

ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ «ДОМ БУРГАНОВА»

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-
ПРОМЫШЛЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА

VI МЕЖДУНАРОДНАЯ
НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«КУЛЬТУРА. ТВОРЧЕСТВО.
ОБРАЗОВАНИЕ—2023»

МОСКВА 2023

Сборник содержит тезисы докладов VI Международной научной конференции «Культура. Творчество. Образование — 2023», прошедшей 20 мая 2023 года в Московском государственном музее «Дом Бурганова», при поддержке Департамента культуры города Москвы, Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова и Российской академии художеств. В сборнике представлены результаты теоретических и прикладных исследований по самому широкому кругу актуальных проблем искусствознания, архитектуры, музыковедения, культурологии. Характер материалов сборника позволяет адресовать его искусствоведам, музейным работникам, культурологам, педагогам, студентам и аспирантам искусствоведческих и культурологических специальностей, а также использовать в научной, учебной и учебно-методической работе преподавателей высших учебных заведений. Языки тезисов: русский, английский. Тезисы докладов представлены в авторской редакции.

Кураторы V Международной научной конференции «Культура. Творчество. Образование — 2023» Бурганова М.А. — Действительный член РАХ Заслуженный художник России, член Диссертационного совета РГХПУ им. С.Г. Строганова, доктор искусствоведения, профессор; Смоленкова Ю.А. кандидат искусствоведения, доцент кафедры МДС РГХПУ им. С.Г. Строганова.

СОДЕРЖАНИЕ

Бурганов Александр Николаевич

Новая архитектура. От первого лица..... 5

Бурганова Мария Александровна

Тенденции современной музейной политики..... 6

Врубель Анастасия Павловна

Одноминутные скульптуры Эрвина Вурма: пластический сценарий 9

Геташвили Нина Викторовна

Античные образы и образцы в поисках стиля Амедео Модильяни..... 11

Демина Вера Николаевна

Академическая музыка в репертуаре отечественных
военных оркестров..... 13

Добролюбов Петр Владимирович

Незабытые имена. Михаил Белашов и Георгий Кранц..... 14

Лаврентьев Александр Николаевич,

Лаврентьева Екатерина Александровна

Графическая стихия в искусстве Варвары Степановой..... 17

Qiu Mubing (Мубин)

Statues of Warriors and War Horses. Han Dynasty..... 20

Портнова Татьяна Васильевна

Синтез архитектурных стилей в применении к реставрации исторических
зданий..... 21

Yulia E. Revzina (Юлия Евгеньевна Ревзина)

All'antica lifestyle: private thermae in Italian Renaissance architecture 24

Рындина Анна Вадимовна

Резная фигура Святого Димитрия Солунского в одноимённом приделе
Успенского Собора Московского Кремля..... 25

Dmitry O. Shvidkovsky (Дмитрий Олегович Швидковский)

Catherine the Great: the architectural biography..... 29

Смоленков Анатолий Петрович

Особые типы Златоустовского оружия..... 30

Julia A Smolenkova (Юлия Анатольевна Смоленкова)

Dubai Expo 2020. A Look Into the Future 32

Сян У

Конфуцианская идеология «сыновней почтительности» 33

Углева Наталья Владимировна

Русская мебель периода правления Рюриковичей..... 35

Фадеева Татьяна Евгениевна

Феномен «бедного изображения» в контексте технологий виртуальной реальности 37

Фадеева Татьяна Евгениевна

Искусство «после» интернета: художественные стратегии постинтернет-художников..... 38

Хуан Вэйвэй

Вопросы изучения реалистической скульптуры в Китае..... 41

Fang Zhiyu

Contemporary Chinese sculpture promoting the "Idea of China"
(the case of Cao Chunsheng and Deng Ke)..... 42

Цветкова Полина Олеговна

Федеральный стиль в архитектуре США конца XVIII – начала XIX
веков как новое прочтение национальной версии палладианства..... 44

Чечик Лия Анатольевна

Роберт Фальк и Италия 46

Бурганов Александр Николаевич

*доктор искусствоведения, действительный член
Российской академии художеств, профессор кафедры
Монументально-декоративной скульптуры,
Российский государственный художественно-промышленный
университет имени С. Г. Строганова
директор Московский государственный музей «Дом Бурганова»
e-mail: alexanderburganov@gmail. com
Москва, Россия*

Новая архитектура. От первого лица

Кафедра скульптуры Строгановского училища была воссозданная в 1945 году. Стране были необходимы профессиональные скульпторы, работающие в ордерной архитектуре. Обучение по классическим программам продолжалось всего десятилетие. Неожиданно в 1955 году вышло знаменитое постановление «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», кардинально изменившее образ архитектуры. Вместо сталинского ампира настал жесткий экономический конструктивизм. С другой стороны, план монументальной пропаганды продолжал работать. Финансирование искусства в строительстве оставалось на том же уровне. Перед художниками встала задача - найти применение своей профессии в реальном строительстве.

В организационном плане была создана секция монументального искусства при Московском Союзе Художников, что делало возможным реализовывать заказы в архитектуре. Другая часть художников ушла в сторону выставочной деятельности в станковое искусство, ориентируясь на ежегодные художественные выставки вне архитектурной среды.

Для меня первой задачей было участие в жизни монументальной секции. Для первой официальной выставки монументального искусства в Москве (1962 год) я подготовил работу «Прометей, несущий огонь людям» как новый вид искусства для современной архитектуры. Это была модель скульптурного рельефа для НИИ в Москве. Прометей летел на мифических птицах, драпированный в динамичный Парус. Но самое главное, что это была новая форма динамической композиции и новое место на архитектурной поверхности как бы скользящей по диагонали. Работа была принята на выставку и экспонировалась рядом с мозаиками са-

мого Александра Дейнеки. Это было большое событие для меня. Вышел официальный каталог выставки и он послужил мостиком к получению реального участия в оформлении Дома Кино у архитекторов К.Т. Топуридзе и Е.М. Полторацкого (1969 год). Первая ласточка нового искусства в архитектуре полетела в Москву.

Скульптура Прометея построенная на свободном силуэте в динамическом потоке архитектурного пространства была прекрасным стартом в новый жанр, где были, конечно, и союзники и противники. Новизна концепции была неоспорима, в ней появились мои волнообразные складки и сквозной силуэт, как начало моего будущего стиля.

Библиография:

1. Александр Бурганов. Авторы текстов: А.Н. Бурганов, В.С. Турчин, М.А. Бурганова, Н. Башинджагинян, Д.А. Самойлова, С.И. Орлов. М., 2006
2. Базазьянц С.Б. Художник, пространство, среда. М., 1983
3. Бурганова М.А., Смоленкова Ю.А. АЛЕКСАНДР БУРГАНОВ: НОВЫЙ КОД ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2020. № 1. С. 19-37. DOI: 10.36340/2071-6818-2020-16-1-19-37
4. Ванслов В.В. Под сенью муз. М., 2007

Бурганова Мария Александровна

доктор искусствоведения, профессор

Действительный член Российской академии художеств

Зав. кафедры Монументально-декоративной скульптуры

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

e-mail: dom. text@gmail. com

Москва, Россия

Тенденции современной музейной политики

Современный музей – активно развивающаяся институция, и одна из тенденций современной музейной политики, отражающая специфику глобализации пространства культуры – создание музейных филиалов. Стоит только упомянуть такой известный филиал, как Музей Соломона Гуггенхайма в Бильбао, изменивший социокультурные связи региона. На со-

временном этапе наибольшую активность в развитии и создании новых музеев и открытии филиалов проявляет Ближний Восток. Сразу необходимо отметить, что большинство филиалов не выдерживают проверку временем и, в силу разных причин, завершают свое существование. Два года – с 2007 по 2009 - проработал Музей Гуггенхайма в Гвадалахаре (Мексика), Музей Гуггенхайма в Берлине (Германия) закрылся в 2013, проработав 16 лет, в 2022 году завершил свою семилетнюю деятельность филиал Русского музея в Малаге (Испания) и др. Не смотря на это, деятельность по созданию филиалов музеев ширится. Ярким примером этого явления можно считать филиал Лувра в Абу-Даби, открывшийся в 2017 году, и отразивший некоторые общие тенденции современных музеев - создание выдающейся архитектуры и специфическую реакцию на проявление музейной политики общества и государства.

Лувр Абу-Даби представляет «энциклопедическую» коллекцию – от искусства Древнего мира до современности. Кураторам даже удалось отразить образ посетителя парижского Лувра, его стремительный проход сквозь музейные залы, быстрые остановки перед произведениями – от египетской мумии к античному торсу, от средневековой статуи Христа к Иоанну Крестителю Леонардо да Винчи. Здесь рядом средневековые Коран, Библия и Тора, итальянская майолика и глобус Винченцо Коронелли. Этот бег завершается только тогда, когда осмотр экспозиции закончен, потому что Лувр Абу-Даби приготовил для своих посетителей особенный сюрприз – произведение, достойное соседства с представленными шедеврами искусства. Это знаменитый купол музея, парящий над его белоснежными стенами. Здесь время останавливается, и посетители, медленно перемещаясь, созерцают этот безусловный архитектурный шедевр Жана Нувеля.

Как одну из особенностей современной музейной политики Лувр в Абу Даби иллюстрирует так же диалог музея и общества. Музей начинался с протестного выступления - 4 700 деятелей культуры подписали петицию, в которой заявили, что «французские музеи не продаются». Инициатор этой акции французский арт-критик Дидье Рикнер выстраивает свое утверждение на том, что из экспозиций не только Лувра, но многих других французских музеев (Центр Жоржа Помпиду, Музей Орсе, Версаль), вошедших в соглашение, будут на долгое время изъяты значимые культурные ценности и шедевры, и что их презентация будет осуществляться,

по словам Рикнера, «случайным, ненаучным» образом, что «логика этого проекта чисто политическая и дипломатическая». Т.е. мы видим протест – неприятие этой новой музейной политики. Особо чувствительным для деятелей культуры, подписавшим протестное обращение к министру культуры, стал факт, что в течение 30 лет и 6 месяцев разрешено использовать слово «Лувр» в названии арабского музея. Следует уточнить, что за это право Эмираты заплатили Франции €400 млн. Но контраргументом французских деятелей культуры стало утверждение, о том, что это равносильно использованию художественного наследия Франции в коммерческих целях. Полемика продолжается с момента публикации проекта до настоящего времени. Рикнер под лозунгом «Мы проиграли битву, но битва продолжается», в котором многие узнают знаменитые слова Шарля де Голля „Франция проиграла сражение, но она не проиграла войну!...», комментирует отправку каждого произведения из Парижа в Абу Даби с точки зрения невозможности перемещения из-за риска, который может быть причинен шедевру во время транспортировки.

. Библиография:

1. Бурганова М.А. Музей: время диалога и время одиночества // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2012. № 3. С. 8-16.
2. Бурганова М.А. Скульптура новейшего времени в музее археологии вестфальского университета им. Вильгельма в Мюнстере. // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2016. № 3. С. 39-50.
3. Геташвили Н.В. Музеефикация радикализма (к 100-летию дадаизма) // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2017. № 4. С.38-45
4. Зиновьева Ю.В. Взаимодействие музея и общества как социокультурная проблема: Авторф. дис. ... канд. культурологии. СПб., 2000.
5. Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2001.
6. Учение в течение всей жизни в музеях. Европейский опыт // Под ред. Кирстен Гиббс, Маргериты Сани, Джейн Томпсон, 2007. Издательский дом «Ясная Поляна», 2010.
7. Бурганова М.А., Трегулова З.И. Интервью с генеральным директором Государственной Третьяковской галереи Зельфирой Исмаиловной Трегуловой // Дом Бурганова. Пространство культуры. № 1.; 2021С:10-28 DOI: 10.36340/2071-6818-2021-17-1-10-28

8. Бурганова М.А., Церетели В.А. Интервью с исполнительным директором Московского музея современного искусства, вице-президентом Российской академии художеств Василием Зурабовичем Церетели // Дом Бурганова. Пространство культуры, № 3, 2020, С. 10-20 DOI: 10.36340/2071-6818-2020-16-3-10-20

9. Бурганова М.А. Музей в современном культурном пространстве. В сборнике: Музеи декоративного искусства, художественной промышленности и дизайна: вчера, сегодня, завтра. Материалы международной научной конференции к 150-летию Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова Опыт коллективного монографического исследования. 2018. С. 25-31.

Врубель Анастасия Павловна

старший преподаватель кафедры Монументально-декоративной скульптуры, Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова

e-mail: vrbl@ya. ru

Москва, Россия

Одноминутные скульптуры Эрвина Вурма: пластический сценарий

На Расширение поля художественных носителей (медиа) скульптурного произведения в конце XX - начале XXI века привело к тому, что зритель, физически входящий в плоть скульптурного произведения становится залогом его существования.

Одним из ярких примеров, продолжающих эту линию исследования в наши дни, могут служить «Одноминутные скульптуры» Эрвина Вурма, работающего на стыке между инсталляцией, видео, фото, перформансом и скульптурой. Связующим скульптурным материалом, из которого вылепливается пространственная композиция, служит живое человеческое тело. Эти обезличенные и абсурдистские произведения можно отнести к разряду пластики, т.к. они создаются методом прибавления форм к исполнителю согласно заранее составленному скульптором сценарию. Человеческое тело выступает каркасом композиции, которая не имеет вариаций, признаков чисто скульптурной пластики и на-

следует интермедиальному коллажному принципу соединения частей в целое, традиционному для искусства XX века. Пластическое произведение существует лишь за счёт мускульных усилий участника инсталляции, свобода воли которого строго ограничена сценарными инструкциями автора, что делает зрителя-перформера лишь материалом и исполнителем скульптурного произведения.

Внешне юмористические, предлагаемые замкнутые позы рассчитаны чаще всего на строго фронтальный обзор. Сопроводительные схемы приглашают зрителя присоединиться к постулируемому Вурмом мировому хаосу через абсурдные и принципиально бессмысленные действия.

Размышление над самим жанром скульптуры в трактовке Вурма возвращает к проблеме зависимости автора от зрителя, наблюдаемого от наблюдателя, утраты автономии художественного произведения; к принципу фактического совпадения изображения и его объекта; к архаичному синкретизму, где произведение, сценарное действие, исполнитель и изображение тождественны, они возникают и соединяются по субъективной воле не только автора проекта, но и потребителя как исполнителя пластического произведения. Вместе с тем «одноминутные скульптуры» всё ещё разделяют автора и зрителя, художника и его произведение, зритель как актер находится в подчинении у автора произведения и вынужден следовать его сценарию.

Библиография:

1. Вайбель Петер, Медиаискусство: от симуляции к стимуляции // Философско-литературный журнал «Логос». 2015. №4 (106).
2. Виппер Б.П. Введение в историческое изучение искусства. - М.: Издательство В. Шевчук, 2015. - 4-е изд. - 368с.
3. Седых Э. В. К проблеме интермедиальности // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2008. №3-2.

Геташвили Нина Викторовна

*кандидат искусствоведения,
профессор*

Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова

e-mail: ninagallery@yandex. ru

Москва, Россия

Античные образы и образцы в поисках стиля Амедео Модильяни

В Среди поколения молодых творцов, ищущих новых путей в искусстве начала XX века, были как представители определенных авангардных «-измов», так и те, кто сохранили художественную суверенность. Таким остался в истории искусства Амедео Модильяни, итальянский художник, скульптор, график, легенда Парижской школы, объект мифотворчества. В страстном стремлении обрести собственный стиль молодой ливорнец, образованный, начитанный, не только присматривался к открытиям собратьев по цеху, но и обращался к различным художественным традициям.

Его лаконичный словарь форм, изящество линейности, условность пластического языка, которую зрителю следует освоить, прежде чем проникнуть в интимный мир его творений, трудно напрямую ассоциировать с конкретными культурными пластами. Тем не менее очевидные точки соприкосновения обнаруживаются.

Обращаясь к эпизодам творческой биографии художника, можно вспомнить, что впервые античные «томительные страсти» (выражение Модильяни) сделались объектом его переживаний еще на Капри, куда юношу отправили для поправки здоровья. В музее Неаполя он часами не отходил от античных бронз, «Силена», «Мальчика, вытаскивающего занозу», но дольше всего – от «Гермеса» и многогрудой «Афродиты Эфесской».

В свои двадцать лет в Венеции, где он учился в Институте изящных искусств, Модильяни вел с другими молодыми итальянскими художниками «нескончаемые споры об античных мастерах» 1. Прямого отражения далекой классики в его пластических исканиях не возникает до начала 1910-х годов, когда он решал для себя – быть ли ему скульптором или живописцем, склоняясь к первому виду искусства. Исключение составляет рисунок «Стоящая женщина в фас» (1908). В его «Стеле» 1911 года, высеченной из монолитного блока в виде колонны, прослеживается влияние искусства этрусков, а в «Стоящей фигуре» (1912–1913) – кикладской

пластики. На черно-белой фотографии XI зала парижского Осеннего салона 1912 года, «головы» Модильяни, установленные на подиумы около стен, словно поддерживают развешенные на них холсты, создавая иллюзию своеобразных консолей, капителей и своего рода кариатид.

Среди рисунков Модильяни встречаются примечательные листы, как, например, тот, на котором голова трактуется как капитель и где вертикаль лица располагается рядом с фрагментом античной колонны (1911–1912).

История, изложенная Витрувием о скульпторе Каллимахе, подсмотревшем как прорастают листья аканфа сквозь прутья лозы оставленной на могильном камне корзины, послужила поводом для надписи на одном из рисунков «голов-капителей» «*Le panier fleuri*» («Расцветшая корзина»). Можно с уверенностью предполагать, что художник мысленно связывал свои творения с храмовой архитектурой. Тогда же наряду со скульптурными головами, в которых легко обнаружить стремление к обновлению художественного языка современного ваяния, рождается серия графических листов с изображением кариатид, начатая в Париже и продолженная летом в Италии. Модильяни многие рисунки делает акварельными карандашами красным или синим, – как бы осовременивая, модернизируя древние образы. Работа над циклом продолжалась до 1914 года. Отметим здесь характерную для нового искусства особенность обращения к «содержанию», нарративу, а вернее – освобождение от него. Можно согласиться с мнением, что на формотворчество Модильяни повлияла африканская пластика, и все же нельзя не распознать и в кариатидах, и в «головах» (как в скульптурах, так и в живописных и графических эскизах к ним) завязь узнаваемого почерка, в «каноне Модильяни», его утонченном, благородном и рациональном гротеске – отчетливые следы соприкосновения через века с архаичными формами искусства северного Средиземноморья. На этом примере обнаруживается, какие многоструйные потоки впечатлений – искусства народов Африки, Древнего Египта, Доколумбовой Америки, Камбоджи, Киклад, Этрурии, Греции, Рима и т.д. – воздействовали на художников-модернистов. В подобном смешении влияний все же представляется возможным проследить конкретные образцы античной пластики, ставшие своего рода прототипами образов кариатид Модильяни. Такими связками видятся «Обнаженная фигуры с жестом предложения» (1911–1912) и бронзовый «Аполлон из Пьомбино», «Присевшая обнаженная» (1911–1912) и

«Венера коленопреклоненная»; для последней упомянутой работы Модильяни источником вдохновения могли стать также рисунки эллинистической скульптуры III века до н. э., опубликованные в альбоме «Репертуар греческой и римской скульптуры» С. Рейнаха. Однако как и эти узнаваемые позы вызывают в памяти прославленные античные скульптуры, так и другие «персонажи» Модильяни оказываются прежде всего результатом поисков новой художественной лексики, архаизированно выразительной. Их линейная элегантность очень скоро будет развита в серии живописных работ в жанре ню.

Демина Вера Николаевна

доцент кафедры истории музыки

Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова,

e-mail: vnd-80@mail.ru

Россия, Ростов-на-Дону

Академическая музыка в репертуаре отечественных военных оркестров

Академическая музыка является важной составляющей концертного репертуара современных военных оркестров. В контексте исторического развития военной музыки значение академической традиции представляется важным в сфере общественно-церемониальной и культурно-просветительской деятельности оркестров. Особого внимания заслуживает процесс трансляции музыки академической традиции, звучащей в исполнении военных оркестров, функционирующих в регионах Российской Федерации. 24 военный оркестр объединенного стратегического командования Южного военного округа был выведен в самостоятельную единицу в 1962 г., став 15-м военным оркестром штаба Северо-Кавказского военного округа. Его нотная библиотека начала формироваться с 1962 года. Она включает рукописные, печатные и электронные партитуры авторских аранжировок и переложений отечественных военных музыкантов XX – начала XXI века. Интерес представляют переложения произведений зарубежных и отечественных композиторов академической традиции. Концертные программы оркестра включают произведения М. И. Глинки, П. И. Чайковского,

Н. А. Римского-Корсакова, С. В. Рахманинова. Значимое место в его концертном репертуаре занимают произведения композиторов советского периода – Д. Д. Шостаковича, С. С. Прокофьева, Р. К. Щедрина и др. Современные военные оркестры, исполняющие академическую музыку отечественных и зарубежных композиторов, выполняют важную роль в духовно-нравственном развитии современного общества.

Библиография:

1. Малютин А. С. Формирование служебно-строевого репертуара отечественных военных оркестров: 1918–1980-е годы: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Малютин Антон Сергеевич; [Место защиты: ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова»]. – Ростов-на-Дону, 2019. – 36 с.

2. Тутунов В. И. История военной музыки России: учебник для студентов учебных заведений по специальности 051100 «Дирижирование» [История исполн. искусства] /под общ. ред. Е. С. Аксенова. – М.: Музыка, 2005. – 494 с.

Добролюбов Петр Владимирович

скульптор

Дипломант Российской Академии Художеств

Член Союза художников РФ, МСХ, ТСХР, ОМС,

e-mail: peterdobrolioubov@gmail. com

Москва, Россия

Незабытые имена. Михаил Белашов и Георгий Кранц

Автор анализирует творчество выдающихся скульпторов. Эти мастера пластики оказали глубокое позитивное влияние на развитие русской и советской скульптуры и своим творчеством, и своей целеустремлённой преподавательской деятельностью. Начало было положено некоторыми скульпторами, тогда студентами, ещё во время учёбы в Студии Русс в Париже в 1909 году. Педагогический арсенал скульпторов педагогов во ВХУТЕМАСе и ВХУТЕИНе был обусловлен высочайшей планкой знаний, методикой преподавания, заложенной ещё Российской Императорской Академией, с учётом актуальных на

тот период новых течений в искусстве, порой даже крайне радикальных. К счастью, эта базисная, основная фундаментальная практика изучения скульптурного ремесла не была прервана, а лишь усовершенствована. Незримая связь поколений мастеров скульптурного ремесла не замерла полностью, а двигалась вперёд. Ученики, обучавшиеся у художника-педагога ВХУТЕИНа и ВХУТЕМАСа, развивали методику уже со своими последователями и учениками и в собственном творческом поиске обращались к учителю за советом в минуты художественных исканий и сомнений. Автор статьи указывает, что такие яркие педагоги-скульпторы явились основоположниками русской, советской школы скульптуры, мастерами и учителями целой плеяды замечательных отечественных скульпторов, оказавшими своим примером, своим методом и творчеством огромное влияние на развитие современного пластического искусства не только в СССР, но и во всем мире. Они были организаторами и идейными вдохновителями, активными участниками многих творческих объединений первой трети XX века. Автор замечает, что произведения скульпторов-педагогов и их талантливых учеников дают нам возможность получить представление об их взглядах, мировоззрении, отношении к творческому процессу и в целом к профессии художника-скульптора. В данной статье приводятся сохранившиеся в записках и воспоминаниях учеников диалоги с учителями, их высказывания, что, по мнению автора, имеет исключительно важное значение не только для задач преподавания в области скульптурного ремесла, но и для формирования мировоззрения мастеров-скульпторов и концепции школы. Автор анализирует и доказывает на конкретных примерах, что школа ВХУТЕИНа и ВХУТЕМАСа — это логически грамотно выстроенная педагогическая система, основанная на опыте и мастерстве предыдущих поколений художников, идущих от античности и Византии, и имеющая отношение к классицизму до эстетики западноевропейской и традициям и устоям русской пластической школы, её базисным основам и принципам, восходящим к гениям эпохи Кватроченто. В данной работе автор освещает творческую и педагогическую деятельность педагогов и учеников Ефимова И. С., Булаковского С. Ф., Королёва Б. Д., Фаворского В. А., Чайкова И. М., Мухиной В. И., Нисс-Гольдман Н.И., Айзенштадта М. Б., Слободинской Н. К., Шварца Д. П., Белашова М. Г., Зеленского

А. Е., Герценштейн Э. Ш., Григорьева А. И., Кранца Г. С., Белашовой Е. Ф., Слонима И. Л., Писаревского Л. М., Арендт А. А., Абалакова Е. М. Автор анализирует процессы обучения у педагогов-скульпторов, называет основные даты их творчества, раскрывает детали скульптурного ремесла, говорит о многообразии ходов в пластике, методах и принципах работы в скульптуре, показывает отношение учеников к своим учителям и освещает весь ход исторических вех в творческой биографии скульптора. Сегодня статья посвящена двум замечательным скульпторам, однокашникам, сверстникам, пропавшим без вести на войне, — Михаилу Гавриловичу Белашову и Георгию Семёновичу Кранцу. Ключевые слова: скульпторы России, ГЖВЗ — ВХУТЕМАС — ВХУТЕИН, школа скульптуры в СССР, Российская академия художеств, МУЗВЗ, Московское училище живописи, ваяния и зодчества, студия Е. Н. Званцевой, К. А. Коровин, В. А. Серов, А. С. Голубкина, село Абрамцево, С. И. Мамонтова, Академия Коларосси в Париже, ОРС, Объединение русских скульпторов, «Бригада скульпторов», «Бригада восьми», «Четыре искусства», скульпторы Москвы, АХР, Ассоциация художников революции, Союз художников РФ, Городок художников на Верхней Масловке, Государственная Третьяковская галерея, Государственный Русский музей.

Библиография:

1. «15 лет РККА», художественная выставка.— М.: Всекохудожник, 1933.— С. 106.— (Каталоги художественных выставок. Выпуск 35).
2. Выставка московских скульпторов. Скульптор Кранц. «Дети». Проект фонтана // Советское искусство.— 1937.— № 28 (17 июня).— С. 6.
3. Гейль В. В. Эвакуированная творческая интеллигенция на Южном Урале (1941–1945 гг.) // Интеллигенция и мир.— 2008.
4. Государственная Третьяковская галерея. Скульптура первой половины XX века.— 2002.— С. 266.— ISBN5–900743–65–9.
5. Керамика для фасадов детских садов и яслей // Строительство Москвы.— 1940.— № 19.
6. Лаврентьев А. Н. Место встречи визуальных искусств. Выставочный зал ВХУТЕМАСа — ВХУТЕИНа на Мясницкой // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА.— 2021.— № 3–2.— С. 262–270.

7. Лисов А. Г. Становление ВХУТЕМАСа и педагоги Витебских государственных художественных мастерских // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2020. — № 4–2. — С. 151–157.

8. Смоленкова Ю. А. Скульптурное отделение ВХУТЕМАС. Архив Е. М. Коварской // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2010. — № 3. — С. 65–83.

Лаврентьев Александр Николаевич

профессор, доктор искусствоведения,

проректор по научной и международной работе

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

e-mail: strog-nauka2011@yandex.ru

Москва, Россия

Лаврентьева Екатерина Александровна

Доцент кафедры Коммуникативный дизайн

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

e-mail: strog-nauka2011@yandex.ru

Москва, Россия

Графическая стихия в искусстве Варвары Степановой

Варвара Степанова, одна из «амазонок» русского авангарда, дизайнер книги, костюма и ткани, долгое время оставалась в тени своего супруга Александра Родченко. Также, как и Родченко, она входила в самую первую группу конструктивистов, которую сегодня мы считаем пионерами российского дизайна. В ее творчестве пересекались поэзия и графика, динамичная живопись и театр, моделирование костюма и ткани, плакаты и книги, фотография и кино.

Вместе с тем, можно сказать, что графика, графическая стихия – будь то в экспрессивности живописного мазка, смелой графической фактуре в изображении фигур, геометрическом силуэте костюмов

и спортодежды, чертежной структуре текстильного орнамента или шрифтовой аранжировке в полиграфии – воплощала динамичность ее характера и как художницы, и как творца конструктивизма, изобретателя стиля XX века.

Синтетичность творчества Степановой проявилась в ее опытах визуальной поэзии, живописных и графических сериях, а также в последующих работах в театре, полиграфии, дизайне. 2022 год отмечался как год столетия концепции «производственного костюма», первых опытов создания функциональной одежды художниками-конструктивистами. Степанова вошла в историю отечественного искусства как дизайнер конструктивистского текстиля, и костюма. Тому способствовали несколько обстоятельств ее биографии. Во-первых, профессиональная подготовка как белошвейки, умение шить и кроить. Подтверждением тому служат не только сшитые ею модели – например знаменитый производственный костюм Родченко, но и сам профессиональный инструмент работы: ультра-современная по тем временам швейная машинка Зингер. Во-вторых, Степанова постоянно интересовалась историей развития моды, подбирала и систематизировала материалы из журналов, особенно в середине 1920-х годов, когда она занималась дизайном текстиля и преподавала на текстильном факультете ВХУТЕМАСа. И в-третьих, благодаря универсальности той проектной концепции искусства, конструктивизма, которую она отстаивала и как художник в своих работах, и как теоретик в своих статьях. Ее ранние произведения в русле аналитических и геометрических тенденций русского авангарда отличались попыткой найти синтез геометрической абстракции и фигуративности. В ее графической и живописной серии «Фигуры» (начата осенью 1919 года, закончена в 1921 году), несмотря на крайнюю упрощенность форм, можно всегда распознать набор неких базовых, универсальных типов движений фигур человека. Ее герои музицируют, прыгают, ведут диалог, занимаются живописью, играют в шашки или в бильярд, занимаются гимнастикой или выступают в цирке. Кажется, что это игра. Однако, это своеобразный задел, лаборатория для будущих занятий текстильным дизайном и моделирования одежды. Средствами живописи Степанова показала некий отвлеченный универсальный тип фигуры человека как логично устроенного механизма. Это действительно напоминает детский

конструктор, как напоминают его и сделанные Степановой позже, в 1926 году, картонные куклы для фотомультипликационных иллюстраций к детским стихам «лефовца» Сергея Третьякова «Самозвери». Игра с предметом, формой входила в задачи новаторского искусства 1920-х годов. Для той концепции творчества, которую развивали Родченко и Степанова, рамки живописного холста оказывались узкими. С конца 1925 года Степанова уже полностью переключилась на дизайн в полиграфии. В обложках книг для издательства Транспечать или оформлении журнала «Советское кино» где сохранила и развила опыт конструктора графического материала, принцип визуальных акцентов и игры с текстами, что подтверждало универсальность заявленных еще в 1921 году жизнестроительных принципов конструктивизма.

На проходившей в 1922 году в Китайском музее дизайна при Китайской академии искусств в Ханчжоу выставке из истории российского дизайна, восстановленные по проектам Степановой костюмы, выглядели удивительно свежо и современно, становясь мостиком из бурной эпохи художников-изобретателей 1920-х годов в 20-е годы XXI века.

Библиография:

1.Бесчастнов Н.П., Лаврентьев А.Н. Ткань авангарда. — Москва: Издательский дом «РИП-холдинг», 2020. — 336 с., илл.

2.Варст. Костюм сегодняшнего дня - прозодежда. - ЛЕФ, 1923, N2

3. Ганцева Н.Н., Лаврентьев А.Н., Мусина Р.Р., Зива В.Ф. Геометрический крой и социальные факторы в проектировании функциональной прозодежды 1920-х годов как ранний этап практики конструктивизма (к 100-летию концепции «производственного костюма»). // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2022, №3, часть 2. С.17-33. DOI: 10.37485/1997-46632022321733

4.Лаврентьев А. Варвара Степанова. — Москва: Фонд «Русский авангард», 2009. —252 с. илл.

5.Степанова В. Человек не может жить без чуда. — Москва: Издательство «Сфера» Российского Теософского общества, 1994. —304 с

Qiu Mubing (Мубин)

art historian

e-mail: 493781521@qq.com

Shijiazhuang, China

Statues of Warriors and War Horses. Han Dynasty

Terracotta statues of warriors and war horses represent a type of sculpture from ancient burials. They are an important part of the system of objects buried together with the deceased during the Han dynasty (the so-called Mintsi). Yun, the most characteristic funeral figurines which archaeologists find especially in the region of the Chu kingdom of the pre-Qin period, began to appear during the Chunqiu and the Warring States periods. The burial of statues of soldiers together with the deceased carried an authentic meaning connected with the burial of living warriors during the Shang dynasty. Terracotta statues of warriors and war horses in the tomb of Qin Shi Huang were completed in a very short time and mainly reproduced the figures of people and soldiers on high alert before the start of a military campaign. Despite the fact that the Han Dynasty succeeded the Qin Dynasty in the administrative system, it also drew some lessons, to varying degrees, regarding martial arts, as evidenced by the location combinations of the terracotta statues and horses. In 1965, a large burial place of the ancestor of Liu Bang, the first emperor of the Han dynasty, was discovered in the Shaanxi province north of Xianyang in Yangjiawan village. In history, it was known as Zhoushitsuy or Mound of Zhou Ancestors. The size and depth of the pits are not the same, the number of ceramic statues found is also various and of different shapes and sizes; however, most of the statues have a bright colour and a perfectly regular shape. These excavations of the Han terracotta statues have historical significance due to the fact that this is the first finding of terracotta statues of the Han period since the founding of New China.

References:

1. Fan Ye. 2010. (the Liu Song dynasty). The History of the Later Han Dynasty. Zhonghua Book Company Publishing House, Shanghai, p. 3684.
2. Zhao Huacheng and Gao Chongwen. 2002. Archeology of the Qin and Han Dynasties. Beijing: Cultural Relics Publishing House, p 281.

3. Zhang Zhengmin. 1987. The History of Chu Culture. Shanghai: Shanghai People's Publishing House.

4. Wu Mu. 2005. A Study of the Xiongnu History. Beijing: National Publishing House

5. Jian Botsan Jian. 1983. History of the Qin and Han Dynasties. Beijing: Pekin University Publishing House

6. Huang Jinyang. 1993. The History of the Military Systems of the Qin and Han Dynasties. The Jiangxi People's Publishing House

Портнова Татьяна Васильевна

доктор искусствоведения, профессор

Российский государственный университет

имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

e-mail: infotatiana-p@mail.ru

Москва, Россия

**Синтез архитектурных стилей в применении
к реставрации исторических зданий**

(некоторые примеры из зарубежной и отечественной практики)

Синергизм прошлого и настоящего на сегодняшний день особенно проявляется в рамках архитектурных стилей. Подобное сочетание имеет свой термин: эклектика – соединение разнородных, внутренне не связанных и, возможно, несовместимых взглядов, идей, концепций, стилей и т.д.[4], а в архитектуре, следовательно, смешение в одном сооружении различных форм искусства прошлого в любых сочетаниях. Подобное явление проявляется в периоды смены больших художественных стилей [3]. В Европе и России своего пика эклектика как направление в архитектуре приходится на 1830-1890-е гг. В период с 1830-х и до середины XIX в. данное явление носило название «романтизм»; в его основу легли тенденции данного направления в искусстве, позднее оно возникло в парижской Школе изящных искусств, особенностью которого стало сочетание в одном архитектурном объекте таких стилей как барокко, античность и ренессанс. Нередко эклектизм называют «историзмом» в связи с тем, что эклектика в архитектуре включает в себя смешение стилей разных периодов в истории и созданием обновленных вариантов уже извест-

ных стилевых направлений – неоренессанс, неоготика, необарокко и пр. Архитектура эклектики транслировала стремление представителей высшего общества к демонстрации роскоши и власти.

Склонность к смешению стилей существовала всегда, однако, как самостоятельным течением эклектику признали лишь в XIX в. По словам Е. А. Борисовой, «архитектура эклектики, словно призывала к тому, чтобы связать, «сцементировать» застройку разных эпох, заполнить все пустоты, все свободные пространства, оформить динамичную, постоянно меняющуюся городскую среду» [1, с. 160]. Данное направление базировалось на поиске художниками «чего-то нового» – их идея строилась следующим образом: создание нового на основе старого, заимствуя уже известные приемы и сочетая их с существующими технологиями. Н.В. Гречнева уточняет, что «архитектурный стиль предполагает, прежде всего, наличие внутреннего единства как в планировочной системе, так и во внешнем декоре. Можно говорить о том, что в эклектике это единство существует, но допустимое количество элементов гораздо шире, чем в предшествующие периоды» [5, с.222].

В свою очередь, Г.Н. Веслополова отмечает, что «яркие демонстрации эклектизма современности как одно из проявлений демократизма, утвердившего принцип вседозволенности, демонстрирующего проявление невиданной мощи и могущества техники, позволили подвергнуть сомнению незыблемые постулаты архитектурной композиции, веками оттачивавшиеся в умах и практике поколений архитекторов, а также в культуре социума» [2, с. 66]. Иными словами идет максимально кардинальное наложение двух противоположностей. На современном этапе практически в любой стране мира можно встретить исторические здания, которые «пережили» резонансные реконструкции, о которых мы поговорим далее.

Подобную реконструкцию провели с итальянской фабрикой по производству шелка, расположенной на окраине города Спелло (коммуна в Италии), построенной более двух веков назад. Фабрика прекратила свою работу в 1960-х гг., а в 1997 г. здание пережило землетрясение. После этих событий владельцы приняли решение более не вкладывать в нее средства; в результате здание оказалось заброшенным. Позже место выкупила Андреа Фалькнер Кампи, обустроив на втором этаже квартиру, где живет со своей семьей и по настоящее время. На территории

фабрики она основала издательство Feliciano Campi, выпускающее альманахи о сельской жизни. Позже владельцы наняли дизайнера Паолу Навоне, которая оформила дом в индустриальном стиле, сбалансировав стили двух разных эпох.

Ещё одним «синергетическим» зданием нашего времени можно считать вокзал Кингс-Кросс в Лондоне. Его спроектировали в 1848 г., а в 1852 г. он начал встречать и отправлять поезда. Вокзал стал частью всемирно известной медиа-франшизы «Гарри Поттер», где юные волшебники вбегали на платформу 9¾ и отправлялись в школу чародейства и волшебства Хогвардс. Сейчас на вокзале можно наблюдать акцентированное эпохальное пересечение: западный зал, построенный в 1988 г., сейчас оформлен в футуристическом стиле, крыша производит максимально футуристичный эффект на посетителей. Она выполнена в виде сетки, окутывающий фасад строений прошлых веков. Апгрейд вокзала производился под руководством архитектурного бюро Джона Мак Аслана.

Модернизированную реставрацию также пережила и варшавская электростанция, построенная в начале XX в., в последствии пережившая, стоит сказать, немало повреждений – во время Великой Отечественной войны здание подверглось разрушениям – от станции остались лишь некоторые постройки. После восстановления она вплоть до 2001 г. снабжала страну электроэнергией. Сейчас станция напоминает модный индустриальный центр с различными коммерческими локациями – кафе, барами, магазинами, бутиками, офисами, отелями и частными квартирами. Создатели этого пространства – Powisle Power Plant – сохранили некоторые элементы старинной электростанции: в некоторых частях здания сохранились заводские полы и промышленное оборудование, которые декорируют интерьер новомодного центра.

Также интересно сказать о часовой башне в Нью-Йорке, которая составляет 7 тыс. кв. м. и располагается вблизи от Бруклинского моста. Изначально это здание было фабрикой по производству картона, но к концу 1970-х гг. она приостановила свою работу. Позже башню выкупил девелопер Two Trees Management и реконструировал под дом со 126 элитными квартирами и трехэтажный пентхаус на самой высоте с винтовой лестницей и отдельным лифтом. Особенностью данного жилого здания – это программное обеспечение «Умный дом», который позволяет управлять всеми элементами пространства через приложение.

Таким образом, эклектика допускает абсолютно любые комбинации стилей – вместе объекты, выполненные в эклектическом стиле, обладают определенной стилиевой и композиционной структурой. Стоит помнить, что выполненные проекты по совмещению стилей, безусловно, ориентируются на функции и назначения реконструированных зданий, что оставляет определенные формальные правила при эклектическом комбинировании. Приведенные примеры также доказали, что дизайнеры старались в какой-то степени продлить возможность эксплуатации дома, оставив часть прошлого и добавив элементы будущего.

Библиография:

1. Борисова Е. А. Русская архитектура второй половины XIX века – М.: Наука, 1979. – 320 с.
2. Веслополова Г. Н. Эклектика как вектор архитектуры // Вестник ТГАСУ. 2012. №3. С. 65-73.
3. Виолле-ле-Дюк Э.Э. Архитектура. Всемирная история архитектуры; [пер. с фр. Балатиной С. С.]. – М.: АСТ, 2018. – 254 с.
4. Власов В.Г. Триада «историзм, стилизация, эклектика» и постмилленизм в истории и теории искусства // Культура культуры. 2019. №1. С. 44-57.
5. Гречнева Н. В. Становление эклектики, как архитектурного стиля в храмовом зодчестве России // МНКО. 2011. №3. С. 222-224.

Yulia E. Revzina (Юлия Евгеньевна Ревзина)

PhD in art history, professor

Moscow Institute of Architecture (State Academy)

department chief Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts

e-mail: revzina_home@mail.ru

Moscow, Russia

All'antica lifestyle: private thermae in Italian Renaissance architecture

The heritage of antiquity was the basis of Italian Renaissance architecture and inexhaustible source of inspiration for its masters. Among the facilities of particular interest for architects and lovers of the epoch were the

Roman thermae. Their parts and elements brought to life a variety of spatial solutions in architecture of temples, villas and cathedrals. However the attempts to literally build the thermae similar to Roman ones in time of Renaissance were rare to encounter. The most detailed description of Renaissance thermae was given by Giorgio Vasari in the life story "On Leone Leoni Aretino and other sculptors and architects" which involves the brief biography of Galeazzo Alessi. It narrates, among others, about the thermae built by Galeazzo Alessi on Grimaldi (later Sauli) villa in Bisagno nearby Genova (the building was not saved). According to Vasari, the thermae were octagonally planned pavilion with the round pool in its centre. The interior was worked in antique style. The article gives an insight into efforts to build the private thermae during Renaissance, prior to Villa Grimaldi's pavilion, which testifies to customers' looking to reconstruct all'antica lifestyle in private life particularly on the villa which, following ancient men of letters was regarded as 'temple of muses'.

References:

1. Biondo, F. 2020. Roma instaurata. Moscow, p. 476
2. Vasari, G. 1975. "About Leon Leoni Aretinets and other sculptors", Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects. Moscow, p. 887
3. Vitruvius, 2017. The Ten Books on Architecture. London, p. 387
4. Petrarch, F. 1982. Essays on aesthetics. Moscow, p. 367
5. Pliny the Younger. 1984. The Letters. Moscow, p. 408

Рындина Анна Вадимовна

академик Российской академии художеств,

Заслуженный деятель искусств РФ,

доктор искусствоведения,

профессор,

заведующий Отделом древнерусского и церковного искусства

НИИ теории и истории изобразительных искусств

Российской академии художеств

e-mail: ryndinaav@rah.ru

Москва, Россия

Резная фигура Святого Димитрия Солунского в одноимённом приделе Успенского Собора Московского Кремля. Реликвия и её пластическое воплощение

Автор в своем докладе продолжает исследования, касающиеся Святых мощей и деревянной резной скульптуры в древнерусском искусстве в контексте связей Востока и Запада.

Автор привлекает внимание к актуальной на современном этапе проблеме исследования связей формообразования со структурой символического мышления в рамках культурного пространства эпохи.

Автор также исследует исторические аналитические тексты, освещающие проблемы сакрального синтеза, которые подтверждают выводы Автор, что пространство храма и каждый предмет, независимо от размеров и священной его значимости, изначально составляли единое целое.

В своем докладе автор доказывает, что киотная резная статуя св. Димитрия Солунского была выполнена московским мастером в конце XIV–начале XV в. и поставлена в Димитриевском приделе Успенского собора Московского Кремля, знаменуя собой по замыслу митрополита Киприана образ той «гробной доски» святого, которая была принесена во Владимир из Фессалоник в 1197 г. Икона же солунского мученика, от которой сохранился золотой филигранный венец конца XIV — начала XV в., поновлённая затем в XVI и XVII вв., могла также быть заказана Киприаном с целью уподобить Московский Успенский собор древней базилике св. Димитрия, а Москву — Солуни. Единственной древней святыней, принесённой в Москву из Владимира в 90-х гг. XIV в., скорее всего, был византийский ковчег XI в. с частицей «сорочки» св. Димитрия, которая и была главной святыней базилики. Заказанная Киприаном реконструкция «гробной доски» в виде деревянной статуи святого подтверждает мнение о том, что она представляла собой именно рельеф. Автор привлекает внимание к полемической проблеме толкования в синодальную эпоху феномена русской храмовой скульптуры как проявления языческих верований, указывая, что углублённое её исследование в конце XX — начале XXI века, что позволило «отстоять» высокий духовный и художественный статус этого явления. Автор основывает свои доказательства на архивных документах, анализе исторических и культурологических контекстов, сравнительном анализе памятников

Библиография:

1. Bank A. Byzantine Art in The Collections of Soviet Museums.— L., 1977.
2. Burganova, M.A. 2022. "Sculptures of the Head of Beheaded John the Baptist", Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture, vol. 18, no. 3, pp. 32–46. DOI:10.36340/2071–6818–2022–18–3–32–46
3. Grabar A. Quelques reliquies de Saint Demetrius et la martyrium de Saint a Salonique // DOP.—1950.—Vol. 5.
4. Kalavrezou-Maxeiner I. Byzantin Icons in Steatite.— Wien, 1985.
5. Ousterhout, R.G. 2021. "Eastern Medieval Architecture. Russia", Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture, vol. 17, no. 2, pp. 10–27. DOI: 10.36340/2071–6818–2021–17–2–10–27
6. Ovcarov N. Sur l'iconographie de St.Georges aux XI–XIIe siecles // Byzantinoslavica. LII.— Prague, 1991.
7. Spledori di Byzanzio.— Milano, 1990.
8. Shvidkovsky, D.O., Ousterhout, R.O. 2021. "Byzantium and Ousterhaut", Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture, vol. 17, no. 1, pp. 51–67. DOI:10.36340/2071–6818–2021–17–1–51–67
9. Tarkova-Zaimova B. Qelques representation iconographiques de Saint Deetrius et l'insurrection des Assenides — premiere sission dans son culte "occu-menique" // Byzantino-bulgarica.— Vol. 5.— Sofia, 1978.
10. The Glory of Byzantium. Art and Culture of Middle Byzantine. Ema. A.D. 843–1261.— New-York, 1997.
11. Айналов Д. В. Некоторые данные русских летописей о Палестине // Сообщения Православного Палестинского Общества.— Т. XVII.— Вып. 3.—СПб., 1906.
12. Бурић В. Византијске фреске у Југославији.— Београд, 1974.
13. Борисова Т.С. О датировке древнейшей из сохранившихся Описей Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования.— М., 1985.
14. Бурганова М.А., Смоленков А. П. Произведения мелкой пластики в «Строгановских» собраниях. Вопросы атрибуции. // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2019. № 2. С. 99–116.

15. Качалова. И. Я. Алтарная преграда Успенского собора Московского Кремля. Итоги реставрации живописи в 1978–1979 гг. // Древнерусское искусство XIV–XV вв.— М., 1984.

16. Подобедова О. И. Воинская тема и её значение в системе росписей церкви Спаса на Ковалеве в Новгороде // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв.— М., 1980.

17. Ryndina A. V. The Semantic and Artistic Evolution of Images of Nicholas the Wonderworker. Russia and the West // Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture.— 2022.— Vol. 18.— No. 6.— P. 10–36. DOI: 10.36340/2071–6818–2022–18–6–10–36.

18. Рындина А. В. Древнерусские паломнические реликвии. Образ небесного Иерусалима в каменных иконах XIII–XV вв. // Иерусалим в русской культуре. М.: Наука, 1994.— С. 63–85.

19. Рындина А.В. К истории реставрации окладов иконы «Богоматерь Владимирская» в XV веке // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции.— СПб., 1997.

20. Рындина А.В. О литургической символике древнерусских серебряных пангий // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство.— СПб., 1994.

21. Рындина А. В. Особенности сложения иконографии в древнерусской мелкой пластике // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода.—М., 1968.— С. 224–236.

22. Рындина А. В. Художественный металл Москвы XIV–XV веков. Типология и стилиобразование: автореф. дис... докт. искусствоведения.— М., 1990.

23. Смирнова Э. С. Московская икона XIV–XVII веков.— М, 1988.

24. Смирнова Э. С. Храмовая икона Дмитриевского собора. Святость солунской базилики во Владимирском храме // Дмитриевский собор во Владимире.— М., 1997.— С. 220–253.

25. Стерлигова И. А. Византийский мощевик Дмитрия Солунского из Московского Кремля и его судьба в Древней Руси // Дмитриевский собор во Владимире.— М., 1997.— С. 255–273.

Dmitry O. Shvidkovsky (Дмитрий Олегович Швидковский)

doctor in Art History

rector, Moscow Institute of Architecture (State Academy),

vice-president Russian Academy of Arts

e-mail: shvidkovsky@gmail.com

Moscow, Russia

Catherine the Great: the architectural biography

The paper deals with the problem of architectural agenda of Russian empress Catherine the Great. The keen interest for the empress was to create an ideal world full of images of great civilizations of the past particularly of Roman empire. At the same time she thought of the buildings created in the days of her reigning as "future antiquity". It was necessary for her to impart properties of a classical ideal to her actions and structures. Taking herself mentally off from the present at the distance of two thousand years, the empress created a point of view so outstripping the contemporary epoch that the latter in a retrospective approached classics and was equated to antiquity.

References:

1. P. Angelini, T. Manfredi, ad vocem Giacomo Quarenghi, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, lxxxv, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2016, pp. 794–801.
2. N. Belehov, A. Petrov, Ivan Starov, Moscow, Strojisdat, 1950.
3. A. Buccaro, G. Kjučarianc, P. Miltenov, Antonio Rinaldi: *architetto vanvitelliano a San Pietroburgo*, Milano, Electa, 2003.
4. C. Cameron, *The Bath of the Romans*, London, G. Scott, 1772.
5. A. Cross, *Russian Gardens.*, in *Garden History* 2001, p. 16. *Garden History*, 19, 2001, 1, pp. 12–20.
6. D. Diderot, *Sobranie sochineniy*, v.X, Moscow, Academia, 1947.
7. L. Hautecoeur, *L'architecture classique à SaintPétersbourg à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, 1912.
8. W. Herrmann, *Laugier and Eighteenth Century French Theory*, London, Thames and Hudson, 1985.

9.M. Mosser, D. Rabreau, Charles de Wailly. Peintre, architecte dans e'urope des Lumieres, (Catalogue de l'exposition, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1979

10. J.-M. Perouse de Montclos, Boullee, Paris, Menges, 1994, pp. 102–104.

11. C. de Seta, Luigi Vanvitelli e la sua cerchia, a cura di C. de Seta, Electa Napoli, 2000.

12. F. Reil, Leopold Friedrich Franz, Herzog und Fürst von Anhalt-Dessau, Dessau, 1845.

13. A. Rinaldi, Pianta ed elevazione delle Fabbriche esistente nel nuovo giardino di Oranienbaum, Roma, Palgriarini, 1796.

14. A. Rode, Beschreibung der Furstlichen AnhaltDessaunischen landhausen und garten, Dessau, 1976.

Смоленков Анатолий Петрович

кандидат искусствоведения, профессор

Действительный член Российской академии художеств

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

e-mail: dom.text@gmail.com

Москва, Россия

Особые типы Златоустовского оружия

В развитие Златоустовского холодного оружия особый вклад внес горный начальник Златоустовских заводов и директор оружейной фабрики Павел Петрович Аносов — выдающийся инженер и ученый, возродивший производство булатной стали. Окончив с Большой золотой медалью Петербургский горный кадетский корпус, он прошел путь от практиканта до горного начальника Златоустовских заводов и, впоследствии, возглавил оружейную фабрику. Именно благодаря его теоретическим изысканиям, подкрепленным многочисленными опытами, в Златоусте было налажено производство клинков из булатной стали. Для статуса Златоустовского оружия, вышедшего на мировую арену, это было чрезвычайно важно. Проводя сравнительный анализ холодного оружия, в области качества инструментальной стали, приходится признать, что до внедрения новых технологий, разработанных Аносовым,

отечественная литая сталь уступала английским и немецким образцам. После целого ряда усовершенствований техники получения высококачественной оружейной стали и технологии процесса создания клинка, Аносовым был открыт новый способ изготовления булатной литой клинковой стали. Аносовский булат по качеству не уступал, или даже превосходил знаменитые восточные булаты.

Аносов сумел перевести сталелитейное производство Златоустовской оружейной фабрики на промышленные и массовые методы. Благодаря его научным изобретениям появилась возможность получать качественную и дешевую сталь. Это стало стимулом к техническому перевооружению всего производства и, отчасти, вызвало техническую революцию в этой области. До этого сталь производилась в ничтожно малых объемах. В Россию качественная сталь ввозилась из Англии и Германии. Изобретение Аносова позволило Златоустовским мастерам отказаться от дорогой английской стали, закупаемой для производства элитного холодного оружия малыми партиями.

Во второй половине XIX века спрос на златоустовское оружие значительно возрос. С заказами на его изготовление стали обращаться полки, офицеры всех рангов, промышленники и частные лица — все кто имел возможность заплатить за дорогие изделия.

В этот период на смену сюжетным композициям все чаще приходят орнаментальные. Это связано не только с созданием в сжатые сроки больших по численности заказов на украшенное но не слишком дорогое оружие. Отчасти к этому привело и изменения профессионального состава художественных оружейных мастерских. Пришли новые мастера, уже не столь искушенные в изобразительных искусствах, отдающие все внимание качеству исполнения тиражных декоров. Тем не менее ведущие специалисты стремились сохранить традиции формообразования и общей композиционной схемы расположения орнамента клинков, заложенные еще И. Бушуевым и И. Бояршиновым. Среди них отец и сын Агарковы, М. Мешалкин, М. Петухов, И. Мандрыгин.

Библиография

1. Златоустовские художественное оружие XIX века: из собрания Воен.-ист. музея артиллерии, инженерных войск и войск связи. Авт. вступительной статьи Т. И. Абольская. - Л.: Художник РСФСР, 1986 г.

2. Краткое описание Златоустовской оружейной фабрики // Горный журнал. – 1836 г. - Ч. 4.
3. Кулинский А. Н. Русское холодное оружие. СПб., 2005 г.
4. ПС (Павел Свинын). Златоустовский завод. // Отечественные записки.- 1825. - Ч. XXII, XXIII. - 1826. - Ч. XXVI.
5. Разина Т. М., Суслов И. М. Русский художественный металл. М., 1958г.

Julia A Smolenkova (Юлия Анатольевна Смоленкова)

PhD, associate professor

Russian State Stroganov University of Industrial and Applied Art

e-mail: JSmolenkova@gmail.com

Moscow, Russia

Dubai Expo 2020. A Look Into the Future

The emergence of the World's Fairs was closely connected with construction and the industrial revolution – and the desire to showcase its achievements.

At the Expo, people first saw much of what is now our everyday reality: from telephones, the first artificial satellite of the Earth and the Otis elevator to ice cream in a waffle cone. Expo 2020 allows us to look into our future and touch it, full of new technologies, different realities and respect for history and culture. Dubai Expo 2020 is the first World Expo in the Middle East and the first in the history (170 years) Expo where all of 192 participating countries have their own pavilions. If we add partner and thematic pavilions to this, we get a grandiose city of the future. The UAE, as the host country of the EXPO, has indeed become the centre of global peace for half a year. Leading experts from all over the world have rushed to the exhibition. Expo 2020 is an opportunity to see dozens of projects by the best architects and bureaus from all over the world at the same time.

References:

1. Bernabeu, A., 2007. Estrategias de diseño estructural en la arquitectura contemporánea. El trabajo de Cecil Balmond. PhD Thesis Universidad Politécnica de Madrid. (in Spanish)

2. Gramazio F., Kohler, M. 2006. Digital materiality in Architecture. Zürich: Lars Müller Publishers. (in English)
3. Hensel, Michael Ulrich, Achim Menges and Michael Weinstock. 2010. Emergent technologies and design. (in English)
4. Ilvitskaya S.V., Karpenko V.V. 2016. "Arkhitekturnaya kontseptsiya tsifrovyykh derevyannykh pavil'onov" [Architectural concept of digital wood pavilions], Mezhdunarodnyy issledovatel'skiy zhurnal [International Research Journal], no. 3 (45), part 5, pp. 32–38 DOI:10.18454/IRJ.2016.45.174
5. Lara-Bocanegra, Antonio José & Roig Vena, Antonio & Sánchez, Ismael & Lama, José. 2014. Innovation in Timber Architectural Structures and Digital Fabrication: A Cartography. (in English)
6. Oxman, R., Oxman, R. 2006. "The New Structuralism: Design, Engineering and Architectural Technologies", AD The New Structuralism. Design, Engineering and Architectural Technologies, no. 206, pp. 14–22. (in English)
7. Self, M., Walker, C. 2011. Making pavilions. London:AA Publications. Architectural Association. (in English)

Сян У

кандидат наук

e-mail: 270283983@qq.com

Китай

Конфуцианская идеология «сыновней почтительности»

В главном произведении конфуцианства «Лунь Юй» «Беседы и Суждения» центральное место занимает часть текста, повествующая о «преданности родителям и старшим братьям», являющая собой образец нравственности в конфуцианском обществе. Конфуций говорил о «необходимости почитания родителей, уважения к старшим братьям, осторожности, умения сберечь доверие окружающих, умения любить всех, но сближаться только с достойнейшими». Он акцентировал внимание не только на материальных проявлениях сыновней почтительности. Гораздо важнее для него было соблюдение душевной искренности. Именно эти принципы и послужили фундаментом для формирования погребальной

культуры и системы похоронных обрядов. С наступлением эпохи династии Шан связывается формирование систематизированного погребального культа, появление погребального инвентаря, внутреннего и внешнего гробов и пр. Появляется классовая дифференциация. Кровный род распадается на отдельные семьи, внутри каждой из которых формируется свой экономический и семейный уклад, что влечет за собой дальнейшее развитие норм конфуцианской морали. В самой же конфуцианской морали можно выделить две центральных составляющих, это почитание родителей при жизни и почитание умерших предков. Согласно древнекитайским представлениям после смерти душа продолжает свое существование в другом мире, и почитание духов умерших должно выражаться через соблюдение погребальных ритуалов и обрядов поминовения предков. С точки зрения Конфуция, как почитание родителей при жизни, так и почитание умерших предков, должны подчиняться строгой регламентации. Этим и обусловлено формирование погребальной культуры и системы похоронных обрядов, в центре которых стоит идея «сыновней почтительности». Потребность в выражении уважения и почитания привела к масштабированию погребальной архитектуры. С точки зрения духовного содержания, потомкам предписывалось в течение трех лет соблюдать канон «сыновнего послушания», заключающийся в проживании в хижине вблизи гробницы в течение трех лет, на протяжении которых запрещено было вести политическую деятельность, вступать в брак, распивать крепкие напитки, принимать ванны, стричь волосы и пр. Конфуцианская идеология — один из краеугольных камней древнекитайской культуры, оказывающий глубочайшее влияние на культуру Китая вплоть до настоящего времени. В свою очередь основой конфуцианской идеологии является идея «сыновней почтительности». Проникновение в Китай в эпоху Хань философии буддизма повлекло за собой активное распространение религиозного сознания, но основополагающим учением по-прежнему оставалась философия конфуцианства. Феодальный строй, господствующий на протяжении двух тысячелетий сумел принять и ассимилировать основы буддийского учения. Тем не менее новая религия принесла с собой идею бессмертия души, оказавшую значительное влияние на развитие погребальной культуры. Вера в продолжение жизни, либо перерождение души в параллельном мире, породила идею создания «обители души», где души усопших могли бы продолжать свое существование. Все это

привело к появлению пышных погребальных обрядов, сопровождаемых длительным трауром. Таким образом погребальный культ Древнего Китая вобрал в себя конфуцианскую идеологию «сыновней почтительности» и религиозную веру в бессмертие души.

Библиография

1. Белозёрова В.Г. Традиционное искусство Китая. - Москва : Ун-и Дмитрия Пожарского, 2016. – С. 202.
2. Виноградова Н.А. Искусство Китая. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 250 с.
3. Малявин В. В. Китайский эпос, или Дар покоя / В.В. Малявин. – Иваново: Роцца, 2016. – 522 с.
4. Judy Chungwa Ho. Early Chinese Buddhist Sculpture. – New York:Throckmorton Fine Art, 2007
5. Ван Цзишэ. «При смерти как при жизни: похоронная этика и культура Китая», — Шанхай Издательство «Байцзя». 2001

Углева Наталья Владимировна

кандидат исторических наук, старший научный сотрудник

Исторический музей, отдел дерева и мебели

e-mail: uglevan@ya.ru

Москва, Россия

Русская мебель периода правления Рюриковичей

К началу XXI в. в научной литературе окончательно закрепилось положение, что наиболее ранние памятники отечественного мебельного производства относятся к XVI в., сохранившиеся в единичных экземплярах и демонстрирующие в своем художественном и конструктивном решении наработки домонгольского периода. Эта, считающаяся созданной в XVI в. мебель, в совокупности с образцами XVII в., представленными более значительным количеством, образуют единый пласт, характеризующий, по сложившемуся мнению исследователей, древнерусский раздел наследия в области мебельного искусства. Атрибуция означенных предметов проводилась на основе мемориальной составляющей, которая

базировалась на сведениях о владельцах или месте бытования. Т.е. дата создания артефакта была «привязана» к годам жизни обладателя или времени возведения архитектурного сооружения, ставшего местом обретения памятника.

Никогда прежде этот массив памятников не рассматривался с точки зрения развития художественных стилей в мировой культуре и на русской почве, что породило ряд ошибок, а также позволило сформироваться мнению об отсутствии предметов обстановки, наполнявших светские и церковные интерьеры в период до восшествия на российский престол династии Романовых. Применение метода искусствоведческого исследования при экспертировании состава мебельной коллекции ГИМ принесло неожиданные результаты, позволившие изменить прежнюю атрибуцию и выявить уникальные раритеты XII – XV вв., что является наиважнейшим открытием, актуальным как для уточнения истории отечественного мебельного производства, так и для исторической науки в целом. Внедрение результатов исследования в музейную практику открывает новые возможности для использования их в научной, экспозиционной, реставрационной, просветительской работе не только Исторического музея, но и других музеев России, располагающих аналогичными артефактами.

Библиография:

1. Н.Н. Гончарова. Русские расписные сундуки XVII-XVIII веков в собрании Исторического музея. – М.: Исторический музей, 2018, 311 с.
2. Попова З.П. Русская мебель XVI-XVII веков. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М, 1973.
3. Н.В. Углева. Развенчание мифа. Изменение атрибуции дубовых столов из собрания Исторического музея // Проблемы атрибуции памятников декоративно-прикладного искусства XVI – XX веков. Материалы IV научно-практической конференции 20-22 октября 2015 г. – М.: ГИМ, 2017. С.149-160.
4. Чекалов, А. К. Мебель и предметы обихода из дерева / А.К. Чекалов // Русское декоративное искусство. От древнейшего периода до XVIII века. Под редакцией А.И. Леонова. Т.1. – Москва: Издательство Академии Художеств СССР, 1962. С. 12-56.

Фадеева Татьяна Евгениевна

кандидат искусствоведения,

доцент Школы дизайна Факультета креативных индустрий

Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»,

e-mail: tfadeeva@hse.ru

Москва, Россия

Феномен «бедного изображения» в контексте технологий виртуальной реальности

Данное исследование рассматривает проблему «бедного изображения» в произведениях искусства, созданных с помощью виртуальной реальности (VR). Термин «бедное изображение» (в некоторых переводах – «плохая картинка») был введен в современный искусствоведческий дискурс немецкой видеохудожницей Хито Штейерль. Она связала его с развитием телекоммуникационных сетей и культурой Интернета. В исследовании мы переносим данную интуицию на «бедное» VR-изображение, которое характеризуется низкой полигональностью, малой детализацией, слабой обработкой фактур и другими недостатками (речь идет о том, что в кино- и игровой индустрии считается недостатком, несовершенством). В свою очередь, мы утверждаем, что «плохая картинка» может быть инструментом для создания авторского высказывания. «Бедное изображение» можно расценивать в качестве «холодного медиума» (в рамках дискурса, инициированного М. Маклюэном – о «горячих» и «холодных» медиа). «Плохая картинка» может использоваться в художественных высказываниях как прием, побуждающий зрителя к участию и сотворчеству. Отсутствие или недостаточность визуальной информации может открыть простор для зрительской фантазии и достраивания образа, придавать образу новую глубину и смысл. Мы иллюстрируем наш тезис конкретными примерами VR-проектов: «Дом после войны» (2018) и «Утром ты просыпаешься» (2022). В них можно увидеть, как «бедное изображение» используется для создания вовлечения зрителя в художественный образ. «Бедное» VR-изображение можно сопоставить с любительской видеосъемкой, где отсутствует «кинематографический эффект» (ощущение добротного,

«качественного», профессионально выстроенного кадра). Это высказывание может быть воспринято аудиторией как не коммерческое и подлинное, будто возникающее из потребности авторов в совместном с зрителями эстетическом переживании и коллективной выработке смыслов в синтетическом пространстве VR-инсталляции.

Библиография:

1. Ларин М.П. Обзор современных тенденций в сфере виртуальной реальности // Автоматика и программная инженерия. 2021. №1 (35). URL:
2. Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. М.:Кучково поле, 2018. С. 36-37.
3. Манович Л. Язык новых медиа. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 61.
4. Марсель Дюшан: «Я хотел найти точку безразличия» // The Art Newspaper
5. Штейерль Х. По ту сторону репрезентации. Эссе 1999-2009 гг. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2021. С. 17.

Фадеева Татьяна Евгениевна

кандидат искусствоведения,

доцент Школы дизайна Факультета креативных индустрий

Национального исследовательского университета

«Высшая школа экономики»,

e-mail: tfadeeva@hse.ru

Москва, Россия

Искусство «после» интернета: художественные стратегии постинтернет- художников

В данном исследовании анализируется феномен постинтернет-арта и его место в современном искусстве, рассматриваются основные принципы этого направления и его значение для современной художественной практики. Постинтернет-арт – это малоизученная область современного искусства, появление этого направления связано с развитием практик

нет-арта (сетевого искусства), с дигитализацией культуры. В отличие от практик нет-арта постинтернет-арт – это «возвращение к материальному»: художники создают объекты, инспирированные сетью и зачастую несущие на себе «печать» сетевой эстетики, однако эти объекты имеют физические характеристики, вызывают у зрителя тактильное ощущение, служа как бы стихийной аффирмацией материальности, точками онтологической референции в нашем все более активно виртуализирующемся мире. Основной задачей постинтернет-арта является исследование воздействия интернет-практик на современное искусство и культуру, а также осмысление последствий этого влияния. С началом 2010-х годов интернет перестал восприниматься как новый медиум, и поэтому говорить о постинтернет-арте как о самостоятельном направлении становится все сложнее.

Развитие интернет-технологий и цифровой связи изменило нашу повседневность, привнесло множество новых возможностей в общении, работе, персональном развитии и досуге. Интернет и цифровые технологии изменили и сферу искусства, сделав ее более доступной и демократичной. Благодаря интернету, практически любой может разместить свои произведения на сайтах или социальных сетях и получить «целевой трафик», независимо от своего статуса, возраста и местоположения. С другой стороны, цифровые технологии также способствовали появлению новых форматов искусства, которые представляют художникам собой широкие возможности для творчества и экспериментирования в этой сфере.

«Постинтернет» – это термин, описывающий ситуацию, когда интернет перестал позиционироваться как пространство безграничной свободы и анонимности и стал частью нашей повседневной жизни. Онлайн-среда теперь рассматривается в контексте её взаимодействия с офлайн-миром, создания коммерчески аттрактивных платформ, использования цифровых валют и других реалий повседневности. Таким образом, «постинтернет» можно рассматривать как часть вернакулярной практики.

Если художники нет-арта использовали интернет как средство для создания произведений искусства, которые были предназначены для онлайн-среды, и исследовали структуру интернета, особенности кода, специфику браузеров и программ, то постинтернет-художники используют

как онлайн-, так и офлайн-форматы для того чтобы «вывести» цифровые объекты из цифровой среды в материальный мир.

Искусство, использующее стратегии «постинтернет», нередко занимает критическую позицию по отношению к современному обществу. Это помогает художнику сохранять дистанцию, необходимую для выражения своих взглядов на актуальные для сферы культуры, политики, экономики и прочие темы. При этом в самом маркировании «постинтернет» постепенно начинает пропадать необходимость.

В период с 2010 по 2016 годы художники Мариса Олсон, Катя Новичкова, Арти Виеркант, Джон Рафман и другие часто упоминались в критических обзорах, посвященных современному искусству, как представители «постинтернет-арта». Однако сейчас этот термин в критических статьях и актуальных исследованиях по современному искусству встречается все реже.

Библиография:

1. Диков А.В. Эволюция Интернета от начала до наших дней и далее // Школьные технологии. 2019. №2.
2. Евангели А. Формы времени и техногенная чувственность. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2019.
3. Макхью Дж. Катя Новичкова: «Я верю интуиции больше, чем строго умозрительным выводам» // Артгид
4. Case A. Interview with Marisa Olson // We make money not art
5. Connor M. What's Postinternet Got to do with Net Art? Rhizome
6. Heidenreich S. Freeportism as Style and Ideology: Post-Internet and Speculative Realism, Part I // E-flux Journal
7. McHugh G. Post Internet. Notes on the Internet and Art. 12.29.09; 09.05.10. LINK Editions, Brescia, 2011.
8. Olson M. Postinternet: Art After the Internet
9. Quaranta D. AFK. Texts on Artists 2011-2016 // Academia
10. Quaranta D. Beyond New Media Art. LINK Editions, Brescia 2013.
11. Steyerl H. 2013. Too much World: Is the Internet dead?. e-flux, journal #49,

Хуан Вэйвэй

преподаватель Школы искусств Университета Сямынь,

заместитель Генерального секретаря

Фуцзяньского скульптурного общества

e-mail: huang-555@163.com

Kumай

Вопросы изучения реалистической скульптуры в Китае

После того, как концепция реалистической скульптуры сформировалась и пережила в Китае почти столетие, ученые будут по-новому понимать, оценивать и классифицировать реалистичные скульптуры посредством сравнения форм и других методов. Поэтому важно найти истоки современного реализма и ввести художественную практику и художественное образование современных китайских скульпторов в исторический контекст китайской современной скульптуры, чтобы обудить ее творчество и будущее направление.

В Китае термин современное искусство обычно определяется в рамках времени, и академическое сообщество обычно считает 1979 год началом китайского современного искусства” и важные исторические изменения политики реформ и открытости социальным контекстом для современного искусства. Существует также тенденция к обобщению и концептуализации этого термина.

Сегодня трудно рассматривать современное искусство обособленно, поскольку необходимо найти место и для реализма в концепции современности. Кроме того, китайская реалистическая скульптура возникла вместе с совершенствованием системы образования, поэтому важно сосредоточиться на системе преподавания скульптуры в китайских художественных колледжах и университетах. В настоящее время в преподавании скульптуры по-прежнему доминирует реализм, представляющий собой традиционную, классическую и стандартизированную передачу навыков. Однако в условиях современного влияния многочисленных идеологий и технологического прогресса нынешняя система преподавания часто противостоит новаторским и авангардным художникам, что требует решения вопросов восприятия и развития. Конечно, скульптура в китайских колледжах и университетах

по-прежнему является самой важной силой в скульптурном творчестве, но как следует передавать и продвигать преподавание скульптуры в академии в меняющейся социальной среде нашего времени?

Библиография:

1. Полное собрание китайского изобразительного искусства – скульптура. (главный редактор Чэнь Минда, 1989 г., Пекин, Народное издательство изобразительного искусства) в 13 томах. 1989

2. Марк Хименес. Противоречия современного искусства. 2015, Peking University Press.

3. Линь Тунян. Полное собрание скульптуры из китайских мавзолеев в 4-х томах. 2009 г., Народное издательство провинции Шэньси.

4. Ян Сянмин. Антология «Исторические достопримечательности Южных династий: полный сборник резьбы по камню в гробницах Южных династий» 2017 г., Чунцин, Издательство Сычуаньского университета.

5. Эммануэль Эдуар Шаванн (Emmanuel-édouard Chavannes) Каталог археологических находок Севера Китая. В 2 т. 1909. («Mission archéologique dans la Chine septentrionale»)

Fang Zhiyu

Academy of Fine Arts

e-mail: 631803351@qq. com

Guangzhou, China

Contemporary Chinese sculpture promoting the “Idea of China” (the case of Cao Chunsheng and Deng Ke)

Ever since the beginning of the Reform Era, China rapidly and steadily walks the path of socialism with Chinese characteristics. Moving towards the new era, the Chinese government and society do not forget about their values and guidelines, the “Idea of China” is developed in art. Art pieces aim to promote Chinese cultural traditions, patriotism, the fighting spirit of Chinese nation. Sculpture is actively involved in this process as one of the art forms that allows broadcasting

ideas about beauty and justice. Over the years, sculptors have persisted in exploring different genres and styles, which has gradually improved the creation of contemporary "China's theme" in sculpture and formed a distinctive diversity. Among the sculptors that contributed to this process, the most representative and prominent artists are Cao Chunsheng and Deng Ke, who both have formed unique and distinctive styles. Cao Chunsheng as a sculptor from older generation, has undergone the influence of the "Soviet school" and has a vast experience in large-scale monument sculpture. In his art he mainly focuses on major historical themes. Deng Ke belongs to the emerging generation of sculptors who grew up in the Reform Era. Most of her works are small and mediumsized easel sculptures, and her favoured topic is life and society in the new times. Both sculptors work in different styles and genres, but together they form the face of contemporary sculpture promoting the "Idea of China" that this paper seeks to explore.

References:

1. He Jinzhi. 2004. *Collected Works of He Jingzhi (Part II)*.— Beijing, Writer's Publishing House
2. Sun Zhenhua. 2009. *Chinese Contemporary Sculpture*.— China: Hebei Fine Arts Publishing House
3. Liu Yanping. 2016. *Soviet Sculpture Education Mode and Sculpture Education in New China*.— China: Jiuzhou Publishing House
4. Lu Peng. 2009. *Chinese Art History in the 20th Century*.— China: Peking University Press
5. Lu Peng. 2007. *Memories and Thoughts — Chinese Art and Art History after 1949*. China: Hunan Fine Arts Publishing House
6. Chen Tao. 2014. *Reference and Selection— French and Soviet Style Systems in Modern Chinese Sculpture*.— Hangzhou: China Academy of Fine Arts
7. Liu Yanping. 2008. *The Influence of Soviet Sculpture Education Model in New China*.— Beijing, Central Academy of Fine Arts.
8. Wang Yinan. 2021. "Survey on the Context of Chinese Realistic Sculpture in the First Half of the 20th Century", *Liaoning Art Review Journal*.
9. Zhi Min. 2013. "An Interview with Cao Chunsheng", *Art Observation*.

10. Fang, Zhiyu. 2022. "Traditions and innovations in Chinese contemporary sculpture", Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture, vol. 18, no. 2, pp. 28–39. DOI:10.36340/2071–6818–2022–18–2–28–39

11. Fang, Zhiyu. 2022. Liang Sicheng and the History of Chinese Sculpture, Decorative art and environment. Gerald of the MGHPA, no. 3–1, pp. 74–85 DOI: 10.37485/1997–4663_2022_3_1_74_85

Цветкова Полина Олеговна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры

«История и теория декоративного искусства и дизайна».

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

e-mail: tsvetkovap@gmail.com

Москва, Россия

Федеральный стиль в архитектуре США конца XVIII – начала XIX веков как новое прочтение национальной версии палладианства

В докладе рассматривается период становления и развития классических архитектурных традиций в США конца XVIII – начала XIX веков. Важнейшим вектором, по которому следовала архитектура американского классицизма и неоклассицизма было палладианство. В начале XVIII века оригинальное название стиля было Георгианский, что характерно для всех проявлений стиля в колониях Британской империи этого времени, позднее, после войны за независимость в США начинается сложение национальной версии классической архитектуры со специфическими особенностями - Федерального стиля.

Фактически, это период знаменует собой американское освоение классической архитектурной традиции Европы и одновременно стремление к обособлению архитектуры и выделение через ее формальный язык характерных черт новой страны и ее идеологической символики. На примере биографии и проектного наследия архитектора Чарльза Булфинча, одного из самых известных и востребованных архитекторов своего времени в США, прослеживается переход

от позднего палладианства к Федеральному стилю. Рассматривается преемственность и различия в интерпретации ордерной традиции, принципиальные качественные, отличительные особенности именно американской линии палладианской архитектуры. Анализируется деятельность зодчего как восприемника палладианской традиции и одновременно её реформатора, в докладе приводятся примеры проектов в Бостоне и Вашингтоне: частных домов, государственных зданий и общественных учреждений, церквей.

В описании присутствуют и примеры из биографии самого архитектора, особенности общественного климата времени, повлиявшие на сложение нового архитектурного образа. На примерах городских особняков и частных имений второй половины XVIII – начала XIX веков автор стремится показать эволюцию палладианства в Северной Америке. Приводятся малоизученные примеры построек и творческие персоналии архитекторов классического направления.

Внимание уделяется взаимному влиянию Федерального стиля и Георгианской архитектурной традиции. Анализируются специфические особенности Федерального стиля, являющегося особой версией американского ампира, проводятся аналогии с решениями европейского неоклассицизма и выделяются общие черты и принципиальные различия.

Библиография:

1. Sheridan P. Sir Edward Lovett Pearce, 1699–1733 : the Palladian architect and his buildings // Dublin Historical Record. – 2014. – Vol. 67, no. 2.
2. Согрин В. В. Джефферсон : человек, мыслитель, политик / В. В. Согрин ; отв. ред. Н. Н. Болховитинов ; Акад. наук СССР. – Москва : Наука, 1989.
3. Seale W. James Hoban: Builder of the White House // White House History. – 2008.
4. Kirker H. The architecture of Charles Bulfinch / H. Kirker. – Cambridge : Harvard University Press, 1998.
5. Alden J. A Season in Federal Street : J. B. Williamson and the Boston Theatre, 1796–1797 // Proceedings of the American Antiquarian Society. – 1955.

6. Pierson W. H. American buildings and their architects: the colonial and neoclassical styles / W. H. Pierson. – New York : Doubleday, 1970.

7. Place C. A. Charles Bulfinch : architect and citizen / C. A. Pace. – New York : Da Capo Press, 1968.

Чечик Лия Анатольевна

*Phd, Директор организатор Школы искусств
и культурного наследия при Европейском университете
в Санкт-Петербурге
e-mail: lchechik@eu.spb.ru*

Роберт Фальк и Италия

В личной судьбе «тихого бубнововалетовца» Роберта Рафаиловича Фалька большую роль сыграло его десятилетнее пребывание во Франции, для творческих пристрастий — новации французского искусства. Между тем Фалька интересовали широкие культурные слои. В предлагаемой статье впервые освещается, казалось бы, маргинальная тема его рефлексии по отношению к Италии и осмысления итальянского искусства. Путешествие 1911 года, когда молодой художник, по большей части пешком, обошёл десятки городов и памятных мест северной Италии, произвело на него незабываемое впечатление, отзвуки которого (например, от равеннских мозаик) отразились в его живописи. Однако речь идёт не о непосредственных натурных изображениях. Итальянский «вид» появляется лишь на одном полотне Фалька «Сиенна (Воспоминание о Италии)», написанном по памяти уже после этого насыщенного визита. На протяжении всего своего жизненного пути Фальк внимательно и аналитически присматривался к шедеврам классиков Итальянского Возрождения, порой меняя свои взгляды и оценки, как это случилось с великими венецианцами и Рафаэлем. Первое впечатление от самого города было настолько сильным, что в раннюю пору знакомства с Венецией, с архитектурой, особенным светом лагуны, произведения её искусства оказались вне поля внимания Фалька, оценившего их позже. Мозаики Равенны особенно привлекли внимание художника прежде всего отдельностью каждого мини-фрагмента красочной поверхности, фактурной сложности.

Таким образом, в плотной живописи Фалька одновременно присутствовали влияния основ сезанновских и ранневизантийских шедевров. Фактурность привлекает его и в тициановской живописи, которую он оценил в собраниях Эрмитажа и Лувра. В Лувре же обратила на себя пристальное внимание художника трактовка белого цвета в шедевре Рафаэля «Донна Велата». «Скучная», в восприятии раннего Фалька, «Сикстинская Мадонна» на московской выставке 1956 года поразила его «величием и красотой». «Итальянский опыт» постоянно привлекался художником в аналитической и педагогической его работе. В качестве «обратной связи» в статье приводятся примеры высокого отношения к живописи одного из крупнейших мастеров отечественного искусства XX века писателя Карло Леви и кинорежиссёра Микеланджело Антониони.

Библиография:

1. Сарабьянов Д. В. Русская живопись конца 1900 х — начала 1910 х: Очерки.— М.: Искусство, 1971.
2. Сарабьянов Д.В., ДиденкоЮ. В. Живопись Роберта Фалька: Полный каталог произведений.—М.: Галерея Элизиум, 2006.
3. Фальк Р. Р. Беседы об искусстве: Письма. Воспоминания о художнике.—М.: Советский художник, 1981.
4. Щекин-Кротова А. В. Люди и образы. Биографии и легенды // «Панорама искусств».— Вып. 8.— М.: Советский художник, 1985. 5. Щекин-Кротова А. В. Рядом с Фальком.— М.: Фонд AVC Chriti; Арт Волхонка, 2020.

