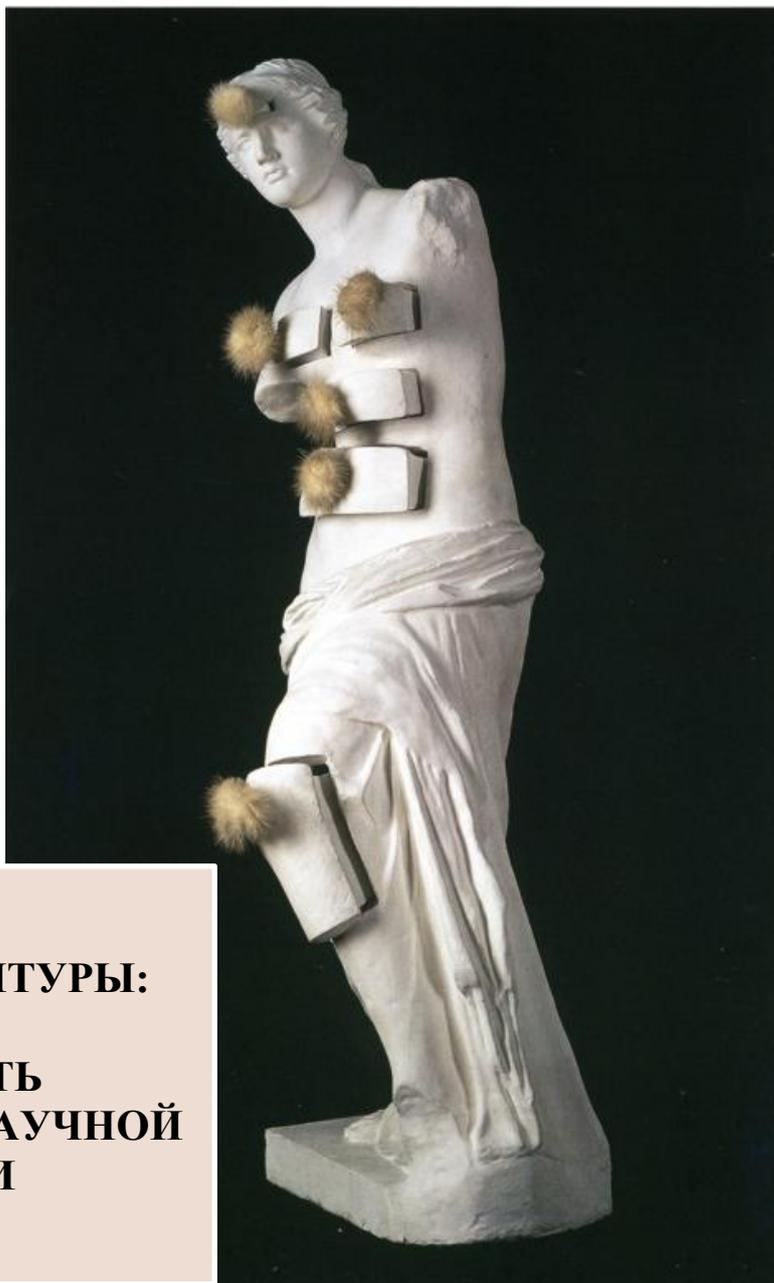




**ФОНД СОДЕЙСТВИЯ РАЗВИТИЮ ОБРАЗОВАНИЯ,
НАУКИ И ИСКУССТВА
«НОВОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ»**

WWW.NEWARTSTUDIES.RU



**ИСКУССТВО СКУЛЬПТУРЫ:
КЛАССИКА И
СОВРЕМЕННОСТЬ
ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ НАУЧНОЙ
КОНФЕРЕНЦИИ**

ARTS SQUARE GALLERY, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, Итальянская, 5

Фонд содействия развитию образования, науки и искусства

«Новое искусствознание»

**ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ
НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«ИСКУССТВО СКУЛЬПТУРЫ: КЛАССИКА И
СОВРЕМЕННОСТЬ»**

14 мая 2019 г., Arts Square Gallery, Санкт-Петербург



Санкт-Петербург,

2019

Тезисы докладов научной конференции **«Искусство скульптуры: классика и современность»**. 14 мая 2019 г., Санкт-Петербург. СПб.: Фонд содействия развитию образования, науки и искусства «Новое искусствознание», 2019. 40 с.

Редакционная коллегия сборника:

К. О. Сасонко, И. А. Шик, О. С. Сапанжа, А. В. Морозова, А. Ф. Эсоно

КУНСТКАМЕРА И EL PUEBLO ESCULTOR: АНАЛИЗ СОБРАНИЯ МОНОЛИТОВ ИЗ АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО КЛАДА РЕГИОНА САН- АГУСТИН

Регион Сан-Агустин, расположенный на юго-западе Колумбии, характеризуется размещением на его территории археологических остатков одной из самых загадочных культур американского континента, названной немецким этнологом К. Т. Пройсом в начале XX в. “El Pueblo Escultor” (*Народ-скульптор*). Хотя присутствие человека в этом регионе восходит к 1000 г. до н.э., группа монолитов из более чем 600 отдельных памятников, согласно тестам «углерод-14», датируется V веком до н. э. Эта группа, которую автор Д. Дэлэнвак называет «крупнейшей каменной библиотекой в Америке до европейского вторжения», является одним из крупнейших иконографических источников для изучения культуры древних народов континента и объединяет значительное количество художественных мотивов как Центральной Америки, так и Андского региона. Вышесказанное делает Сан-Агустин интересным местом так называемой «миграции мотивов», противоречивая теория о которой широко обсуждается в исследованиях о данном археологическом комплексе.

Интересующий нас «иконографический комплекс» отвечает определенному мировоззрению, которое все еще трудно расшифровать, но которое базируется на основополагающих мифах Латинской Америки, таких как Мать-Земля или *Pachamama*, и мифах об антропоморфных существах с чертами кошек и змей, которые связаны с легендарными представлениями того времени о жизни, смерти и сексуальности. Кроме того, интересно отметить, что монолиты не были задуманы как памятники, выставленные под открытым небом, но были найдены погребенными под землей или в особых могилах над землей. Эта конкретная локализация памятников открывает широкий диапазон их прочтения, который колеблется между узко утилитарными функциями и поэтическим истолкованием, а также привлекает внимание к конкретному соотношению системы убеждений *народа-скульптора* с окружающим ландшафтом и космосом.

В рамках разграбления, предпринятого с конца XIX в. и в течение XX и XXI в., большое количество монолитов было перенесено в Европу, в частности, в Берлинский музей или в частные коллекции. В 1913 г. куратор Кунсткамеры в Санкт-Петербурге — Л. Я. Штернберг — получил возможность приобрести для музея значительное количество каменных реплик, которые до сих пор не становились объектом пристального научного исторического и эстетического анализа. Мой доклад направлен на то, чтобы пролить свет на данную коллекцию Кунсткамеры и составить ее классификацию и подробную документацию входящих в ее состав памятников, позволяющую изучать и оценивать эту коллекцию как одно из самых ярких свидетельств древней культуры Америки в собрании музеев России.

ГОТИЧЕСКАЯ СКУЛЬПТУРА ЦЕРКВЕЙ ЭЛЬЗАСА XIII–XIV ВЕКОВ (КОЛЬМАР, РУФФАК, ТАН)

Доклад посвящен скульптуре церквей Эльзаса (в XIII–XIV вв. земля Священной Римской империи, граничащая с Францией) и скульптуре таких мало изученных в отечественной историографии памятников, как Коллегиале Святого Мартина в Кольмаре, Церковь Нотр-Дам в Руффаке, Церковь коллегиале Сан-Тибо в Тане. В докладе выявляются особенности французской и немецкой художественных традиций и анализируются характерные приемы эльзасских мастеров.

В 1235 г. в Кольмар — свободный имперский город — прибывает архитектор из Франции Мастер Умбре, который перестраивает романскую церковь Святого Мартина в стиле французской готики, опираясь на соборы Шампани и Иль-де-Франс. Скульптурное убранство церкви включает в себя так называемый «Портал Св. Николая мастера Умбре» изображающий легенду о Св. Николае с тремя мальчиками и «Главный портал», на тимпане которого представлены сцены «Христос во славе» и «Поклонение волхвов». Венчает тимпан статуя Св. Мартина на коне с условно трактованной фигурой всадника и детально проработанной фигурой коня.

Руффак — столица князя-епископа Верхнего Эльзаса. Церковь Нотр-Дам в Руффаке — главная церковь князя-епископа — начинает перестраиваться в XIII в. мастерами кафедрального собора Страсбурга. Скульптура портала и фасадов утеряна во время Французской революции, сохранились скульптурные украшения над порталом «Старой капеллы»: изображение Агнца и головок молодой девушки и юноши (так называемая «Улыбка Руффака», 1280).

Отдельного внимания заслуживает церковь Сан-Тибо в Тане, которая была построена на месте нахождения мощей Святого Теобальда. Трехчастный портал западного фасада церкви, созданный в 1360–1380 гг., посвящен жизни Девы Марии и украшен пятьюстами скульптурами. Обширная скульптурная программа повторяет решения мастеров Амьена.

Главный город Эльзаса Страсбург и его кафедральный собор выступают в данном докладе в качестве образца для сравнительного анализа. Так же как скульптура соборов Реймса и Шартра повлияли на создание убранства страсбургского собора, так и страсбургская мастерская в свою очередь оказала влияние на другие города империи.

Крылова Анна-Анастасия Александровна
ассистент СПбГЛТУ им. С. М. Кирова,
соискатель СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина

РИСУНКИ НЕИЗВЕСТНЫХ ЮЖНОНИДЕРЛАНДСКИХ МАСТЕРОВ XV В. И ИХ СВЯЗЬ СО СКУЛЬПТУРНЫМ ОФОРМЛЕНИЕМ ГРОБНИЦЫ ГРАФА ЛЮДОВИКА МАЛЬСКОГО

Ещё не так давно исследователям нидерландского искусства XV в. были мало понятны процессы взаимодействий между скульпторами и художниками-рисовальщиками в работе над созданием скульптурного монумента. Авторы научных работ двух последних десятилетий всё чаще ставят себе задачи пролить свет на характер таких взаимосвязей, составить комплексное представление о методах создания произведений нидерландского искусства поздней готики.

Почти детективную историю представляет собой работа историков искусства по атрибуции двух рисунков из коллекции музея Бойманс-ван Бёйнинген в Роттердаме. На каждом из рисунков изображён в рост один из родственников дома герцогов Бургундских династии Валуа (правили Нидерландами в XV в. до 1477 г.) — «Герцог Людовик Савойский», «Герцог Иоанн Брабантский». Некоторые атрибуции приписывали рисунки анонимному мастеру, стилистически связанному с традициями интернациональной готики и ранним периодом творчества Яна ван Эйка. Однако позднее дата их создания была перенесена в период между 1460–1470 гг., и теперь их принято приписывать анонимному мастеру, испытавшему влияние другого крупного художника — Рогира ван дер Вейдена.

Столь кардинальное изменение точки зрения на происхождение рисунков произошло по причине обнаружения их связи со скульптурным оформлением не сохранившейся гробницы графа Фландрии Людовика Мальского, прадеда герцога Бургундского Филиппа Доброго. По историческим свидетельствам, в практику создания скульптурного оформления гробниц того времени нередко входило тесное взаимодействие скульпторов с крупными художественными мастерскими, работающими над созданием живописных заказов и рисунков к ним. Первоначальные проекты для создания скульптур, как правило, выходили именно из мастерских живописцев, крупнейшей из которых в XV в. была мастерская главного городского живописца Брюсселя — Рогира ван дер Вейдена. Художники передавали рисунки-проекты скульпторам, те, в свою очередь, самостоятельно или при помощи подчинённых работников, изготавливали модели скульптуры в меньшем размере и зачастую из недорогих материалов, чтобы представить проект на утверждение заказчику.

Рисунки-проекты к скульптурным памятникам составляют значительную часть всех сохранившихся нидерландских рисунков XV в. Так, предположительно, из мастерской Рогира ван дер Вейдена вышла серия рисунков-проектов для статуэток гробницы Людовика Мальского. Эти статуэтки располагались в неглубоких нишах по боковым сторонам постамента,

сверху которого находилась лежащая статуя усопшего. Иногда их ошибочно называют плакальщиками. Однако это не ритуальный, а скорее светский элемент оформления гробницы, представляющий портреты родственников.

Стилистический анализ роттердамских рисунков позволил сделать вывод о том, что, вероятно, автор рисунков — не сам Рогир ван дер Вейден, а два разных художника мастерской Рогира. В рисунках использованы штифты разного качества, технически один портрет менее совершенен, чем другой. Скорее всего, они представляют собой копии с оригинальных рисунков работы Рогира. Оригиналы же не сохранились — они в свою очередь были созданы на заказ в качестве проектов статуэток для оформления гробницы графа Фландрии Людовика Мальского.

Практика копирования рисунков была очень широко распространена среди нидерландских художников в этот период и давала им возможность свободно использовать и комбинировать копированные элементы при создании новых композиций в живописи маслом, росписи стёкол, книжной миниатюре, проектам к скульптуре, что подтверждается многочисленными примерами.

ХИЛЬ И ДИЕГО ДЕ СИЛОЭ. МАСТЕРА СКУЛЬПТУРНОГО РЕТАБЛО

В наследии мастеров Хиля (ок.1440–1501) и Диего (1490/95–1563) де Силое особое место занимает религиозная скульптура, в том числе ансамбли деревянных и каменных ретабло. В докладе будут рассмотрены композиция и стилистика алтарных комплексов, созданных обоими мастерами в Бургосе, а также нескольких ретабло Диего де Силое, находящихся в Неаполе и Гранаде. Отец и сын, работая по заказам королевы Изабеллы Кастильской и испанской знати, привнесли приёмы нидерландского *ars nova* и итальянского Ренессанса на испанскую почву, что повлияло на развитие искусства страны.

Использование в качестве источников иконографии и композиции ретабло шпалер и живописных произведений, книжных миниатюр и предметов прикладного искусства позволило мастерам создать скульптурные ансамбли, необычные и новаторские для Испании. Ряд работ обоих мастеров появился в результате сотрудничества друг с другом и с иными художниками: оригинально сочетание их авторских стилей в ретабло, начатом Хилем де Силое и завершённом его сыном; большие заказы, выполненные Диего де Силое вместе с Бартоломе Ордоньесом и Фелипе Бигарни, показывают взаимное влияние и соперничество ярких представителей испанского Возрождения.

Эсоно Александр Флорентинович
кандидат искусствоведения,
зам. заведующего Отделом эстампов РНБ

СКУЛЬПТУРА В ГРАВЮРЕ: ПОПУЛЯРНАЯ КУЛЬТУРА XVII–XVIII ВЕКОВ

За XVII – XVIII вв. было создано немало гравированных произведений, которые так или иначе репродуцируют зачастую конкретный образ. Появление скульптуры в гравюре Нового времени связано, прежде всего, с процессами популяризации, народного почитания тех или иных образов, и одновременно с противостоянием протестантизма и католицизма.

Религиозная скульптура, будучи в эпоху Нового времени прерогативой почти исключительно католической, стала носителем самых прогрессивных теоретических воззрений барокко: с её натуралистическим объемом, иллюзионистической природой, скульптура стала мощным способом воздействия на массового зрителя. Скульптурные образы иногда упоминаются в литературе XVII–XVIII вв. как чудотворные и одновременно — как выдающиеся произведения искусства. Более того, попадая в барочную гравюру, даже средневековые образы приобретали если не черты барокко, то хотя бы барочные окружение и декор.

Другой аспект — это католическая пропаганда, подчеркивающая самый, пожалуй, серьезный недостаток протестантской культуры своего времени — то есть иконоборчество. Религиозное искусство — прежде всего, скульптура — показывается как жертва «еретиков», но значение её уничтожения или попраания переносится и на человека, правду и веру.

Таким образом, выявление скульптурных образов в гравюре Нового времени может показать не только роль самой скульптуры в культуре и искусстве этой эпохи, но и глубже понять сам этот период европейской истории.

Бун Валентина Захаровна
зам. директора по научной работе Научной библиотеки РАН

СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ КАРЛОСА II: ОБРАЗНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Традиционно при изучении формирования модели репрезентации королевской власти в лице испанского правителя Карлоса II принято фокусироваться на живописном и графическом портретном наследии. Однако до наших дней дошли отдельные образцы произведений скульптуры и мелкой пластики, представляющие испанского монарха, которые также в свою очередь отражают специфику и изменения трактовки портретного образа Карлоса II на протяжении второй половины XVII – первой половины XVIII столетия. Испанские и иностранные мастера создавали скульптурные изображения короля, характеризующие общий процесс идеализации и определенной «театрализации» образа Карлоса II, чья трактовка во многом зависела от основной идеи, заложенной в рассматриваемом произведении. Городская скульптура XVII – XVIII столетий, горельефы на фасадах зданий, мелкая пластика, монеты и т.д., — все эти скульптурные произведения наряду с известными живописными являются источниками для интерпретации изменяющейся модели репрезентации испанского монарха. Если скульптуру второй половины XVII в., несмотря на тенденцию к идеализации, характеризуют узнаваемые портретные черты в трактовке образа Карлоса II, вследствие чего ее можно рассматривать в качестве памятника портретного искусства, то в XVIII столетии речь идет скорее об «историческом» изображении. В результате чего при внешней композиционной сдержанности скульптурные произведения XVIII века, репрезентующие Карлоса II, отличается большая декоративность и условность портретного образа в сравнении с барочными образцами предшествующего столетия.

Арутюнян Юлия Ивановна
кандидат искусствоведения, доцент,
профессор СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина

ТВОРЧЕСТВО Ф. М. ПАСКАЛЯ В КОНТЕКСТЕ «СТИЛЯ ТРУБАДУР» И РЕСТАВРАЦИОННЫХ ПРАКТИК XIX ВЕКА

Историзм — эпоха стилизации и уподобления современных памятников эстетике и образному языку прошлого, время нарастания интереса к наследию мастеров ушедших эпох, период расширения практики стилистической реставрации. Франсуа Мишель Паскаль (1810–1882) активно сотрудничает с мастерской Э. Э. Виолле-ле-Дюк, представляет небольшие фигуры в одеждах XVI–XVII вв., ориентированные на костюмные трактаты своего времени, создает статую Архангела Михаила для Мон Сен-Мишель. Скульптура восстановленной мастерской Э. Э. Виолле-ле-Дюка бургундской церкви Сент-Мадлен в Везле — капители интерьера и портал — была отреставрирована и частично реконструирована. Идея «завершенного состояния» и эстетика целостного впечатления от средневекового сооружения, активного привлечения современных мастеров. Э. Э. Виолле-ле-Дюк сотрудничает французским скульптором Ф. М. Паскалем, которому в Сент-Мадлен в Везле принадлежит тимпан «Страшный Суд» портала западного фасада и несколько капителей. Принцип доработки разрушенного памятника до состояния эстетической завершенности и целостности был применен при восстановлении рельефа «Давид и Голиаф»; реконструированы на основе иконографического источника капители «Животные-музыканты», «Поклонение кресту», «Погребение отшельника Павла», «Архангел Рафаил, связывающий демона Асмодея», «Искушение святого Антония» и несколько декоративных рельефов с растительным орнаментом; в XIX в. созданы «Избиение первенцев египетских» и «История Юдифи». Принцип стилизации, продуманное и основанное на знании источников, исторически достоверных памятников и законов иконографии, построение композиций, осмысление места скульптуры в интерьере храма и на фасаде сооружения способствовали созданию стилистически завершенного целостного комплекса изображений в Сент-Мадлен в Везле. Романтический медиевизм и увлечение средневековой культурой, стремление к исторической достоверности и поиск источников, иконографические исследования и формирование научных подходов к искусству с точки зрения стилистических характеристик — формируют идеи «завершённого состояния» памятника, эстетику целостности впечатления и принципы «стилистического восстановления».

Яхненко Елена Васильевна
старший научный сотрудник Музея-усадьбы «Кусково»,
старший преподаватель МФПУ «Синергия»

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ВОСПРИЯТИЯ ПАРКОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ XVIII ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ УСАДЬБЫ КУСКОВО)

В XVIII в. в России происходят значительные изменения, они коснулись различных сторон жизни страны, русского человека. Развитие светской культуры дало возможность появлению в России новых садов и парков. Они создаются по европейским образцам с регулярной планировкой, дворцами и павильонами и, несомненно, с парковой скульптурой. О садах, царских резиденциях I половины XVIII в. Санкт-Петербурга и его пригородов, о круглой скульптуре, наполнявшей парковое пространство, достаточно много исследований, сведений же о московских садах сравнительно мало. Необходимо отметить, что во второй половине XVIII в. в пригородах старой столицы широко развивается такое явление, как загородная «увеселительная» усадьба, с регулярным парком, архитектурными сооружениями. Об истории усадеб **мы** находим достаточно материалов, но в них практически не уделено внимание очень важному составляющему элементу регулярного парка — парковой скульптуре, которая, несомненно, играет важную семиотическую, а порой и формообразующую роль в структуре сада и самой усадьбы. И дело не в том, что пластики было мало, а в том, что процесс восприятия пластического языка круглой скульптуры был сложным для русского обывателя. Зарубежная пластика с ее образным строем, «внешним обликом» вызывала порой негативную реакцию у зрителя. Но приобретая визуальный опыт, исторические знания, получая новые впечатления после зарубежных путешествий, русский человек менял свое отношение к круглой пластике.

Он открывал для себя новый мир, расширял познания древней культуры и узнавал современную культуру и искусство Западной Европы. Происходило обогащение зрительного восприятия ландшафтного пространства и трехмерной пластики, кроме того знания становятся более глубокими не только в области древней истории, но и мифологии, знаковой системы европейской символики. Познавательную и образовательную функцию выполняет и парковая скульптура. Во второй половине XVIII в. она становится важным объектом не только русского быта, культуры, но и искусства.

Решетник Ирина Александровна
кандидат юридических наук,
соискатель СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина

ЗАКОН ЕДИНЕНИЯ ВРЕМЕН И ТРАДИЦИЙ В ИСКУССТВЕ АРИСТИДА МАЙОЛЯ

Майоль не только «самый последовательный носитель духа греческой гармонии в современности»¹, он тот мастер, которого, наряду с Роденом, исследователи назовут отцом современной скульптуры.

Аристид Майоль создал мир художественных образов, наполненный ощущением вечного смысла, единения жизни природы и человека. И поэтому данный мастер занял особое место в «линии наследования», идущей от эпохи античности.

Главным средством создания образа и выражения пластической идеи в творчестве Майоля выступает обнаженное женское тело. Женщина предстает здесь как носительница высшего природного начала, а женская фигура как олицетворение самой природы. Тело женщины, поэтому, становится выражением дарованных ей природой вечных ценностей: здоровья, грации, доброты.

Майоль стремится к пластической наполненности, утверждению крепкой пластической формы, прочного скульптурного объема. Целостность и основательность становятся ключевыми свойствами его произведений. В этом смысле Аристид Майоль как ваятель XX столетия рождает новую форму целостности, возвращает скульптуре ее устойчивость, былое монументальное величие, то есть то, что составляет чисто скульптурные ценности.

Работая в плоскости архитектурного аспекта скульптуры, Майоль обращается к творческому осмыслению достижений Поликлета. Ставя перед собой аналогичную задачу и используя сходный композиционный прием, скульптор XX в. наполняет его самостоятельным содержанием, рождает новое композиционное качество.

Майоль мастерски оперирует приемами синтеза. Выделяя наиболее существенные пластические аспекты природы и синтезируя их, он воссоздает природу в преобразованном качестве, достигая при этом высшей пластической концентрации рожденной им идеи. Настоящие приемы наделяют произведения скульптора мощным звучанием символа, созидающего традицию и утверждающего современность.

¹ Апчинская Н. В. Аристид Майоль и французская реалистическая скульптура конца XIX – первой половины XX века: дис...канд. искусств. Ленинград: Изд-во Института им. И. Е. Репина, 1974. С. 110.

Сечин Александр Георгиевич
кандидат искусствоведения, доцент,
доцент РГПУ им. А. И. Герцена

ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ «АДАМА» МИКЕЛАНДЖЕЛО. ОБ ОДНОЙ ПЛАСТИЧЕСКОЙ МЕТАФОРЕ КАРАВАДЖО И РОДЕНА

Грандиозный проект «Врата ада» определенным образом венчает творческий путь французского скульптора Огюста Родена (1840–1917), а сами «Врата» увенчаны скорбными фигурами «Трех теней». Как известно, мотив изломанно склоненной фигуры родился в ходе работы Родена над скульптурой «Адам». Также хорошо известно преклонение французского мастера перед мощным гением Микеланджело Буонарроти.

Итальянский живописец, скульптор, историк и теоретик искусства Родольфо Папа обратил внимание на иконографическую близость образа палача в «Мученичестве апостола Матфея» Караваджо (капелла Контарелли в церкви Сан-Луиджи-деи-Франчези в Риме) с Адамом со знаменитой фрески Микеланджело «Сотворение Адама» (потолок Сикстинской капеллы, Ватикан). Фигура орущего обнаженного убийцы привлекает к себе внимание зрителя как центральным положением на полотне, так и странной, неестественной позой, которая, по мнению Папы, возникла в сознании художника путем поворота на 90° по часовой стрелке фигуры полулежащего микеланджеловского первого человека.

Между тем поза роденовского «Адама», впоследствии перешедшая к его «Трем теням», по сути является результатом такого же поворота той же фигуры Микеланджело, причем Роден усложнил поворотную симметрию Караваджо, дважды клонировав фигуру своего несчастного вокруг предполагаемого центра, который находится внутри пространства, создаваемого телами «Трех теней». Так, искусно используя приемы визуальной риторики (и геометрии), французский скульптор смог создать свой извод содержательной пластической метафоры, насыщенный безмерной скорбью.

ИСТОКИ КЕРАМИЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ ПОЛЯ ГОГЕНА

Керамическая скульптура Поля Гогена имеет довольно большое значение как для творчества самого мастера, так и для развития прикладных практик последней четверти XIX в. Работая над своими глиняными изделиями, Гоген стремится преодолеть условность интермедиальных границ и указать на неразрывную связь, существующую между керамикой, скульптурой и живописью. Произведения изобразительного искусства, являющиеся результатом данной экспериментаторской художественной деятельности мастера, с одной стороны, приобретают звучание, антонимичное общепризнанным эстетическим положениям эпохи, с другой, во многом следуют тенденциям современного керамического искусства Европы и весьма органично вписываются в его систему.

Будет лукавством утверждать, что личность и творчество Гогена мало исследованы в России. Живопись и графика мастера широко представлены в Государственном Эрмитаже и ГМИИ имени А. С. Пушкина. Произведения Гогена всесторонне изучены в научных каталогах (особенно стоит выделить труд А. Г. Костеневича) и специальных монографиях (А. С. Кантор-Гуковской, О. Я. Кочик, В. А. Крючковой). Вместе с тем, подробно рассматривая живописные работы мастера, исследователи по тем или иным причинам зачастую склонны оставлять его занятия прикладными искусствами без внимания, что создает историографическую лауну в отечественной традиции изучения творчества художника.

Целью настоящего доклада является анализ истоков керамической деятельности Гогена на основе материала, собранного в музеях и научных библиотеках Копенгагена и Парижа. Для достижения указанной цели планируется рассмотреть общие, характерные для керамического искусства Франции последней четверти XIX в., тенденции, а также изучить технико-технологические и иконографические аспекты глиняной скульптуры самого Гогена. На основе полученных данных будут выявлены закономерности формирования художественной манеры мастера, а также обозначены связи предметов керамической скульптуры Гогена с его личной философией и жизненными обстоятельствами.

Грибоносова-Гребнева Елена Владимировна
кандидат искусствоведения,
научный сотрудник МГУ им. М.В. Ломоносова

МЕТАМОРФОЗЫ ЖАНРА НЮ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ СКУЛЬПТУРЕ 1920–1930-Х ГОДОВ: ДИАЛОГ С КЛАССИКОЙ

В отечественной скульптуре 1920–1930-х гг. репрезентация жанра ню была подвержена интересным, неоднозначным и порой неожиданным метаморфозам в рамках того увлеченного диалога, который она вела с классическим наследием и, прежде всего, с античными и ренессансными образцами. Если в 1920-е гг. нередко имела место прямая или слабо скрытая интерпретация известных классических памятников, то на протяжении 1930-х годов диалог с классикой хотя и сделался более сложным и опосредованным, но при этом оставался не менее активным и напряженным. На процесс закономерных образных трансформаций, связанный с выдвижением в Сталинскую эпоху новых приоритетных образцов из обширного репертуара классической скульптуры, указывают произведения таких мастеров, как А. Матвеев, Б. Королев, В. Мухина, И. Чайков, И. Шадр, М. Манизер, С. Лебедева и многих других. Обоснованный анализ их работ в свете конкретных исторических образцов позволяет рассматривать творчество отечественных мастеров в мировом художественном контексте.

«БОРЬБА С ЗЕМЛЕЙ». РЕЛЬЕФ ИВАНА ШАДРА В СОБРАНИИ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ

Скульптор Иван Шадр, расцвет творчества которого пришелся на непростой период 1920 –1930-х гг., является автором целого ряда поистине выдающихся произведений пластики, многие из которых вошли в золотой фонд отечественной художественной культуры. К такого рода работам, безусловно, принадлежит монументально-декоративный рельеф «Борьба с землей», выполненный скульптором в 1923 г. Рельеф является частью неосуществленной композиции фонтана «Штурм земли», эскиз которого был создан И. Д. Шадром для первой сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки в Москве. В реальном размере Шадр успел выполнить в гипсе только рельеф, который предполагалось установить в основании фонтана. В 1959 г. рельеф был отлит В. В. Лукьяновым в бронзе и в 1961 г. поступил в собрание Третьяковской галереи.

Произведение «Борьба с землей» представляет собой интереснейший пример соединения романтической патетики, характерной для творческих интенций И. Д. Шадра, и попытки ее воплощения в реалистической манере. Столь сложное в плане реализации образно-пластическое решение стало возможным благодаря исключительности мироощущения Шадра, которое заключалось в способности воспринимать окружающую действительность сквозь призму мифопоэтического мышления. Эта черта, являясь наиболее характерной для творческой эстетики мастера, отмечалась многими современниками как исключительный романтизм, присущий его натуре.

Однако, анализируя многие замыслы скульптора, можно сделать вывод, что в основе проявления романтических тенденций в творчестве Шадра лежит более глубинная первопричина. Особое мифопоэтическое восприятие было характерно для отечественных скульпторов, ярко заявивших о себе в рубежную эпоху — А. С. Голубкиной, С. Т. Конёнкова, С. Д. Эрзи. Шадр, вступивший на творческий путь несколько позже, продолжил эту линию. Мы можем предположить, что этот феномен в русской скульптуре был связан с так называемой «волей к сакральному», которая, по мнению Н. А. Хренова, обостряется в социуме в переходные периоды, в том числе связанные с революционными вспышками. На примере рельефа «Борьба с землей» представляется интересным проанализировать, как в образно-пластическом ключе может быть реализована эта интенция.

Учитывая уникальность произведения, в Третьяковской галерее, безусловно, существовало понимание того, что рельеф необходимо экспонировать. Однако многие годы этот вопрос оставался открытым, в том числе в силу того, что проблема сохранности и экспонирования монументально-декоративных произведений искусства не является основной

спецификой деятельности галереи. В 2018 г. совместно с ВНИИ реставрации был проведен комплексный анализ загрязнений и повреждений рельефа и разработан детальный план его реставрации. Также сотрудниками ВНИИР была разработана конструкция для экспонирования произведения. Таким образом, вопрос о сохранении для будущих поколений одного из шедевров отечественной монументальной пластики получит свое разрешение в ближайшем будущем.

Шик Ида Александровна
младший научный сотрудник ГЭ,
гл. редактор Фонда «Новое искусствознание»

ОБРАЗЫ ВОСТОКА В СОВЕТСКОЙ ФАРФОРОВОЙ ПЛАСТИКЕ 1930-Х ГОДОВ: «РУСТЕМ» Р. Н. НИКОЛАЕВОЙ И «ШОТА РУСТАВЕЛИ» Н. Я. ДАНЬКО

Одной из ключевых черт советской культуры 1930-х гг. была ее ориентация на «Восток», противопоставляемый «Западу» и его системе ценностей. «Ориентализация» культуры сталинской эпохи проявилась в интересе к литературному наследию советского Востока, его изучению и визуальной репрезентации. Не менее значимым для культурного дискурса этого периода была его «фольклоризация» и тяготение к героическому эпосу.

В 1934 г. в СССР отмечался тысячелетний юбилей персидского и таджикского поэта Абу-л-Касима Фирдоуси, автора эпической поэмы «Шах-Наме» («Книга Царей»), к которому был издан перевод избранных мест поэмы М. Л. Лозинского, а также вышел сборник научных статей, посвященных его творчеству. В фарфоровом искусстве к творческому наследию Фирдоуси обратилась Р. Н. Николаева, создав для Государственного фарфорового завода им. М. В. Ломоносова скульптурную группу «Рустем». Рустем — главный герой поэмы «Шах-Наме», славный своей силой, мужеством, умом и благородством. Образ Рустема, совершающего подвиги для блага своей родины, носит архетипический характер и имеет общие черты с образами русских богатырей, приобретая особое «агитационно-политическое» значение в культуре второй половины 1930-х гг. Скульптор Р. Н. Николаева показывает Рустема невысоким и коренастым, держащим под уздцы вздыбленного боевого коня Рахша. Декоративную выразительность скульптуре придает роспись А. В. Воробьевского (варианты 1936 и 1937 гг.), ювелирно передающая мельчайшие детали его богатого и замысловатого костюма.

Чернильница «Шота Руставели» (1938) создавалась Н. Я. Данько к 750-летию грузинской эпической поэмы «Витязь в тигровой шкуре» («Витязь в барсовой шкуре»). В контексте общего интереса к культурному наследию советского Востока грузинский поэт Шота Руставели занимал особое место, будучи непосредственным соотечественником И. В. Сталина. В 1930-е гг. издаются новые переводы поэмы «Витязь в тигровой шкуре»: К. Бальмонта (1936), Г. Цагарели (1937), П. Петренко при участии К. Чичинадзе (1938). В 1938 г. А. М. Чачиков написал «Поэму о Руставели», а в 1939 г. вышел сборник статей «Шота Руставели и его время». Кроме того, в 1937–1938 гг. Руставели был посвящен ряд публицистических статей в советских периодических изданиях. В 1938 г. были выпущена бронзовая плакетка «750 лет эпосу Руставели “Витязь в тигровой шкуре”» и почтовая марка с портретом великого грузинского поэта. В трактовке скульптором Н. Я. Данько сидящий под деревом и творящий свой эпос Руставели кажется похожим на «восточного сказочника» (Н. А. Щетинина). Оригинальные варианты росписи чернильницы

предложили художники Государственного фарфорового завода имени М. В. Ломоносова Е. Я. Данько, М. Н. Мох, Е. Н. Лупанова, А. В. Воробьевский

В советской культуре 1930-х гг. восточные поэты Абу-л-Касим Фирдоуси и Шота Руставели, так же, как и герои их произведений, приобретали новые политические коннотации: оба они объявлялись отстаивающими интересы тружеников и борющимися с эксплуататорами, а славословия в адрес Руставели были во многом более или менее завуалированными прославлениями Сталина. Тем не менее, советские переводчики и исследователи 1930-х гг. внесли значительный вклад в изучение и популяризацию творческого наследия поэтов, а скульпторы и художники создали неповторимые образы, покоряющие современного зрителя своей эстетической выразительностью и мастерством исполнения.

Иванова Екатерина Вячеславовна
специалист по учету музейных предметов
ГМЗ «Царское Село»

ОБРАЗ «ДЕТСТВА» В ИНТЕРЬЕРНОЙ ПЛАСТИКЕ ВЕДУЩИХ МАСТЕРОВ ЛЕНИНГРАДСКОГО ЗАВОДА ФАРФОРОВЫХ ИЗДЕЛИЙ В 1950–1960-Е ГОДЫ

1950–1960-е гг. по праву можно считать важным этапом в развитии отечественной фарфоровой промышленности. Установки Н. С. Хрущева, направленные на художественное наполнение малогабаритного жилого интерьера, спровоцировали увеличение масштабов выпуска «интерьерной» пластики, а также возрастание потребительского спроса к фарфоровой скульптуре со стороны граждан. Именно в этот период времени формируется широкий по своему тематическому и сюжетному содержанию ассортимент сувенирной продукции, близкий и понятный каждому советскому человеку. Важно отметить, что при разработке новых художественных форм мастера фарфоровой пластики начинают учитывать необходимость популяризации через скульптурные изделия политических, социокультурных и экономических достижений государства. Так, популярные в 1950–1960-е гг. лозунги «СССР — самая читающая страна в мире», «Искусство принадлежит народу», «Дружба народов» («Русский и китаец братья на век» и т. д.) переносятся скульпторами и художниками в композиции на театральную и цирковую тематику, в изображения советских граждан с книгами, а также в скульптурные изделия, отражающие многонациональный состав населения и активную внешнюю политику государства на международной арене. Передать же атмосферу счастливой жизни в строящемся социалистическом государстве была призвана тема счастливого детства и юношества, ставшая неиссякаемым источником вдохновения для всех ведущих фарфоровых предприятий страны.

Ленинградский завод фарфоровых изделий, созданный в 1952 г. с изначальной ориентацией на изготовление технического фарфора, так же активно включился в процесс изготовления сувенирной продукции и выпустил в массовый тираж «интерьерную» пластику, раскрывающую различные аспекты бытовой жизни юных граждан. Стремление завода наиболее полно отразить в скульптурных произведениях все грани детской повседневности, позволило автору доклада среди разнообразия массового фарфора выделить несколько сюжетных линий, объединённых общей темой «детства», а также провести стилистический и сравнительный анализ детской фарфоровой пластики, широко представленной в творчестве ведущих мастеров завода Т. А. Федоровой, А. А. Киселева, Л. Н. Сморгона и А. В. Дегтярева.

Сапанжа Ольга Сергеевна
доктор культурологии, доцент,
профессор РГПУ им. А. И. Герцена

«ДЕТСКИЙ» БАЛЕТ В ИНТЕРЬЕРНОЙ ФАРФОРОВОЙ ПЛАСТИКЕ 1950–1960-Х ГОДОВ

Проблема представления образов балета в произведениях мелкой фарфоровой пластики как части пространства советской повседневной культуры представляет интересный материал для анализа. Если оптика искусствоведческого исследования выводит на первый план проблемы создания художественного образа (при помощи композиционного, стилистического, иконографического методов), то в культурологических исследованиях советского массового фарфора на первый план выходит его прикладная составляющая, роль и место в организации жизненного пространства.

Основной функцией массового советского фарфора становится украшение нового типового советского жилища, которое также начинает складываться в послевоенный период. В этом новом жилище на массовый фарфор возлагают задачи придания унифицированному пространству жилища черт индивидуальности.

В 1950-е гг. складывается и пантеон тем — канонических сюжетов, достойных отражения в фарфоре (русская сказка, народы мира, счастливое детство, люди труда). Балет занимает в этом пантеоне значительное место. В первую очередь, мастера крупнейших советских фарфоровых производств предложили обывателю образы исполнителей классических балетов и советских драмбалетов (от «Лебединого озера» до «Бахчисарайского фонтана»). Тем не менее, иногда в орбиту внимания скульпторов попадали малоизвестные балеты. Таким является детский балет «Аистенок», созданный Д.Л. Клебановым в 1937 г.

Анализ фарфоровых статуэток «Балерина Аист» и «Балерина Кошка», выполненных скульптором Микаэлом Аваковичем Интизарьяном (1910–1992) в художественной лаборатории Дмитровского фарфорового завода (Вербилки) и выпускавшихся в 1950-е гг., вполне позволяет понять место и значение образов балета в искусстве интерьерной мелкой пластики.

Произведения фарфоровой пластики 1950–1960-х гг. можно классифицировать по трем основным группам представления образов советского балета в фарфоре: во-первых, создание произведений, представляющих мир балета в целом; во-вторых, создание образов известных балерин, исполняющих балетные партии и, в-третьих, обращение к образам балетов, которые ставились на сценах советских театров, но без создания портретных образов танцовщиков. Фарфоровая пара «Балерина Аист» и «Балерина Кошка» представляет третью традицию, имеющую ряд откликов в истории советского фарфора 1950–1960-х гг.

БАЛЕТ «СЕДАЯ ДЕВУШКА» В ФАРФОРОВОЙ ПЛАСТИКЕ КИТАЯ

Балет «Седая девушка» был одним из двух официально разрешенных во время «культурной революции» балетов, наряду с «Красным женским революционным отрядом». Именно поэтому образы этого балета нашли свое отражение как в фарфоровых статуэтках, так и в предметах быта: на чайниках, тарелках и вазах в качестве иллюстраций. Основная идея балета — возрождение бедных, пример настойчивости и мстительной силы крестьян (особенно женщин), выстоявших под натиском злых сил (Японии и богатых помещиков).

Статуэтки, созданные в Цзиндэчжэнь (городской округ провинции Цзянси КНР, также именуемый столицей фарфора) народным мастером Чжу Синьбао изображают либо пару: Сиэр (стоящую в арабеске или в аттитюде) и Ван Дачуня в военной форме; либо только Сиэр в аттитюде с устремленной в верх рукой. Героиня изображена всегда в красном. Скульптуры выполнены без учета физиологии танца, но передают основную идею.

Первая из двух фарфоровых скульптур по мотивам балета «Седая девушка», созданных в уезде Дэхуа (провинция Цюаньчжоу) значительно отличается от традиционного изображения. Сиэр в них представлена не в балетной позе, а в жесте, указывающем на ее силу — левая рука героини сжата в кулак и как бы демонстрирует мышечную силу ее бицепса. Вторая скульптура, созданная на этом заводе, более традиционна, так как изображает героиню стоящей в экарте и устремленной вверх, куда тянется ее вытянутая правая рука. Обе скульптуры не расписаны, но покрыты глазурью.

На тарелках, вазах и чайниках, где имеют место иллюстрации к балету «Седая девушка», также повторяется только два сюжета. Либо Сиэр изображена в позе экарте с устремленной вверх рукой, либо изображена пара, смотрящая в одну сторону, где Ван Дачунь (в военной форме или в одежде крестьянина) и Сиэр в аттитюде указывает рукой вдаль или же держит ружье и сжимает кулак. Представляется, что повторяемые в фарфоре образы являются символами устремленного в будущее китайского народа.

ЭТНИЧЕСКИЕ ПРЕЛОМЛЕНИЯ В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЕ КАБАРДИНО-БАЛКАРИИ

Доклад посвящен особенностям монументальной скульптуры Кабардино-Балкарии. Если в 1950–1960-х гг. кабардино-балкарские скульпторы стремились приблизиться к общесоюзной модели искусства, то в 1970–1980-х гг. их устремления изменились и усложнились. Перед местными ваятелями встала задача создания этнического по духу искусства. Эта цель послужила сильным катализатором их творческих поисков. А поскольку традиций изобразительного искусства у кабардинцев и балкарцев в этот период не было, им пришлось ассимилировать приемы и средства выразительности, принятые в искусстве других народов и прежде всего русского. С этого времени кабардино-балкарские художники постоянно рефлексировали в контексте мирового искусства, изучают и используют в своем творчестве особенности местного народного декоративно-прикладного искусства и архитектуры, пытаются создать произведения, созвучные миропониманию своего народа, отражающие особенности его менталитета. Эти попытки позволяли некоторым из них достичь известных успехов. Со временем кабардино-балкарская монументальная скульптура обрела собственное лицо, специфические свойства, отличающие ее от других региональных школ.

ПОСТВОЕННОЕ ТЕЛО В СОВЕТСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Поствоенное тело — то ключевое понятие, вокруг которого будет строиться настоящее исследование. Наша задача — дать этому понятию исчерпывающее определение и проанализировать с его помощью некоторые явления и тенденции в советской скульптуре послевоенных десятилетий.

Важность введения понятия «поствоенное тело» определяется тем, что война существенно повлияла на представления о теле. Конечно, некоторые значительные изменения в восприятии человеком собственной телесности произошли раньше, и Вторая Мировая война лишь подтвердила их. Но при этом нельзя отрицать, что она, в свою очередь, характеризуется такими испытаниями — в том числе для тела — каких прежде не бывало. В результате пыток, голода, мучений тело уже не могло оставаться прежним, и эта ситуация нашла отражение в работах многих художников, так или иначе прикоснувшихся к экстремальному телесному опыту военной² реальности.

В советской культуре война как повседневность, как телесное страдание практически не репрезентирована. Особенно это касается визуального искусства. Из-за официозных ограничений воспрывший было модернистский художественный язык, использовавшийся некоторыми художниками, начинавшими свой творческий путь ещё в 1920-е гг. (Дейнека) для изображения травмы военных лет, был вновь успешно погашен.

В докладе мы поговорим о творчестве скульпторов нового поколения, заявивших о себе уже после войны, не прошедших (в отличие от старших коллег) школу модернизма 1920-х гг., вынужденных самим вырабатывать представление о поствоенной телесности — и успешно справившихся с этой задачей. В первую очередь речь пойдёт о работах Эрнста Неизвестного и Вадима Сидура, но мы также упомянем работы некоторых других художников, на чьей работе в той или иной степени сказалось послевоенное ощущение телесности. Среди них Любовь Холина, Александр Игнатъев, Александр Арефьев, Михаил Шемякин и другие. Кроме того, нельзя забывать и про общеевропейский контекст, в который как нельзя лучше вписывается практика советских художников. Их работы будут сопоставлены с произведениями Алины Шапочников, Жана Фотрие и других.

² В данном случае мы имеем в виду не только непосредственные боевые действия, но и повседневную «гражданскую» жизнь военного времени.

THE CREATIVE LEGACY OF RÓMULO ROZO (COLOMBIA) AS THE FUNDAMENTAL PARADIGM OF THE CULTURAL PATRIMONY IN LATIN AMERICA

Romulo Rozo was a Colombian sculptor born in the city of Bogota in 1899. He was of peasant-indigenous origin on the side of his mother and of mestizo origin on the side of his father. He grew up between the city of Chiquinquirá (considered to be a city of ultra-catholic tendencies) where his mother traded in salt and Bogota, where he worked as a shoe-shiner. When he was an adolescent, he found a job as a bricklayer and stonemason. At the end of 1916, in Bogota, an exhibition of crucifixes was organized in the School of Fine arts. Rozo had managed to work as a security guard in the exhibition. One evening, Rozo decided to show the Chilean ambassador of that time in Colombia — Diego Doblé Urrutia — a small sculpture made of mud that he had moulded. Thus Urrutia became the promoter of the work of Rozo.

Then with the help of the Colombian president — Marco Fidel — Rozo was able to study at the School of Fine arts in Bogota. In 1921, in Madrid, Rozo studied and worked with local sculptors such as Mateo Inurria. In 1925, he decided to move to Paris, where he created his masterpiece. While studying in the workshops of the sculptors Émile Antoine Bourdelle and of Auguste Rodin in Paris, in that same year, Rozo sculpted “La Bachue, diosa generatriz de los indios Chibchas” (The Bachue, goddess generatrix of the Indians Chibchas) in stone. In 1926, the sculpture was a part of the exhibition of Decorative Arts in Paris and in 1929 it was located in the central courtyard of the pavilion of Colombia in the Hispanic American Exhibition in Seville. It is necessary to highlight that by 1928 Rozo was commissioned to decorate the pavilion of Colombia in Seville. He created the interior and exterior embellishments of the building in Spanish “pseudo-colonial” style constructed by the Sevillian architect — Jose Granados de la Vega. The ornamentation refers to the motifs of the mining, the collection of emeralds and the cultivation of tropical plants in Colombia. As a result of the exhibition, Rozo was granted the Grand Prix and the Golden Medal from Seville. Obtaining a little fame in Spain, he later moved to Mexico, where he finished his days. He never returned to Colombia.

Since the exhibition in Paris, the sculpture of the goddess Bachué has been known in Colombia thanks to the photo of Pierre Choumoff that was published in the local newspapers. With this, the Colombian businessman — Anibal Moreno — was able to purchase the sculpture in Paris. Later he lent it to the exhibition in Seville (and on the way returning to Paris, it broke in two halves and was restored at the Louvre Museum). In 1959, it was moved to Barranquilla, where it was concealed for 68 years. In 1997, the Colombian art historian and art critic Alvaro Medina found the sculpture in the hands of Ricardo Moreno, from whom he purchased the sculpture and included it in the permanent exhibition of the Bogota Museum of Modern Art, till this day. According to the interview, the statue represents the Muisca goddess called

Bachué: “Above the waist, it is the birth and from the waist below the disappearance. On the upper part, there is the head of the son (The God of the Sun). On the base, the heads of the snakes devouring the golden apples from the treasure of the lagoons [...]. On the base, there is the source of life — the waters of the lagoon and the sacred frogs”. The woman-snake carved in stone is a double creature that represents life as much as death. The position of the goddess seems to connect the earth with the sky. Following the narrative of Bachué, Rozo designed a vertical axis (axis mundi) in two directions with opposite and simultaneous senses, invoking the myth of the Muisca. In the type of protecting or triumphant gesture, the arms form a triangle that contains a child. The features of his face are as geometric as those of the goddess. The crown or tiara of the woman is composed of 9 snails that correspond to the time of the human gestation. At the bottom, attracted by the water two legs are turning into snakes. Nevertheless, they keep a subtle but essential difference: on the left leg, concentric semicircles are carved, while on the right leg there are rhombuses that have a point in the center. One represents the son and the other means the mother.

Rozo exalted the pre-Columbian culture and dug into the origins of the Colombian people by expressing the Muisca myth of the origin of humanity. In a moment in which the Latin-American artists radically decided to say a farewell to Europe. “Defending” the past by reincarnating it with a raw sense of nationalism, thus preventing the continuation of the vassalage of the Europeanization. In contrast to this, there also was the position that reindicted the miscegenation as a syncretism that happened during centuries of conquest and colonialism. The Bachué goddess represents that awaited syncretism by being the tension between the European influence and the Americanized imaginary of the pre-Columbian one. Rozo’s masterpiece is labelled not only as the entry of the modernity to Colombia but also as the entry of Indigenism through art into the country. In the same way that the indigenous connotation of the Colombian people was expressed, from the 20s to the 40s of the 20th century, it was expressed in all Latin America as well. The paradoxes of a Mulatto, Mestizo and Tropical territory in which Rozo’s Bachué filled the gap of the non-independent, non-lay and non-national Art.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ПАМЯТНИКА Н. А. КЛЮЕВУ В Г. ВЫТЕГРА

Возникновение произведения искусства любого направления, течения и жанра всегда связано с эпохой, эстетическими ценностями, индивидуальностью художника, случайным стечением обстоятельств или, иными словами, имеет свою историю. Идея памятника великому поэту России Николаю Клюеву (скульптор С. Ю. Алипов, архитектор Л. Г. Беркович) и его воплощение в материале также имеет свою историю.

Автор будущего памятника Сергей Алипов увлекался поэзией Серебряного века, что отразилось в ряде скульптурных эскизов образов русских поэтов, среди которых были С. Есенин, А. Ахматова, О. Мандельштам, Б. Пастернак.

В 1980 г. ведущий сотрудник ИРЛИ РАН, замечательный учёный и знаток новокрестьянской поэзии А. И. Михайлов предложил Сергею Алипову создать памятник поэту Н. Клюеву.

Первоначальные эскизы памятника Н. Клюеву, где прорабатывались общие пропорции, движение, масс, пластическая структура, силуэт, связь с окружающей средой во многом выполнялись авторским коллективом совместно. С годами, с 1980 по 2015 г. творческий замысел претерпевает значительные изменения. Скульптор завершил общую моделировку фигуры поэта, прибавив динамику движения и усилив драматизм композиции. Доработка фигуры была завершена во второй четверти 2015 г. В этот же период (24 октября 2015 г.) мастерскую скульптора посетили участники Всероссийской научной конференции с международным участием VII Санкт-Петербургских научных чтений памяти Николая Клюева. Через год после утверждения и доработки гипсовой модели памятника в июне 2016 г. был выполнен завершающий этап работы над памятником — отливка в бронзе в литейном цехе и окончательная обработка бронзовой скульптуры Николая Клюева. Установка памятника в городе Вытегра состоялась 27 августа 2016 г.

Жизнь поэта неразрывно связана с землёй Прионежья. Наиболее характерными элементами Вытегорской земли являются различные по форме и текстуре камни-валуны. Камень-постамент должен олицетворять неразрывную связь поэта с родной землёй. По идее авторов постаментом под фигуру поэта должен был служить естественный валун красновато-коричневого оттенка, найденный на земле Прионежья. Цвет камня, обогащённый разнообразными, в основном зеленовато-охристыми рефlekсами природного окружения и прозрачными голубовато-синими рефlekсами неба, должен ассоциироваться как с плотной земной материей, так и с лёгкой материей плывущего по небу дождевого облака.

«Камень-облако» символизирует двуединую судьбу поэта, парящего в поэтических сферах и переносящего все тяготы жизни на земле. Постамент и

фигура должны представлять единый ансамбль, передающий драматическую судьбу поэта. Фигуре придаётся зрительно нестабильное равновесие, символизирующее трагизм жизненного пути, несовместимость внутреннего мира поэта с идеологией и ценностями советской России. Скульптура поэта устанавливается на край валуна, закрепляется в трёх точках опоры — в основаниях ступней (подошвах лаптей) и основании посоха. Зрительно нестабильное равновесие фигуры дополняется выносом части ступни правой ноги над краем валуна. Нестабильное равновесие фигуры допускает различную трактовку действий поэта — возможно, он готов шагнуть в бездну, сделать шаг назад или подняться в небо. Птица-Сирин является проводником небесного мира, поёт о вышнем мире, несёт вести о будущем, ведёт негласный диалог с поэтом, направляет его творчество.

Вскормили нас ущелий недра,
Вспоил дождями небосклон,
Мы — валуны, седые кедры.
Лесных ключей и сосен звон.
(Н. А. Клюев «Вы обещали нам сады»)

Перфильев Валерий Иосифович

член АИС, СХ России, почетный член РАХ, заслуженный работник культуры РФ, член Комиссии по монументальному искусству при Мосгордуме, член художественного совета по монументально-декоративному искусству Московского комитета по сохранению культурных ценностей

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА МОСКВЫ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

Политико-социальные предпосылки сооружения памятников. Указы Президента РФ, постановления Правительства РФ, инициатива общественных и государственных институций. Закон г. Москвы о «Порядке возведения в городе Москве произведений монументально-декоративного искусства городского значения» от 13 ноября 1998 г. Система принятия решений об установке памятников. Определение места установки. Дары городу.

Город и памятник. Выход за пределы Садового кольца, исчерпанность традиционного городского пространства для памятника (площадей). Общественная среда и памятник, снятие сакральности, обытовление городского пространства.

Комиссия по монументальному искусству при Московской городской думе. Конкурсы на лучший проект памятника. Автор и родственники.

Канон и типология в монументальном искусстве. Проблематика исторического монумента, портретного памятника. Городская скульптура и памятник. Монументально-декоративная скульптура.

Кризис пластических идей в монументальном искусстве Москвы. Школы и индивидуальности. Традиции и новации.

Ведущие скульпторы монументалисты Москвы. Скульптурные произведения С. Щербакова (памятники Гермогену, Александру I, князю Владимиру, оружейнику Калашникову, Столыпину). Историческая достоверность и академизм. Пластический язык и образное решение. А. Рукавишников (памятники Шолохову, Растроповичу, Достоевскому, Скобелеву, Спартаку). Новизна образов и эмоциональное состояние, психологизм и оригинальность композиционного решения.

Г. Франгулян (памятники Окуджаве, Хачатуряну, Бродскому, Шостаковичу, Стена скорби). Театрализация пространства, вторжение в городскую среду, создание собственной среды памятника.

Памятники З. Церетели (300летию российского флота — Петр I.) Постмодернистское произведение — единственное реализованное в бронзе в Москве.

Скульпторы Москвы — авторы памятников. Московские скульпторы за границей.

Бахтияров Руслан Анатольевич

кандидат искусствоведения,
старший преподаватель Центра инновационных образовательных
проектов СПГХПА им. А. Л. Штиглица

**ОПЫТ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА СОВРЕМЕННОГО
СКУЛЬПТОРА В НАУЧНОЙ МОНОГРАФИИ. СТРУКТУРА ИЗДАНИЯ
И СПЕЦИФИКА ЕГО ДИЗАЙНА (КНИГА «АНДРЕЙ МИШИН. ВЕЧНЫЕ
СЮЖЕТЫ В СКУЛЬПТОРЕ И МЕДАЛЬЕРНОЙ ПЛАСТИКЕ»)**

Выступление посвящено работе автора — Р. А. Бахтиярова — над монографией, посвященной творчеству современного петербургского скульптора Андрея Мишина. Основное содержание творчества мастера — поиск наиболее емкого и выразительного пластического воплощения образов и сюжетов, связанных с христианской традицией — предопределило структуру книги, характер подготовки репродукций, их масштаб и порядок расположения в тексте. Иконографическое и стилистическое решение произведений А. В. Мишина охватывает широкий спектр традиций — от раннехристианских памятников, искусства Византии и Средневековой Европы до модернизма XX в. Скульптор находит глубинные смысловые связи между сюжетами Священной Истории и античной мифологии и образами, укорененными в европейской культурной традиции. Представленная монография призвана показать, каким образом через пластическое решение этих произведений раскрывается замысел художника, как осуществляется поиск более емкого и выразительного воплощения избранных сюжетов, имеющих разработанную иконографию либо ранее практически не находивших отражения в произведениях зарубежных и русских мастеров. В тексте исследования и в самой структуре книги акцентируется внимание на том, что примеры воплощения библейских сюжетов сериями в мировом искусстве сравнительно немногочисленны и имеют небогатую историю. По этой причине опыт воплощения сюжетов Ветхого и Нового Завета рассматривается автором книги как явление, занимающее совершенно особое место в истории искусства. В выступлении акцентируется характер расположения изобразительного материала по ключевым темам, образам и мотивам, где взаимодействуют репродукции станковых и монументальных произведений, образцов медальерного искусства и каллиграфии. Особое внимание уделяется работе дизайнера Артура Скиппара над оформлением книги, включая обложку, форзац, оформление страниц, открывающих отдельные главы, а также работу над приложением (каллиграфический текст Аполлинарии Мишиной, использованный в скульптурных композициях А. В. Мишина).

Мирлас Иоанна Антониевна
студент Литературного института им. А. М. Горького

ДЕКОРАТИВИЗМ СОВРЕМЕННОГО ПЛАСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА: КЛАССИКА И НОВАТОРСТВО В СКУЛЬПТУРАХ КСЕНИИ АНУФРИЕВОЙ-МИРЛАС

Современное русское искусство представляет собой многоплановую и многоконцептную структуру, в которой скульптура, несомненно, занимает высшую ступень. Несмотря на это, в пластическом искусстве с каждым годом открывается все больше граней.

Одной из таких граней является движение внедрения декоративизма, крупнейшим представителем которого является московский художник-скульптор Ксения Ануфриева-Мирлас.

Предложенная на научное рассмотрение тема «Декоративизм современного пластического искусства: классика и новаторство в скульптурах Ксении Ануфриевой-Мирлас» затрагивает проблематику актуальности декоративизма в современном искусстве.

На примере скульптур Ксении Ануфриевой-Мирлас в докладе анализируются следующие ключевые проблемы:

- Новаторство в искусстве;
- Феномен декоративизма в современной скульптуре;
- Перспективы взаимодействия классического и современного в скульптуре;
- Феномен “*Liberales conservatism*” в скульптуре и его принципы взаимодействия с декоративизмом.

Благодаря многоаспектному анализу, на примере скульптур, возможно будет сделать вывод об особенностях новаторства в современном искусстве скульптуры, актуальности взаимодействия классического и современного в скульптурном пространстве и возможностях их трансформации.

РИСУНОК ТУШЬЮ КАК НЕОТЪМЛЕМАЯ ЧАСТЬ ПЛАСТИЧЕСКОГО ВЧУСТВОВАНИЯ РОБЕРТА ЛОТОША

Роберт Абрамович Лотош — известный петербургский скульптор, родившийся в городе на Неве в 1953 г. Окончил факультет скульптуры Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина в 1982г. (мастерская профессора М. К. Аникушина). Член Союза художников России с 1985 г. Произведения мастера находятся в Государственном Русском музее, Музее городской скульптуры, Коллекции современного искусства Центрального выставочного зала «Манеж» (Санкт-Петербург), в Министерстве культуры России, в Союзе художников России (Москва); в частных собраниях России, Германии, Голландии, Дании, Израиля, США, Швеции, Финляндии, Франции и др. стран. Лотош — участник городских, российских и зарубежных выставок с 1981 г.

Роберт Лотош — скульптор зрелого стилистического склада, в творчестве которого велика роль традиции. Высокая художественная культура присуща всем произведениям автора. Остро ощутима она в том, как Лотош лепит форму, как пластически ее организует, ритмически соотносит с пространством — материал в руках скульптора податлив и выразителен: плавные линии, грани объемов работают в унисон с самой поверхностью материала. Духовному насыщению образов способствует и фактура, усиливающая их эмоциональное звучание. Воображением художника владеют традиционные образы — обнаженная женская натура, композиции из мужских и женских фигур, торсы, фигуры античных богов.

В последнее время Лотош все чаще заявляет о себе как график, керамист. Графические работы и роспись керамики несут на себе отпечаток «скульптурного» мышления автора и открывают художника с новой стороны. Скульптура мастера рождается не на бумаге, а в голове, в его воображении, в его моделирующих руках. При этом рисунок, как двумерное визуальное произведение, имеет свои законы. Обдуманное пластическое произведение скульптора не воплощается сразу и непосредственно в материал. При этом зарисовки скульптора не имеют ярко выраженного портретного сходства. Это — импульс к более глубоким и существенным работам мастера. Однако возникающие в творческом процессе скульптора графические работы, выполненные тушью на большом формате, отличаются удивительной самодостаточностью в предельно лаконизме и выразительной экспрессивности изложения.

ТРАВМА ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ И ПАЦИФИЗМ В ПРОЕКТАХ ЙОЗЕФА БОЙСА «7000 ДУБОВ» И «КОНЕЦ XX ВЕКА»

Проект 7000 дубов создавался к восьмой Документе, выставке современного искусства, проходящей каждые пять лет в Касселе. Этот проект назван самым масштабным в творчестве художника. Дубы высаживались на пути из Германии в Россию, в итоге получилась аллея из 7000 дубов. Для него было свалено 7000 базальтовых плит. Плиты символизировали искусственную, инертную часть цивилизации, дубы же — связь человека с природой

Целью проекта «7000 дубов» было засадить деревьями весь мир, посадить столько деревьев, сколько может посадить человек и столько, сколько возможно за всю жизнь.

В 1982 г. Йозеф Бойс начинает создавать другую инсталляцию, получившую название «Конец XX века». Она представляет собой сваленные базальтовые плиты, которые были позаимствованы из «7000 дубов». В них были проделаны небольшие углубления, заполненные войлоком и глиной. Идеей этой работы было то, что из могил всех войн, геноцида, Холокоста появятся ростки новой жизни. Это та же мысль о новой поросли, о связи прошлого, настоящего и будущего. Но вместе с тем эти базальтовые плиты напоминают об архаической культуре, о мегалитах. Они поставлены в форме круга, что можно представлять как некий магический ритуал.

В исследованиях этих проектов часто отмечалась экологическая составляющая.

Целью выступления является рассмотреть проекты Йозефа Бойса в контексте социальной скульптуры.

Нам интересно осмыслить влияние личной истории художника, смены мировоззрения ввиду личной травмы на обращение к недавнему историческому контексту, а также продолжение темы в проекте «Конец XX века», в котором Йозеф Бойс использует ту же идею с базальтовыми плитами, что и в проекте «7000 дубов».

РАБОТЫ РОБЕРТА СМИТСОНА В КРИТИКЕ РОЗАЛИНД КРАУСС: МЕЖДУ СКУЛЬПТУРОЙ И НЕ-МЕСТОМ

Данный доклад посвящен анализу критики творчества Роберта Смитсона в книге Розалинд Краусс «Пути современной скульптуры» (“*Passages in Modern Sculpture*”, 1977). В семи главах своей книги Краусс подробно представила процесс изменений, произошедших в европейской и американской скульптуре модернизма, начиная с творчества Огюста Родена до американских минималистов и художников, как и Смитсон, работавших с землей, в 1960–1970-е гг. Так один из важных тезисов Краусс состоит в том, что скульпторы перешли от традиционного подражания телу в скульптуре к использованию знаков тела (следов человеческого воздействия на материал) до отрицания обеих этих концепций. Однако критик подробно разобрала только одну земляную работу Смитсона, «Спиральную дамбу» (1972), практически не упомянув о других работах художника. В данном докладе автор полемизирует с включением в концепцию Краусс произведений Смитсона и предлагает классификацию объектов художника, которые являются воплощением его идеи не-места. Основные выводы данной работы состоят в том, что земляные работы Роберт Смитсона сложно назвать скульптурами, но безусловно в них присутствует концепт Тела. В искусствоведческой литературе было уделено мало внимания классификации работ Смитсона, относящихся к его идее не-места.

КОММУНИКАЦИЯ СКУЛЬПТУРЫ СО ЗРИТЕЛЕМ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

Элемент коммуникации между зрителем и произведением можно проследить на протяжении всего развития искусства. Особенно ярко он выражен в искусстве скульптуры, имеющим с реципиентом общую пространственную среду. Прослеживая изменения в создании комплекса «скульптура-человек-пространство», стоит обратить внимание на тот факт, что специфика этого комплекса всегда соответствует мировоззрению, особенностям эпохи, в которой развивается искусство. В настоящий момент становится очевидно, что отношения между скульптурой и зрителем кардинально изменились, сегодня скульптура взаимодействует с пространством и зрителем именно художественно, включая всех участников в осмысленный идейный творческий акт. Развиваются новые художественные практики, исследующие отношения зрителя и объекта. Одной из таких практик является энвайронмент — арт-практика, соединяющая в себе целый комплекс средств создания различного рода коммуникаций между объектом и пространством, объектом и зрителем, средство создания внедрения художественного произведения в пространство повседневности и наоборот.

Современное искусство скульптуры, развиваясь в постмодернистской парадигме, изменяясь в своем действительном качестве, размывая границы собственного вида, преобразило саму форму коммуникации со зрителем. Развилась ее интерактивная черта, особенность которых заключается в изменении скульптуры при взаимодействии со зрителем в своем действительном качестве. Эти изменения всегда направлены на раскрытие художественных свойств произведения, идей, заложенных в нем. Человек в этой ситуации перестает быть сторонним наблюдателем, простым зрителем, он становится активным участником художественного процесса. Средства современной скульптуры в большинстве своем направлены на создание специфических связей между пространством, зрителем и объектом, целью этой связи чаще всего является создание особой иммерсивной среды, стремящейся создать специфическое художественное поле вокруг реципиента.

Венкова Алина Владимировна
кандидат культурологии, доцент,
доцент РГПУ им. А. И. Герцена

ПРОЕКТ «ONE DAY SCULPTURE» И ПРИНЦИП ПЕРФОРМАТИВНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ СКУЛЬПТУРЕ

Проект «One day sculpture» состоялся в Новой Зеландии как серия однодневных событий, проходивших в пяти городах с июня 2008 по июнь 2009 г. К участию были приглашены художники, каждый из которых должен был реализовать свой скульптурный проект, который будет доступен для знакомства в течение 24 часов, а затем демонтирован. Выбор места и материала оставался за художником.

Данный проект интересен в контексте разговора о новейшей скульптуре в силу того, что он вобрал в себя широкий спектр подходов к тому, как создается, представляется и социализируется современная скульптура.

В силу ограниченности времени представления при условии сохранения объектного принципа, на первый план выходит принцип перформативности, превращающий создание и восприятие скульптуры в событие, ограниченное во времени, требующее вовлеченности зрителя, а зачастую и присутствия художника.

На примере годичного опыта проекта можно увидеть ключевые установки современного пластического мышления, балансирующего между объектностью и перформативностью, где на одном полюсе располагаются «бесформенные объекты» (Роман Ондак «Закамуфлированное здание», 27 марта 2009 г.), «временные объекты» (Томас Хиршхорн «Незадачливый гонщик», 15 марта 2009 г.), а на другом — «перформативная скульптура» (Хизер и Иван Морисон «Путешествие баррикад», 14 декабря 2008 г.) и «социальная скульптура» (Джеймс Луна «Городские (почти) ритуалы», 14 мая 2009 г.).

В докладе предполагается показать основные моменты современного пластического мышления — от бесформенности до партиципаторности, ведущие к утверждению скульптуры как актуального медиа в современном искусстве.

Митрофанова Наталья Юрьевна
кандидат искусствоведения, доцент,
доцент СПбГУ, доцент СПбГУТД

ТЕКСТИЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА. НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ «СТАРОГО» МАТЕРИАЛА

В 2018 г. на 57-ой Венецианской Биеннале современного искусства художник по текстилю Вальтер Эрхард получил Золотого Льва. Жюри отметило «многосоставное творчество» Эрхарда, которое соединило «... формы, цвет, ткани, скульптуру, ...оказало влияние на современное искусство и предложило способ выживания в переходное время». Текстиль сегодня выходит за рамки ареала традиционного бытования. Универсальность его возможностей и разнообразие свойств становятся причиной многочисленных коллабораций с разными видами и жанрами искусства. Кроме того, что текстиль продуктивно участвует в создании новых видов современного искусства, его творческая интервенция распространяется и в сферу классических жанров: живописи, скульптуры, архитектуры. Сегодня речь — о скульптуре. Текстильная скульптура появляется и утверждается в искусстве 60-х гг. XX в. благодаря творчеству Магдалены Абаканович, польского художника и лидера концептуального текстиля. Скульптурные формы, названные в ее честь «абаканами», были представлены на международной Биеннале в Лозанне в 1962 г. Для истории искусства это событие стало критической «точкой невозврата», после которой уже немыслимо было вернуться к исходной роли текстиля. Объемные скульптурные объекты Магдалены оказались для текстильного искусства, с одной стороны, пропуском в интеллектуальный художественный мир, с другой — в мир скульптуры. Следует отметить, что с этого времени начали прорастать и разные ветви текстильной пластики, которые к настоящему моменту превратились в разветвленную крону. Каждое ответвление представляет собой самостоятельное явление, обусловленное художественной целью, приемами работы и свойственными материалу особенностями. Взгляд на современную текстильную скульптуру позволяет выделить следующие направления ее развития: фигуративная, абстрактная, волоконно-нитяная скульптура, композиционно-пространственные объекты... Дарит ли текстиль новые качества искусству скульптуры, обретает ли оно иные смыслы и дополнительную степень свободы? Эти вопросы нам предстоит обсудить.

Для заметок

Для заметок