оценил мастерство и остроумие художника, отметив шарж на него самого благодарственным письмом. Сам художник пишет следующее по этому поводу: «Я писал портреты тех, кто вольно или невольно влиял на мировую историю XX века и историю России. Меня всегда интересовала политика. Через политику я лучше вижу и понимаю свою страну. Люблю и изучаю историю, осмысливаю ее, а карикатура дает возможность выразить свое отношение к происходившему и происходящему, прошлому и настоящему».

Владимир Мочалов родился в Москве в 1948 году, учился в МСХИ, окончил отделение графики Московского полиграфического института. Свой творческий путь начинал в качестве гравера на фабрике «Гознак». С 1969 года художник начал заниматься в изостудии журнала «Крокодил», а в 1984 году он становится главным художником журнала и работает в нем до момента его закрытия в 2000 году. Долгое время Мочалов сотрудничал с такими изданиями, как «Юность», «Сельская молодежь», «Новое время»,

«Московская правда», «Известия», «Собеседник», «Новое русское слово». С 1991 года к художнику приходит и международное признание – его рисунки стали публиковаться за границей: в Бельгии, Австрии, Франции, Японии, Турции и других странах. За рубежом его графические произведения пользовались большой популярностью, о чем свидетельствуют публикации в журналах «Time», «Newsweek», «New Yorker» и многих других изданиях. Мочалов является призером и лауреатом многочисленных отечественных и зарубежных конкурсов карикатуры.

В 2002 году Владимир Мочалов обращается к портретной живописи и создает множество портретов известных политиков, деятелей искусства и спорта. Художник изображает их сквозь призму иронии, показывая всем известных героев в неожиданных для себя и зрителей образах.

На выставке также были обширно представлены пейзажи и натюрморты художника, выполненные в технике пастозной многослойной живописи. В основном это городские и индустриальные пейзажи, когда-то вдохновившие художника. Владимир Мочалов много путешествовал по миру, в результате чего создал значительное количество полотен. Перед зрителями была развернута увлекательная хроника странствий мастера, в которой он поделился своими впечатлениями от поездок.

Источник: <http://www.rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=33828>



## «Рефлексы». Выставка произведений Евгения Вахтангова

Ретроспективная выставка академика Российской академии художеств Евгения Сергеевича Вахтангова была представлена с 25 апреля по 20 мая 2018 года в залах Российской академии художеств.

Евгений Вахтангов является продолжателем знаменитой творческой династии Вахтанговых: его дед – выдающийся режиссер Евгений Вахтангов (1883-1922), отец – известный архитектор Сергей Вахтангов (1907-1987), что во многом предопределило желание художника также тесно связать свою жизнь с миром искусства. Е.С. Вахтангов окончил Московскую среднюю художественную школу, а затем поступил в Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова, в мастерскую театрально-декорационного искусства. Его учителями были выдающиеся мастера отечественного искусства – Ф.Ф. Рындин, Д.Д. Жилинский, М.М. Курилко-Рюмин. Начиная с 1970-х годов, художник активно принимает участие как в отечественных, так и в зарубежных выставках, на которых прославился, прежде всего, своими запоминающимися работами в жанре пейзажа. В 1974 году Вахтангов был принят в секцию живописи МОСХа.

С 1980-х годов наступает новый этап в творчестве художника: в его работах исчезает фигуративность, и ярко начинают проявляться стилистические и идейные влияния авангарда, неопримитивизма, минимализма и абстрактного искусства. Критики тогда отмечали, что в картинах Вахтангова в этот период начинают проглядывать «запредельные апокалиптические бездны».

В 1990-е годы художник присоединяется к арт-группе «Полигон», а также становится преподавателем по классу живописи на факультете сценографии Российской академии театрального искусства (ГИТИСа). В этот период Вахтангов запомнился в первую очередь как основоположник направления «спонтасюр», продолжая развивать свое творчество в русле нефигуративного искусства, что сделало его яркой фигурой художественной жизни России. В связи с обращением мастера к широкому кругу идейно-стилистических направлений однозначно классифицировать его творчество представляется достаточно сложной задачей: здесь ощущается влияние пуантилизма, ассамбляжа, абстракции.

В экспозицию представленной выставки вошло более 30 произведений художника, которые охватывают все его творчество – от ранних фигуративных картин до абстрактного пуантилизма и коллажа. Художник использует «рефлекс» в качестве метафоры для поиска онтологического значения собственной живописи. Постоянные аллюзии мастера к наследию модернистского искусства прошлого вкупе с оригинальным авторским взглядом, который генерирует в итоге абсолютно самобытное искусство, позволяют отнести Вахтангова к плеяде наиболее выдающихся и интересных современных художников. Работы Евгения Вахтангова находятся в собраниях Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, Московского музея современного искусства и в других ведущих музейных и частных собраниях России и за рубежом.

Источник: <http://www.rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=33852>



### «Светлин Русев. Живопись. Избранное. 1988-2018»

Российская академия художеств, Посольство Республики Болгария в Российской Федерации при содействии Болгарского культурного института в Москве представили с 11 апреля по 13 мая 2018 года выставку «Светлин Русев. Живопись. Избранное. 1988-2018». Экспозиция была размещена в Галерее искусств Зураба Церетели и включала более 50 произведений знаменитого болгарского художника, иконописца, культурного деятеля и коллекционера живописи Светлина Русева, отражающих основные этапы творчества мастера.

Многофигурные композиции, портреты, пейзажи, монументальные росписи художника – это постоянный поиск духовного начала и неустанная попытка каждый раз заново философски осмыслить действительность. Его произведения через особую пластическую выразительность воздействуют на эмоциональное состояние зрителя. Бытовое и тривиальное здесь приобретает смысл чего-то рокового. Прозаичное и повседневное звучит с интонацией суровой поэзии. Пленэрная живопись автора ведет нас по порожним тропам, через голые поля под мрачным небом, длинным и безлюдным дорогам, восходящим к хмурым горизонтам. Часто в своих фигуративных композициях художник обращается к самым тяжелым эпизодам нашей истории. Творчество живописца, дерзнувшего отразить трагизм бытия, включает и произведения, вдохновленные ясными, красивыми чувствами.

Светлин Русев родился в городе Плевна (Болгария) в 1933 году. В 1959 году он закончил Художественную академию в Софии по специальности «Живопись» у профессора Дечко Узунова. С 1975 г. Русев стал профессором Академии художеств, с 1973 по 1985 г. был председателем Союза болгарских художников, а с 1985 по 1988 г. – директором Национальной художественной галереи. В 1985 году он подарил родному городу свою коллекцию болгарского, африканского и восточного искусства, которая послужила основой постоянной галереи, названной в честь дарителя. Наряду с многочисленными станковыми произведениями, Русевым были созданы монументальные

росписи храма Святого Андрея Первозванного и Святой Елены в Калифорнии, а также иконы и фрески церкви Святой Параскевы в с. Рупите, где мастер разработал и реализовал свою новаторскую концепцию религиозного искусства.

Художник является академиком Болгарской академии наук, членом-корреспондентом Кюнстлерхаус (Вена), членом Фламандской королевской академии (Бельгия), зарубежным почетным членом Российской академии художеств, членом академии «Медичи», членом осеннего салона Д`Отон (Париж) и фонда «Ника-Кай» (Токио).

Творчество художника хорошо известно как на родине, так и за рубежом. Он лауреат многих престижных государственных наград в области искусства. Произведения Светлина Русева входят в собрания Национальной художественной галереи города Софии, всех художественных галерей и многих частных коллекций в Болгарии; музеев, галерей и частных коллекций в Москве, Париже, Лондоне, Сан-Франциско, Лос-Анжелесе, Аахене, Стокгольме, Мюнхене, Бонне, Гамбурге, Берлине, Гессене, Риме, Бухаресте, Варшаве, Дрездене, Праге, Афинах, Брюсселе, Франкфурте, Майами, Чикаго, Вене, Кобленце, Будапеште, Пекине, а также коллекционеров и галерей Голландии, Японии, Швеции, Греции, Аргентины, Венесуэлы, Кубы, Италии, Португалии и др.

*«Популярность и престиж художника Светлина Русева делают излишним употребление обыденных, хвалебных слов, которые превратились сегодня в протокольный шаблон. Его живопись давно нашла путь к зрителю благодаря десяткам персональных выставок по всему миру. Значительная часть произведений художника занимает заслуженное место в государственных и частных собраниях ряда стран. Почетные звания и награды свидетельствуют об официальном признании его таланта. Однако, не знаю почему, именно в этот момент, когда живописец находится в апогее своей творческой карьеры, воспоминания незаметно уводят меня в далекое время его скромного дебюта, более четырех десятилетий тому назад...*

*Дебют каждого молодого автора неизбежно, тем или иным образом, несет отпечаток духа среды и эпохи. У Светлина это влияние иногда с обратным знаком: уже в его ранних полотнах улавливаются элементы противостояния общепринятым нормам. С годами эти элементы будут развиваться и спаиваться в ту органическую целостность, которую мы называем самобытным стилем. Поэтому его оригинальность питалась не суетным желанием быть нестандартным, а элементарной необходимостью быть верным самому себе.*

*Если человеку есть что сказать, он говорит. Пренебрегая обязательным в те годы «фреквизитом» идейных постулатов, Светлин отрицает живопись как форму визуальной дидактики, достигая ее предвечной сущности откровения. Так рождается его искусство – жизненное, но не непременно оптимистическое, красивое, но созданное не для украшения, эмоциональное, однако зачастую и меланхолическое, даже трагическое, какой иногда оказывается и сама жизнь».*

Богомил Райнов, поэт, писатель и искусствовед

*«...Его картины особым образом воздействуют на мое воображение. Художник исследует и движется едва ли не в границах невозможного, преимущественно в поисках духовности. Мне даже трудно назвать его работы картинами. Скорее это зоны тишины, превращенные в инструмент безмолвия.*

*Почему Светлин Русев выбирает тишину, или почему он ее предпочитает? Он не рисует рай, потому что там курят фимиам, все время потот псалмы и веет скукой. Не рисует и ад, поскольку там все время шум и гам, колот дрова, складывается костер, стоит гвалт, слышны*

*крики грешников и так далее. Он ищет человека в тишине, чтобы поднять его над будничным галдежом. Даже бегущий человек с факелом бежит в каком-то особом напряженном молчании. Это бег Прометея в современности, наполненной напряженной тишиной!»*

Йордан Радичков, писатель, драматург и сценарист

*«Что мне говорят картины Светлина Русева?*

*Прежде всего, картины меня убеждают, что: «В хаосе любого настоящего времени плавают частицы Вечного времени – пылинки той глины, из которой Бог зачал человека».*

*Они мне говорят: «Иди до тех пор, пока горизонт перестанет двигаться. Конечная остановка самопознания – это чистосердечный отказ от самого себя. Это не смерть, а отправная точка в дальний путь».*

*А также: «Будь верен самому себе. Честно неси свой крест. Только так крест превратится в перекресток, в развилку дорог, где личная судьба сливается с судьбами миллионов».*

*И еще: «Только искусство способно превратить твою личную трагедию в соблазн для других, в страстное желание обладать частицей твоей боли».*

*И прекраснее всего то, что картины Светлина Русева презирают самовлюбленные монологи. Их сила заключается в диалоге. Но они начинают говорить, только если их спросишь.*

*Это утешители, а не проицающие клоуны. Я завидую всем, кто услышит больше, чем заслуживаю услышать я».*

Константин Павлов, поэт и сценарист

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=33800>



## Выставка произведений Валентина Сидорова к 90-летию мастера

Выставка произведений народного художника СССР, лауреата Государственных премий СССР, РФ, РСФСР им. И.Е. Репина, академика РАХ Валентина Михайловича Сидорова, посвященная 90-летию мастера, состоялась с 22 мая по 17 июня 2018 года в залах Российской академии художеств. Организаторами выставки выступили Российская академия художеств, Администрация Тверской области, Союз художников России.

Экспозицию составили более 100 произведений разных лет из коллекций Тверской областной картинной галереи, городского музея г. Саров, частных собраний, коллекции автора.

Имя Валентина Михайловича Сидорова, мастера пейзажной картины, широко известно. Один из представителей поколения «шестидесятников», чье становление пришлось на послевоенные годы, он и сегодня продолжает живописные традиции русской реалистической школы. Его подлинно национальное творчество, основанное на глубоком знании жизни, получило признание в нашей стране и за рубежом, его работы занимают достойное место в истории отечественного искусства. Художнику удалось найти и создать в искусстве пейзажа свой образ России, придать ему грандиозный масштаб, подобрать особые «краски» для передачи красоты русской деревни.

Художники, историки искусства отмечают особую выразительность, эмоциональную взволнованность его произведений, способность автора передать то, что называют душой пейзажа, ту пронзительную интонацию, которая связывает творчество В.М. Сидорова с линией российской живописи, представленной именами Венецианова, Саврасова, Левитана.

В.М. Сидоров родился 5 мая 1928 года в деревне Сорокапенье Конаковского района Тверской области. В 1948 году окончил Московскую среднюю художественную школу (МСХШ); в 1948–1952 гг. учился в институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, в 1954 г. окончил МГАХИ им. В.И. Сурикова (мастерская Ф.П. Решетникова).

Учителя и коллеги рано заметили талант В.М. Сидорова, его искренность, любовь ко всему, что он изображает. Родная земля – главный мотив произведений В. Сидорова. В них его воспоминания о детстве, о семье и о родине. В русской поэзии, по мнению исследователей, есть строка, с наибольшей полнотой выражающая духовный и художественный смысл его творчества: «Мой дом везде, где есть небесный свод». Небо и Дом – неизменные сюжетные составляющие холстов и особые категории живописной философии В. Сидорова, пластические и смысловые камертоны его сочинений. Высокое светлое небо, избы, дети – основы его мироздания. «Тихая моя родина», «Весна. Высокое

небо» (1990-96), «Июльский вечер» (1994), «Тверские просторы» (2007) – сюжетно незамысловатые работы, словно тихая на поверхности река, содержат мощные глубинные смысловые и эмоциональные потоки.

В.М. Сидоров – активный общественный деятель, педагог. В 1960–1966 годах он являлся руководителем Академической дачи в Вышнем Волочке. С 1994 года преподает в МГАХИ им. В.И. Сурикова, с 1998 – возглавляет мастерскую станковой живописи. С 1972 года входит в правление СХ РСФСР, с 1987 г. – председатель правления СХ России, в настоящее время – почетный председатель ВТОО «СХР», член Союза писателей России с 2003 года.

Талант Сидорова раскрылся не только в живописи, но и в литературе. Он автор книг «Край вдохновения», «Гори, гори ясно», ряда статей по вопросам культуры и искусства. Его рассказы могли бы стать интересным дополнением слова к живописи – ведь они объединены тем же настроением, которое царит в пейзажах мастера, раскрывая главную суть его творческого мира. Произведения Сидорова представлены в крупнейших отечественных музеях, Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее, многих музеях и картинных галереях РФ, стран СНГ, а также зарубежных музеях и частных коллекциях.

Творческая, педагогическая и общественная деятельность В.М. Сидорова отмечена высокими государственными и профессиональными наградами: орденом «За заслуги перед Отечеством» IV и III степени, Орденом почета, Благодарностью Президента РФ, Золотой, Серебряной медалью, медалью «Шувалов» Российской академии художеств, Золотой Пушкинской медалью «За вклад в культуру и искусство», Международной премией им. М.А. Шолохова, орденом Франциска Скорины и др.

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=33962>



## **«Гороховец – ожившая легенда».** **Выставка произведений В. С. Бубела-Масловой**

Выставка произведений академика РАХ Вероники Сергеевны Бубела-Масловой была представлена с 20 июня по 1 июля 2018 года в залах Российской академии художеств.

Выставочный передвижной проект «Гороховец – ожившая легенда» проходит в рамках празднования 850-летия города Гороховец при поддержке администрации Гороховецкого района. В 2017 году проект с успехом был показан в Совете Федерации РФ, в 2018 году в посольстве Чили в Москве и в Щелковской художественной галерее (г. Щелково, Московская область).

Экспозиция включает в себя живописные полотна, а также 100 листов авторских фоторабот.

Гороховец – это уникальный, подлинно русский город, где ощущается его великая история и сохранилась непередаваемая атмосфера. В представленных фотоработах зрители увидели запоминающиеся панорамы Гороховца, который по праву считается настоящим «музеем под открытым небом». В своих живописных произведениях В.С. Бубела-Маслова передает красоту русской земли и пытается запечатлеть ту идиллию, которая с незапамятных времен является визитной карточкой города.

В.С. Бубела-Маслова родилась во Владивостоке 19 июня 1980 года. В 2000 году окончила Владивостокское художественное училище, а в 2006 году – Дальневосточную академию искусств под руководством заслуженного художника России профессора Вениамина Алексеевича Гончаренко.

Художник ежегодно участвует в международных проектах, городских, региональных и всероссийских выставках, а также ведет активную выставочную и преподавательскую деятельность. Произведения художника находятся в собраниях Президента РФ В.В. Путина, в собраниях главы Кабардино-Балкарской Республики, в «Государственном мемориальном музее обороны и блокады Ленинграда» в Санкт-Петербурге, а также в государственных и частных картинных галереях России, Франции, Германии, США, Кореи, Китая, Японии.

Наряду с художественной и творческой деятельностью, Бубела-Маслова также активно занимается политической и общественной деятельностью, являясь помощником члена Совета Федерации З.Ф. Драгункиной, главным помощником по культуре главы администрации Гороховецкого района, депутатом Совета народных депутатов муниципального образования Фоминское пятого созыва.

Источник: <http://www.rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=34024>



## Международная выставка «Футбол глазами художников-графиков России, Франции и других стран»

Презентация однодневного выставочного проекта «Футбол глазами художников-графиков России, Франции и других стран» состоялась 20 июня 2018 года в Галерее искусств Зураба Церетели. Экспозицию составили более 40 произведений российских и зарубежных графиков.

Организаторами выставки выступили Российская академия художеств, Московский союз художников, Всемирная ассоциация при ООН «Карикатуристы за мир» (Dessins pour la paix), Музейно-выставочный комплекс Московской области «Музей Новый Иерусалим».

Идея выставки родилась в музее «Новый Иерусалим», когда Французская федерация футбола выбрала музей в качестве места размещения пресс-центра французской сборной на время финальной части Чемпионата мира по футболу в России. Этот выбор беспрецедентен. Никогда еще за всю историю проведения мировых чемпионатов по футболу историко-художественный музей и элемент футбольной инфраструктуры не оказывались под одной крышей. Для музея «Новый Иерусалим» это был своего рода вызов. Ответом музея стал проект выставки художников-карикатуристов на футбольную тему.

Сама организация работы над выставкой была построена по футбольному принципу. Были сформированы две символические сборные команды карикатуристов. Возглавили сборную команду карикатуристов России и ведомую Францией сборную карикатуристов мира два «тренера» – мэтры мира карикатуры: академик РАХ, почетный член Французской академии юмористических искусств Игорь Смирнов и недавно избранный почетным членом РАХ, президент всемирной Ассоциации при ООН «Карикатуристы за Мир» Жан Плантю (PLANTU).

В составе российской сборной команды карикатуристов представлены 5 поколений художников (родившихся в 1930-е, 40-е, 50-е, 60-е и 70-е годы). Среди них, помимо Игоря Смирнова, признанный во всем мире мэтр Михаил Златковский, кавалер французского Ордена Почетного легиона за достижения в карикатуре, бывший главный художник

Олимпиады-80 в Москве Олег Теслер, вице-президент Федерации европейских картунистических организаций, почетный член РАХ Виктор Богорад, а также зрелые мастера и талантливая молодежь.

В составе ведомой Жаном Плантю международной команды – победители многих международных конкурсов карикатуры, среди которых три женщины. Францию представляют PLANTU, ROUSSO, SERRE, CHIMULUS, JIHO, FARO. Испанию – KAP, Бельгию – CECILE BERTRAND, Мексику – DARIO и BOLIGAN, Тунис – WILLIS FROM TUNIS, Иран – FIROOZEN, Кению – GADO.

Зарубежные карикатуристы представляют 7 стран, чьи сборные вышли в финальную часть Чемпионата по футболу в России.

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=34065>



## Открытие памятника Р. Рождественскому работы З.К. Церетели в Алтайском крае

23 июня 2018 года в селе Косиха Алтайского края, на малой родине поэта, был открыт памятник Роберту Рождественскому. Скульптура выполнена народным художником СССР и РФ, президентом Российской академии художеств Зурабом Константиновичем Церетели по просьбе дочери Р.И. Рождественского.

Памятник высотой 1,8 метра отлит из бронзы. Он установлен около Центра патриотического воспитания и Мемориального музея Роберта Рождественского.

Р.И. Рождественский – один из ярких представителей эпохи «шестидесятников», поэт и переводчик, автор текстов песен.

В творчестве З.К. Церетели образ «шестидесятников» занимает особое место. Он создал целую портретную галерею видных деятелей искусства этого времени, входящую в состав цикла горельефов «Мои современники». В нем скульптор воплотил образы выдающихся музыкантов, поэтов, артистов, творчество которых вошло в золотой фонд отечественного и мирового художественного наследия. Это Александр Блок, Сергей Есенин, Владимир Маяковский, Анна Ахматова, Николай Гумилев, Марина Цветаева, Осип Мандельштам, Борис Пастернак, Андрей Вознесенский, Евгений Евтушенко, Белла Ахмадулина, Василий Шукшин, Булат Окуджава, Андрей Дементьев и другие.

Художник создает образы тех, кто ему близок духовно. Он отстаивает самоценность, значительность внутренней жизни человека. Теперь среди его работ появился и образ Роберта Рождественского.

Официальное открытие памятника стало завершением традиционного литературного фестиваля «Рождественские чтения», проходящего в Алтайском крае, где приняли участие дочь поэта Екатерина Рождественская, актеры театра и кино Максим Аверин, Анна Якунина, певец Владислав Косарев, артисты Омской филармонии, симфонический оркестр Государственной филармонии Алтайского края.

Фото: Станислав Хазиев, официальный сайт Алтайского края <http://www.altairregion22.ru/photo/18071/>  
Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=34079>

# Искусство Евразии

№2(9), 2018

**Ежеквартальное научное сетевое издание**

Адрес редакции:

656038, Алтайский край, г. Барнаул, пр-т Ленина 46,

международная кафедра ЮНЕСКО

e-mail: [eurasia-art@yandex.ru](mailto:eurasia-art@yandex.ru)

Адрес страницы в сети Интернет:

[www.eurasia-art.ru](http://www.eurasia-art.ru)

Публикуемые статьи рецензируются.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.

Ответственность за достоверность изложенной в статьях информации несут авторы.

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

© Авторы статей, 2018

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2018