

КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 72.032

**Л. М. ДМИТРИЕВА
Г. Ю. ОСМАНКИНА**Омский государственный
технический университет

ЛИНИЯ «ПОРЯДКА» В СОВРЕМЕННЫХ НАПРАВЛЕНИЯХ ДИЗАЙНА

В статье рассматривается линия «порядка» как элемент современного дизайнерского творчества. Анализируется идеологическая составляющая линии в таких направлениях, как конструктивизм, минимализм, хай-тек.

Ключевые слова: линия, искусство, архитектура, конструктивизм, минимализм, хай-тек.

Дизайнерское творчество, как элемент искусства, естественным образом связано с мировоззрением общества. Любое произведение дизайна, от простой вилки до супердорогих машин и драгоценностей, выражает те устремления и вкусы, которые существуют у цивилизации в данный период. В результате без идеалов нет дизайна, нет искусства, нет культуры. Характер линий в дизайне создают образ, который отвечает идеалам и сущности культуры того или иного общественного уклада человека. Художественная ценность различных типов линий отражается в субъекте культуры и влияет на будущее культурное пространство. Но при этом семантика линий и их символизм прошлых столе-

тий актуализирует новый продукт современности. Создается синтез и взаимодействие традиций и новаторских идей согласно идеалам современного мироустройства. Семантика линий составляет основу, изначальную базу дизайнерского творчества и придает ему идеологическую, нравственную установку. «Линии, — как констатирует А. Барабанов, — ... выступают эмоционально-эстетическими знаками, теми единичными знаками «алфавита» эмоционального уровня художественного языка, активно влияющими на формирование синтетического художественного образа» [1, с. 158].

Образ линий в дизайне мировоззренчески отображает идеалы эпох, государств, общества и лич-



Рис. 1. Архитектура в стиле конструктивизма

ностей. Личности, создающие модные и прогрессивные тенденции в дизайне, опираются на свои пристрастия к тем или иным типам линий. Собственные пристрастия личности, ее душевные переживания, жизненный уклад, способность к представлениям и воображениям, «выливаются» в дизайнерские творения личности. Эти произведения не претендуют на окончательную истинность. Ценность их состоит в том, что это авторская разработка, которая может преобразовываться и развиваться в дальнейшем. Эстетически-философское содержание линий в данном продукте наполняется эмоционально-психологическим смыслом, опирается на духовную составляющую личности и его отношением к социальным, культурным, идеологическим событиям действительности. Современное использование линий в дизайнерском творчестве, базируется на социокультурном наследии предыдущих поколений, трансформируясь и преобразовываясь идеологическими составляющими прошлого. Красота линий в дизайнерских творениях олицетворяет идеал и истинность культуры общественного мироустройства. Они рождают духовное начало в объекте, которое передается человеку, являясь символами совершенной формы. Сущность линий отражается в культурном пространстве благоустройства человека, придавая ему комфорт существования. Символическое их значение усиливается идеологическими и мировоззренческими составляющими бытия. Система ценностей, символов, идеалов, накопленных поколениями, дает толчок к созданию истинносущных объектов будущего.

Линии в дизайне, как тонкая мембрана, отражают мироустройство и мировоззрение общества на современном этапе развития. Использование прямых линий в дизайне выражает идею порядка и равновесия, гармонию в восприятии окружающего пространства. Быстрый ритм жизни требует особой концентрации сознания для принятия быстрых решений. Линия «порядка» структурирует знания и чувства, создают «площадку» для развития воображения. Актуальными направлениями, опирающимися на линию «порядка» в современном мире, являются минимализм, хай-тек. Четкие прямые линии в них передают простоту и в то же время изысканность. Эти направления черпают свои истоки в конструктивизме.

Конструктивизм — самое «яркое» направление, после культуры Древнего Египта в использовании и применении прямых линий. Широкое применение конструктивизм получил в России в начале XX века после революционных событий, когда поменялась в корне мировоззрение общества. Необходимы были новые формы выражения идей ком-

мунизма. Пролетариат отрицал богатство и роскошь как пережитки старого царского миропорядка и пропагандировал простоту формы и содержания. Идея конструктивизма легли на благодатную почву социализма как строителя коммунистического «рая». Конструкции из стекла и бетона выражали смысл простоты и функционализма. В этом конструктивизм близок философии, которая заложена в линии «порядка» культурой Древнего Египта. Строгие, прямые линии форм стиля конструктивизма выражали идеи новой жизни. Девиз пролетариата «до основания, а потом...» воплотился в новых каркасных технологиях, создав серые, совершенно безликие бетонные стены многоэтажных домов. Российский ученый Побережный А. А. в своей диссертации «Идеи радикального конструктивизма в контексте современной духовной культуры» отмечал: «В отечественном искусстве 20-х гг. XX в. сторонники конструктивизма выдвинули задачу структурирования окружающей среды, активно направляющей жизненные процессы. Они стремились осмыслить формообразующие возможности новой техники, ее логичных, целесообразных конструкций. Показной роскоши конструктивисты противопоставили простоту и подчеркнутый утилитаризм новых предметных форм, в чем они видели воплощение демократичности и новых отношений между людьми» [2, с. 54].

Линии формы конструктивизма органично вписываются в природное пространство (рис. 1). Современные жилые дома, особенно загородного типа, удобны, функциональны, лаконичны. Материально-техническая и идеологическая сторона стиля создали универсальную почву для дальнейшего развития технической и идеологической функции конструктивизма, что повлекло за собой формирование других направлений, близких по мировоззрению и миропониманию конструктивизму, например, таких как минимализм и хай-тек.

Минимализм, как продолжение традиций конструктивизма и функционализма, имеет в своей основе минимум наполненности и четкость линий. Прямая линия минимализма — это стремление к идеалу, гармонии простых форм. Принцип данного стиля — ничего лишнего.

Возник минимализм в 20-е годы XX века в Германии, в прославленном институте архитектуры Баухауз. Собственно как направление минимализм стал активно развиваться в 60–70 гг. прошлого столетия. Интересен данный стиль тем, что в нем к минимуму сведено цветовое решение и главную роль играют линия и пространство. В нем на первое место выдвигается функциональность. Происходит соединение утилитарного и эстетического, естествен-



Рис. 2. Интерьеры в стиле минимализма

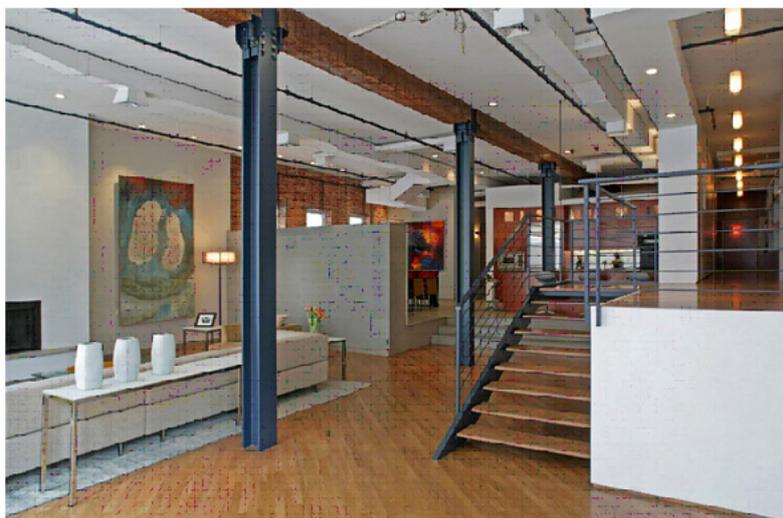


Рис. 3. Интерьер в стиле хай-тек с использованием металлических конструкций

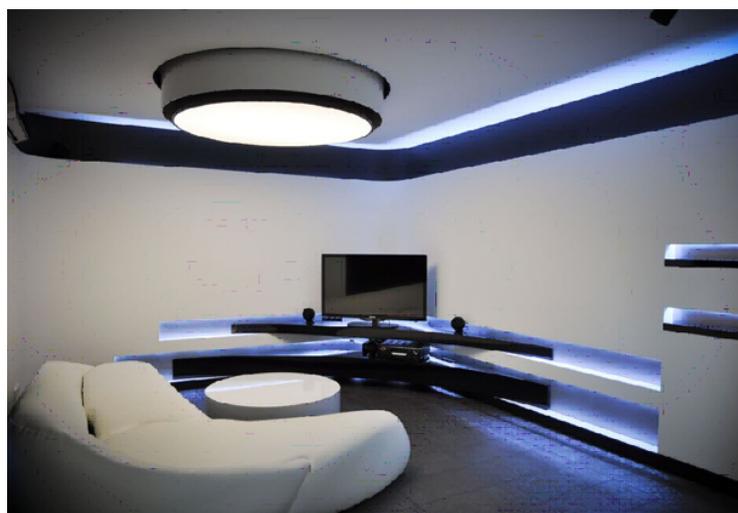


Рис. 4. Интерьер в стиле хай-тек с использованием световых эффектов

ного и прекрасного. Поиск абсолютной формы, движение к совершенству, выраженные простотой линии, прямой и строгой — вот те требования, необходимые для создания стиля. Но минимальное использование предметов и упрощение линий формы требует безупречного чувства стиля и меры. В подобных интерьерах сделано все функционально, красиво и прочно. Дизайн же построен на очень тонкой игре нюансов: линии и пространства (Рис. 2). Мебель в таком интерьере подчиняется требованиям стиля. Она имеет прямые линии, удобна и трансформируема. Такой стиль актуален в современном мире. Человек технического прогресса перегружен ежедневным потоком информации. Ему необходимо как-то отдышаться и расслабиться. В домашней обстановке для

этого требуется спокойная, не перегруженная деталями среда, которая не давала бы лишней информации и могла дать человеку гармонию единения. Минимализм, построенный на строгости линий «порядка», помогает эмоционально отдохнуть от шума, хаоса и обилия информации современных мегаполисов.

Стиль минимализм — это своего рода философия жизни. Самый яркий и самый спорный стиль второй половины XX в. Он универсален. «Пронзительная чистота линий и ясность пространства, — отмечается в книге «Современный интерьер: стиль минимализм», под редакцией А. Ташен, — уравновешенный, гармоничный интерьер — альтернатива безумному темпу современной жизни, когда так естественно возникает желание расширить грани-

цы собственного мира. Мы проходим сквозь сезоны настроений — и пространство, в котором живем, адаптируется, изменяется, отражая наши желания. Мобильность и способность трансформироваться — отличительная черта минимализма. Все просто, четко, и в то же время это постоянный поиск, возможность выразить свое отношение к жизни в настоящий момент» [3, с. 89].

Линия «порядка» выражает идеи минимализма, придавая ему особую изысканность. Строгие, простые, прямые линии при минимальном использовании цвета есть движение к совершенству, к абсолютной форме, к духовному наполнению.

Минимализм проявляет себя не только в оформлении интерьеров, но и в других видах дизайна: графическом, одежде, мебели и т.д. Он на сегодняшний день один из прогрессивных стилей, что подтверждает его возрастающая популярность. Чаще такой стиль предпочитают более молодые люди, передовые, деловые, амбициозные. В нем они находят философию размеренности и осмысленности жизни, отдыхая от постоянных гонок, соперничества, конкуренции.

Близкий минимализму по своей природе стиль хай-тек, так же в основном построенный на прямых линиях. Данное направление развивается в области архитектурного и интерьерного дизайна. Сам термин хай-тек произошел от английского hi-tech, то есть high technology — высокие технологии. Характерной чертой стиля является его технологичность, функциональность, гармоничное сочетание пространства и света. В данном направлении широко применяются различные материалы из стекла, пластика и металла. Это стиль «строгой роскоши». Появилось данное направление в архитектурном дизайне в 60–70 гг. XX века в Великобритании. Основывался он на идеи конструктивизма и индустриализации общества. Яркими представителями хай-тека являются Ричард Роджерс, Ренцо Пиано, Норман Фостер.

Принципы стиля проявляются в акцентировке высоких технологий и технических новообразований. Элементы, из которых строятся интерьеры и экстерьеры стиля, опираются на линии, четкие и строгие. Минимум цвета и максимум линий. Данный стиль соответствует линии «порядка», неся философию мироустройства. К линиям «порядка», большому пространству, как в минимализме, добавляется, кроме новейших технических разработок, обилие света. Здесь соединяются строгость и помпезность, простота и изысканность. Чаще, интерьеры, оформленные в стиле хай-тек, применяются в офисных помещениях, подчеркивая прогрессивность и финансовое благополучие руководства компании.

Эстетика хай-тека имеет свою особую сторону. Она отличается от традиционных форм искусства и принципов красоты, потому как стиль построен на использовании в своем арсенале железобетонных, металлических, пластиковых и др. материалов. Однако дизайнеры применяют не «уродливые» элементы данных материалов, а, наоборот, самые «нарядные» их стороны: блеск хромированных поверхностей, глянец пластика, прозрачность стекла и т.п. Металлические конструкции вносят своими линиями шарм и красоту дизайнерским творениям (рис. 3).

Линия в хай-теке имеет «подсветку», что придает интерьеру особую атмосферу ирреальности пространства (рис. 4). Источников света в данном стиле много. Свет здесь очень важен. Он подчеркивает достоинства фактуры используемых материалов, их блеск и мерцание, которые отражаются от их поверхностей. Источники освещения многочисленны. Они находятся не только в потолочных и напольных светильниках, но и монтируются в мебель и во всевозможные другие конструкции. Формы, которые имеют подсветку, построены на прямых линиях. Плафоны светильников чаще всего металлические или стеклянные, выдержанные в данном стиле с минимальным цветовым решением. Свет подчеркивает прямую линию, придавая ей величественность и в то же время эфемерность. Соединение света и линии придает помещению стильность, экстравагантность, загадочность.

Хай-тек близок минимализму. Здесь нет ничего лишнего, все подчиняется порядку, свободе, большому пространству и комфорту. «Реализация идей хай-тека, — отмечает И. А. Бондаренко, — продолжается и по сей день, воплощаясь в самых необычных по форме и технологически изощренных архитектурных проектах. В 2004 году в Лондоне завершилось строительство здания, принадлежащего страховой компании Swiss RE, уникальный дизайн которого разработан Норманом Фостером. Сооружение является первым небоскребом Лондона, имеющим естественную систему кондиционирования и вентилирования. Геометрия дома напоминает сосновую шишку, способную раскрываться и закрываться в зависимости от изменений погоды...» [4, с. 128].

Использование прямых линий в дизайне выражают идею порядка и равновесия, гармонию в восприятии окружающего пространства. Знание эмоционально-психологической составляющей такой линии усиливает ее значение в дизайнерских разработках.

Библиографический список

1. Барабанов, А. А. Человек и архитектура: семантика отношений / А. А. Барабанов. — Екатеринбург : Архитектон, 1999. — 688 с.
2. Побережный, А. А. Идеи радикального конструктивизма в контексте современной духовной культуры : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.08 / А. А. Побережный. — Курск, 2007. — 161 с.
3. Современный интерьер: стиль минимализм / Под ред. А. Ташен. — М. : АСТ ; Астрель, Tashen, 2007. — 192 с.
4. Бондаренко, И. А. Архитектурное наследие / И. А. Бондаренко. — М. : Эдиториал, 2012. — 304 с.

ДМИТРИЕВА Лариса Михайловна, доктор философских наук, профессор (Россия), профессор, заведующая кафедрой «Дизайн и технологии медиаиндустрии».

ОСМАНКИНА Галина Юрьевна, кандидат культурологии, доцент (Россия), доцент кафедры «Дизайн и технологии медиаиндустрии».

Адрес для переписки: Galaomsk2004@mail.ru

Статья поступила в редакцию 13.05.2014 г.

© Л. М. Дмитриева, Г. Ю. Османкина

ИССЛЕДОВАНИЕ ТРАНСФОРМАЦИЙ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ ПОТРЕБЛЕНИЯ

В статье рассматриваются трансформации социокультурных взаимодействий, характерные для сегодняшнего общества, основной характеристикой которого является безудержное потребление, на примере сетевого подхода. Отдельное внимание уделяется рассмотрению теории аутопоззиса, тесно связанной с теорией сетевой организации общества. Кроме того, в статье раскрывается вопрос интернет-коммуникации как одной из наиболее распространенных на данный момент, а также смена, вследствие этого, общей коммуникационной парадигмы.

Ключевые слова: сетевой подход, социальные сети, интернет-коммуникация, аутопоззис, коммуникационная парадигма.

В настоящее время нет устоявшегося определения «общество потребления» и данное словосочетание используется скорее в качестве метафоры, применяющейся для обозначения всех общественных взаимоотношений, связанных с процессом потребления современным человеком, выходящим за всякие разумные пределы. Причем в качестве объектов потребления выступают не только материальные предметы, но и информация, знания, отношения и многое другое. В данной статье мы бы хотели раскрыть особенности изменений, происходящих во взаимоотношениях людей, имеющих место в современном обществе, с точки зрения сетевого подхода.

Сущность человека, по мнению М. К. Мамардашвили, раскрывается «в той мере, в какой человеческая личность поддерживает, воспроизводит и сохраняет общение. Если же этого постоянного поддержания и воспроизводства общения нет, то нет и человека» [1, с. 142]. У современных людей появилось больше возможностей для общения. Если раньше единственными способами связаться с теми, кто находится далеко, были письма или звонки по междугородней связи, то сейчас есть сеть Интернет, посредством которой можно с легкостью общаться с любым человеком из другой страны и даже с другого континента, причем в реальном времени. Помимо этого, можно не выходя из дома оплачивать счета, работать, развлекаться. Таким образом, в социальных связях обозначилась тенденция «к созданию сетевых и альтернативных структур» [2, с. 40]. Это дает основание некоторым исследователям рассматривать наше общество как сетевое. Среди них можно назвать М. Кастельса, Р. Коллинза, Я. Морено, А. Редклифа-Брауна, Н. Лумана и др.

М. Кастельс, в частности, считал, что производство, повседневная жизнь, культура и власть в современном мире строятся в соответствии с зако-

нами сетевой логики [3, с. 494–495]. При этом социальные структуры перестают подчиняться иерархическим признакам и линейному соподчинению, и представляют собой совокупности множества узлов, выступающих в роли центра. Функции этих узлов могут переходить от одного к другому, превращая весь мир в гигантскую «метасеть», включающую в себя разнообразные социальные общности [3, с. 504]. Из этого следует, что все социокультурные процессы сейчас определяются взаимоотношениями между существующими сетями, а также степенью включенности в них.

Примерами сетей в обществе потребления могут выступать сети супермаркетов, кофеен, автозаправочных станций, аптек, почтовых отделений и много другого. Они, словно ризомы в терминах постмодернизма, пытаются заполнить все существующее пространство и окутать его своими филиалами. Таким образом, практически все крупные компании, особенно международные, используют в своей организации сетевой принцип. В связи с этим хотелось бы озвучить идеи известного маркетолога Э. Розена, считающего, что для лидирования на рынке «компания должны понять, что они продают свои товары и услуги не индивидуальным покупателям, а сетям покупателей» [4, с. 27]. Данный исследователь также утверждает, что у любой сети есть узлы — те люди, мнением которых дорожат окружающие, и выделяет четыре типа подобных узлов:

— *обычные узлы* — простые люди, которые осведомлены об определенной товарной категории и связаны с небольшим количеством других людей;

— *мегаузлы* — пресса, знаменитости, политики и аналитики. Подобные люди имеют небольшое количество двусторонних связей, но тысячи и даже миллионы односторонних, появляющихся в процессе передачи ими информации через СМИ;

— *узлы-эксперты* — люди, специализирую-

щиеся на определенной области товаров и знающие про них абсолютно всё;

— *социальные узлы* — люди, обладающие харизмой, а также люди с высокой социальной активностью [4, с. 54–57].

По мнению Э. Розена, люди, представляющие собой данные узлы, всегда активны, первыми приобретают товары или начинают пользоваться услугами. Они общительны, любят путешествовать, в курсе всех событий. К ним прислушиваются другие [4, с. 58]. В свою очередь, умение выделять подобных людей является ключевым моментом в процессе распространения информации о товаре либо услуге.

Исследователи относят к характеристикам любой сети связанность и непрерывность коммуникации, относительную открытость входа-выхода, полицентричность, включенность, равноправие элементов, горизонтальную организацию, ориентацию на результат и высокую эффективность, мутагенность, способность к самоорганизации и саморегуляции, а также низкую информационную сопротивляемость [5, с. 107]. Можно добавить, что для сетевой организации также характерны плюральность, аксиологическая антииерархичность, ризоматичность, индетерминизм и представление информации в образной форме. Также необходимо сказать, что сети являются подвижными и адаптивными формами организации, что обусловлено их способностью развиваться вместе со своим окружением и составляющими их отдельными элементами. Последние могут отторгаться либо реорганизовываться, если перестают быть эффективными с функциональной точки зрения. Это обеспечивает сети такие характеристики, как *подвижность* и *мобильность*. При этом ее целостность обеспечивается скоростным внутрисетевым каналом коммуникации, синхронизирующим процессы в ее различных частях.

Как мы видим, сети в значительной степени определяют изменения в отношениях производства, потребления, власти, культуры и т.д. Д. Белл по этому поводу писал, что «развитие сетей и коммуникаций меняет образ жизни людей» [6, с. 330], а также что «технология стала источником общественных изменений, децентрализуя и стирая границы между центром и периферией» [6, с. 342]. Н. Луман также отмечал комплексность коммуникативных связей в современном мире и то, что современное информационное общество беспрепятственно коммуницирует при его явной децентрализации, что обеспечивается, благодаря его сетям [7, с. 13–14]. Именно данный ученый первым применил понятие аутопоэзиса для описания социокультурных процессов, протекающих в сетевых структурах, хотя сам термин был введен еще в начале 70-х гг. XX в. чилийскими нейробиологами У. Матураной и Ф. Варелой для обозначения способности живых систем к самовоспроизводству [8, с. 224].

В своей концепции указанные ученые отталкивались от понятий «паттерн» (общий тип структуры, характерный для уникальных ее реализаций) и «организация» (уникальная реализация паттерна). По их мнению, все живые организмы имеют один паттерн, но разные организации. При этом У. Матурана и Ф. Варела рассматривали живую клетку в качестве аутопоэтической системы. Такая система — сеть, образованная процессами взаимодействия составляющих ее паттернов, в результате которых она постоянно восстанавливается и изменяется при оказании на нее воздействия извне.

Аутопоэтическая система непременно имеет границу, находящуюся в сетевом взаимодействии со всеми остальными ее элементами. Кроме того, для каждой подобной системы можно говорить о множестве ее состояний, в которых она сохраняет паттерн аутопоэзиса. Вследствие этого можно выделить *возмущающие* (сохраняют паттерн) и *деструктивные воздействия* (разрушают паттерн) на нее. При этом, подвергаясь им, аутопоэтическая система всегда по-новому на них реагирует.

Н. Луман, развивая данные идеи в отношении социальных систем, пришел к заключению, что последние могут быть организованы и на информационных процессах, которые не обязательно обладают физической природой. Вследствие этого он распространил принцип аутопоэзиса на системы коммуникации, личность и сознание [9]. В частности, коммуникация, по его мнению, представляет собой сложную, структурированную систему, способную воспроизводить саму себя и имеющую собственную динамику. Другими словами, такая система осуществляет свои движения в процессе самореференции, определяя окружающую среду как собственные значения. Таким образом, любая саморазвивающаяся часть медиакосмоса, например, интернет-сайт, может быть рассмотрена в качестве аутопоэтической системы. При этом Ф. Капра предлагает в качестве теории организации подобных систем рассматривать синергетику [10, с. 336].

Вполне очевидно, что происходящие изменения влияют и на передаваемую в сетях информацию. Она становится избыточной, подвергается многочисленным интерпретациям, дублированию, копированию и комментированию. Это достаточно хорошо наблюдается на примере сети Интернет, состоящей из различных пластов, способствующих формированию гиперреальности. При этом интернет-коммуникация выступает в качестве связующего элемента между разнообразными событиями в виртуальной реальности, а также между событиями реальной и виртуальной действительности.

В целом, к характеристикам интернет-коммуникации можно отнести:

— *виртуальность* (характеристика символической реальности, которая замещает реальный мир с помощью образов и симулякров);

— *интерактивность* (возможность мгновенно получать обратную связь и взаимодействовать с другими пользователями и приложениями в реальной времени);

— *гипертекстуальность* (характеристика виртуальной среды, заключающаяся в возможности индивида выбрать один из нескольких вариантов);

— *глобальность* (расширение пространства, в котором протекает коммуникация, до мировых масштабов);

— *креативность* (возможность для индивида продуцировать любую, желаемую для него идентичность);

— *анонимность* (камерность коммуникации, позволяющая индивиду скрыть характеристики своей реальной личности);

— *мозаичность* (многополюсность социокультурного пространства);

— *интенсивность* (в процессе коммуникации пользователю приходится активно взаимодействовать с виртуальной средой, непрерывно принимая разнообразную информацию);

— *иммерсивность* (свойство интернет-среды,

способствующее возникновению психологического состояния человека, при котором он воспринимает себя включенным и взаимодействующим с ней);

— *иллюстративность* (любые взаимодействия в рамках интернет-среды предполагают, в первую очередь, взаимодействие с определенным графическим интерфейсом);

— *интуитивность* (доступность для восприятия, а также легкость в построении коммуникации посредством различных интерактивных приложений).

Необходимо отметить, что такие свойства интернет-коммуникации, как интенсивность, интерактивность, иммерсивность, иллюстративность, а также интуитивность обычно называют «особенностями пяти I» (intensive, interactive, immersive, illustrative, intuitive) [11].

Неоспоримыми преимуществами интернет-коммуникации является то, что она происходит в реальном времени и преодолевает любые пространства. Однако местности при этом лишаются своего реального культурного, исторического и географического значения, выступая в качестве символов, образующих своеобразную мозаику. Пространства, теряя свою локальность, становятся виртуальными. Помимо этого, в интернет-среде меняется порядок следования явлений, размываются границы между прошлым, настоящим и будущим, что создает недифференцированное, равнозначное вечности время. М. Маклюэн по этому поводу пишет, что «после более чем века использования электрических технологий мы распространили нашу центральную нервную систему в глобальное окружение, упраздняя как пространство, так и время в таком объеме, в каком заинтересована наша планета» [12, с. 149].

Человек при этом конструирует свое собственное время и сам детерминирует себя. Это выражается в том, что, общаясь в сети Интернет, люди зачастую скрывают реальные характеристики своей личности (пол, расу, внешность и др.). Некоторые также используют псевдонимы, что приводит к формированию псевдоидентичности. При этом общение в сети Интернет в целом становится торпидным и предельно упрощенным.

Очевидно, что подобные изменения являются выражением динамики общества. Интернет объединяет людей из разных социальных слоев и культур, дает возможность пересекать границы государств и континентов. В. Библер писал, что человек «оказывается в промежутке различных встречных смысловых и ценностных кривых, а не точкой на единой траектории прогресса» [13, с. 383]. Другими словами, можно отметить факт перехода от коммуникационной парадигмы «один — одному» к парадигме «многие — многим». Так, например, процесс непосредственного общения между двумя индивидами можно отнести к коммуникационной парадигме «*один — одному*». В качестве таковой может выступать телефонный разговор, во время которого один человек передает определенную информацию другому человеку. Если кто-то из коммуникантов получил информацию с помехами, он всегда может повторно ее запросить. Далее мы можем рассмотреть ситуацию, когда один человек передает информацию другим людям и их количество больше одного. Это уже коммуникационная парадигма «*один — многим*». Примером может служить лекция, прочитанная профессором своим студентам. Третьей коммуникационной парадигмой является парадигма «*многие — одному*», например, как в случае, когда

один человек задает какой-либо интересующий его вопрос на интернет-форуме, а множество других людей постепенно размещают на него свои ответы. И, наконец, последней коммуникационной парадигмой выступает парадигма «*многие — многим*», когда, например, все участники вечеринки одновременно и громко разговаривают друг с другом. При этом каждый из коммуникантов как создает, так и получает информацию. Кроме того, исчезает различие между их коммуникативными ролями [14]. Итак, можно утверждать, что современный человек является «перекрестком миров» в том смысле, что каждый из нас посредством современных технологий имеет возможность взаимодействовать с множеством людей из разных уголков планеты.

Таким образом, по нашему мнению, трансформации в социокультурных взаимодействиях обусловлены развитием социальных сетей, и, в частности, сети Интернет, распространением вследствие этого феномена виртуального мира в повседневной жизни человека, а также изменениями в понимании значения пространства и времени в современном обществе. При этом становится все сложнее отследить процессы, происходящие в образуемых сетевых структурах, и возникает необходимость обращения к постнеклассической методологии, например, к синергетике.

Библиографический список

1. Мамардашвили, М. К. Как я понимаю философию / М. К. Мамардашвили. — М.: Прогресс; Культура, 1992. — 416 с. — ISBN 5-01-002570-1.
2. Тоффлер, Э. Революционное богатство / Э. Тоффлер, Х. Тоффлер; пер. с англ. — М.: АСТ; АСТ Москва; Профиздат, 2008. — 576 с. — ISBN 978-5-17-044872-2.
3. Кастельс, М. Становление общества сетевых структур / М. Кастельс; под ред. В. Л. Иноземцева. — М.: Антология, 1999. — 520 с.
4. Розен, И. Анатомия слухов: маркетинговые приемы / И. Розен; пер. с англ. — СПб.: Питер, 2006. — 240 с. — ISBN 5-469-00380-9.
5. Коробейникова, Л. А. Сетевые структуры в условиях глобализации / Л. А. Коробейникова, А. Ю. Гиль. // Известия Томского политехнического университета / Томский политехнический университет. — Томск, 2010. — С. 105–109.
6. Белл, Д. Социальные рамки информационного общества / Д. Белл; пер. с англ.; под ред. П. С. Гуревича. — М.: Прогресс, 1988. — 440 с.
7. Луман, Н. Общество общества. В 5 т. Т. 1. Общество как социальная система / Н. Луман; пер. с нем. — М.: Логос, 2011 — 640 с. — ISBN 978-5-8163-0091-9.
8. Матурана, У. Р. Древо познания / У. Р. Матурана, Ф. Х. Варела; пер. с англ. — М.: Прогресс-Традиция, 2001. — 224 с. — ISBN 5-89826-103-6.
9. Луман, Н. Введение в системную теорию / Н. Луман; пер. с нем. — М.: Логос, 2007. — 360 с. — ISBN 5-8163-0076-8.
10. Капра, Ф. Паутина жизни. Новое научное понимание живых систем / Ф. Капра. — Киев: София; М.: Гелиос, 2002. — 336 с.
11. McMillan, Kate. Virtual Reality: Architecture and the Broader Community [Электронный ресурс] / Kate McMillan. — Режим доступа: <http://www.arch.unsw.edu.au/subject/arch/specres2/mcmillan> (дата обращения: 15.03.2014).
12. McLuhan, Marshall / Understanding Media: The Extensions of Man. — Toronto: University Toronto Press, 1966. — 390 p. — ISBN 9780415253970.
13. Библер, В. С. Замыслы. В 2 т. Т. 1 / В. С. Библер. — М.: РГГУ, 2002. — 560 с. — ISBN 5-7281-0409-6.
14. O'Keefe, Sarah. Friend or Foe? Web 2.0 in Technical

ДМИТРИЕВА Лариса Михайловна, доктор филологических наук, профессор (Россия), действительный член Академии гуманитарных наук, почетный работник высшего профессионального образования

Российской Федерации, заведующая кафедрой «Дизайн и технологии медиаиндустрии».

ШУШАРИН Станислав Александрович, аспирант, ассистент кафедры «Дизайн и технологии медиаиндустрии».

Адрес для переписки: stanislav.shusharin@gmail.com

Статья поступила в редакцию 01.04.2014 г.

© Л. М. Дмитриева, С. А. Шушарин

УДК 72 (571.13)

А. Н. ГУМЕНЮК

Омский государственный
технический университет

СИБИРСКИЙ «ЗАМОК» В СТИЛЕ МОДЕРН. К ВОПРОСУ АТРИБУЦИИ

В статье анализируется памятник архитектуры «Доходный дом А. Г. Михайлова», возведенный в Омске в 1910-е годы — период расцвета стиля модерн в городах сибирской провинции; конкретизируются его стилистические особенности. Предлагается атрибуция памятника на основе сравнительного анализа: автор проекта архитектор Л. А. Чернышев.

Ключевые слова: стиль модерн, памятник архитектуры, архитектор Л. А. Чернышев, атрибуция.

Новый для России архитектурный стиль модерн, имевший большую популярность в Петербурге и Москве, к началу XX века постепенно теряет свои позиции. Напротив, в сибирской провинции только к этому времени начинается его освоение. В 1910-х годах — настоящий расцвет модерна в Омске. Различные варианты «нового стиля» развиваются на местной почве почти одновременно и в короткий временной период. Придя из столиц с десятилетним опозданием, модерн сумел выразить себя как целостное образно-пластическое явление в монументальных каменных зданиях и особняках, нашел отражение в декоре деревянных жилых домов. Предприниматели Омска, как и образованное московское купечество, пытались «с быстротой, почти эпидемической» [1, с. 13], осваивать «новый стиль».

В 1915–1916 годы на углу улиц Станичной и Плотниковской возводится четырехэтажный доходный дом отставного полковника А. Г. Михайлова (рис. 1). За присущую ему монументальность и сходство со средневековой башней-донжоном он был назван «Замком». Плоские фасады здания, возвышавшегося над малоэтажной деревянной застройкой, демонстрировали монохромные, скупое — «цвет в цвет», декорированные стены.

Дом А. Г. Михайлова был рассчитан на восемь квартир и имел хорошо продуманную функциональную планировку. Центральным ядром, вокруг которого группировались квартиры каждого этажа, являлся блок лестничной клетки, как это чаще всего и имело место в постройках модерна. Наряду с главной вертикальной композиционной осью, проходящей через центральное ядро, существовала и локальная ось — винтовая лестница черного входа, которая обслуживала зону подсобных помеще-

ний. Практически все помещения с их внешними «границами» выявлены «изнутри наружу»: либо пластически — ризалитами, либо визуально — комбинациями оконных проемов. Вслед за Гектором Гиммаром, чьи воплощенные архитектурные фантазии породили одно из названий французского ар нуво — «стиль метро», уместным будет повторить: «Весь уют внутреннего воплощается во внешнем. Ты видишь отдельные квартиры, систематически заявляющие о себе вовне. Это представляется очень занимательным и очевидным; жить там доставляет удовольствие» [2, с. 76.]. В действительности доходный дом Михайлова — один из первых многоэтажных жилых домов в Омске — имел, пожалуй, самые комфортабельные квартиры. Здесь до установления Советской власти проживали высокопоставленные служащие Омской железной дороги и сам владелец доходного дома Александр Григорьевич Михайлов. Особым шармом буржуазной жизни веяло от застекленных веранд больших балконов на северном (дворовом) фасаде светло-серого оштукатуренного дома. Они примыкали к центральному ризалиту и вместе с его огромными стеклянными плоскостями окон создавали образ нового современного здания. Рационалистическая тенденция позднего варианта стиля прослеживается в геометризованном объеме, лишенном таких пластических композиционных приемов раннего модерна, как плавное «оседание» под собственной тяжестью массивных элементов. Более того, своеобразные легкие веранды в виде застекленных эркеров получили металлические стойки-опоры. Элемент «рацио» усиливает свое звучание из-за малой вариативности и несложной формы окон; напротив, здесь преобладают прямоугольные проемы с четкой растекловкой.



Рис. 1. Омск. Доходный дом А. Г. Михайлова. 1915–1916.
Арх. Л. А. Чернышев



Рис. 2. Омск. Доходный дом А. Г. Михайлова.
Фрагмент фасада. 1915–1916. Арх. Л. А. Чернышев

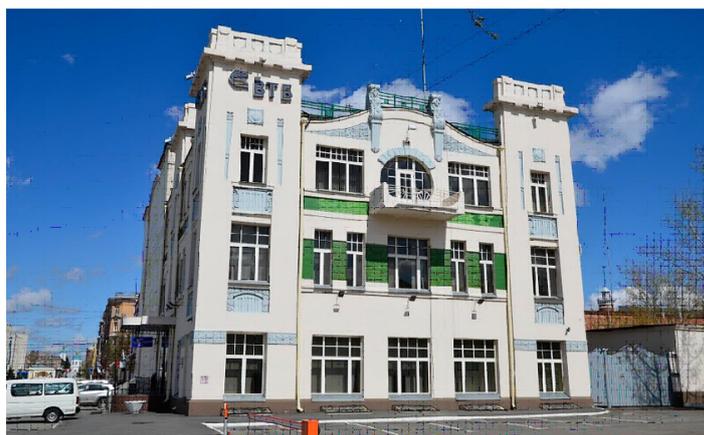


Рис. 3. Омск. Здание конторы Акционерного общества
сельскохозяйственных машин «Эльворти». 1913. Арх. Л. А. Чернышев

Характерным проявлением раннего модерна, смягчающим лаконичную конкретность формы, становится мотив бегущей волны, вздымающейся фронтоном на южном фасаде здания и затухающей на его восточной стене. Призванная создать пластическое движение, волна, будучи скованной парапетами ризалитов, не сумеет нарушить знакового «ощепенения» рационального модерна. Декоративные идеи ранней фазы стиля — art du geste — искусства изогнутой линии — демонстрирует графически прорисованные, трижды повторенные тончайшие полосы рельефа. Заполняя верхнее пространство ризалитов, они динамично изгибаются дугами, сплетаются с каждой стороны в единый круг, а затем, образуя цветочные стебли, опадают вниз. «Текучая» флоральная орнаменти-

ративные идеи ранней фазы стиля — art du geste — искусства изогнутой линии — демонстрирует графически прорисованные, трижды повторенные тончайшие полосы рельефа. Заполняя верхнее пространство ризалитов, они динамично изгибаются дугами, сплетаются с каждой стороны в единый круг, а затем, образуя цветочные стебли, опадают вниз. «Текучая» флоральная орнаменти-



Рис. 4. Омск. Здание конторы Акционерного общества сельскохозяйственных машин «Эльворти». Фрагмент фасада. Арх. Л. А. Чернышев



Рис. 5. Красноярск. Здание Духовного ведомства. 1914. Арх. Л. А. Чернышев



Рис. 6. Красноярск. Здание Духовного ведомства. Фрагмент фасада. 1914. Арх. Л. А. Чернышев

ка раннего модерна сближает искусство архитектора, работавшего в Омске, с интернациональной линией «нового стиля», как известно, отрицавшей все «национальное». И хотя в оформлении фасадов участвуют еще ряд характерных для стиля мотивов — округлость с лентами или тремя пересекающимися линиями, стоит согласиться со сведениями, приведенными в паспорте на данный памятник архитектуры¹, что в декор введены языческие идеограммы древних славян. Изобразительные символы земли

и солнца — на угловых «срезах» ризалитов и символ вспаханного поля — на их парапетах (рис. 2). Появление славянской символики и неожиданный отказ от задачи интернациональной линии стиля — быть вне всякой исторической ретроспекции — объясняется родом занятий хозяина доходного дома А. Г. Михайлова — землевладельца, члена Омского отделения Московского общества сельского хозяйства. Такой провинциальный декоративный «ход», возможно, является своеобразным знаком самостоя-



Рис. 7. Омск. Доходный дом А. Г. Михайлова. Фрагмент фасада. 1915–1916. Арх. Л. А. Чернышев



Рис. 8. Омск. Здание конторы Акционерного общества сельскохозяйственных машин «Эльворти» с пристроенным корпусом складов (на фото слева). 1913. Арх. Л. А. Чернышев

тельности мышления и широкой образованности заказчика, знакомого со славянской мифологией. Интересно отметить, что аналогичная «местная особенность» встречается в творчестве мастеров модерна так называемой школы Нанси. Лотарингский крест (символ еще не разделенной французской провинции) и чертополох (герб города Нанси) становятся основными декоративными мотивами в их творчестве. Девиз маэстро «ар нуво» Эмиля Гале, декларированный на двери его мебельного салона, «Мой корень — в основании леса». «Мой корень — вспаханное поле», — не об этом ли заявил омский горожанин, отставной полковник А. Г. Михайлов, заказывая проект архитектору доходного дома?

В отношении определения автора архитектурного замысла уместно сравнить объемно-пространственное решение «Замка» со зданием конторы Акционерного общества сельскохозяйственных машин «Эльворти», возведенного в стилистике модерна двумя годами ранее в границах общего комплекса фирмы (рис. 3). В соответствии с атрибуцией инженера-исследователя Ж. М. Хахаевой проект конторы «Эльворти» был разработан красноярским архитектором Леонидом Александровичем Чернышевым². Известно, что зодчий в 1910-х годах проектировал для Омска, в том числе большинство павильонов Первой Западно-Сибирской сельскохозяйственной, лесной и торгово-промышленной выставки, проходившей в городе в 1911 году, и являл-

ся ее главным архитектором [3, с. 88]. В атрибуции исследователя дан сравнительный анализ пластики фасадов и их деталей омского здания конторы «Эльворти» (рис. 3–4) и дома Духовного ведомства в Красноярске, о котором было известно, что он построен по проекту архитектора Л. А. Чернышева (рис. 5–6) [4–8]. Отмечается целый ряд деталей, повторенных в обоих зданиях: волнообразные фронтоны, ковровый цветочный орнамент в их тимпанах, парные женские гермы, схожий по стилю декор ризалитов (рис. 4, 6). Более того, атрибуция подтверждается и другими источниками, — это хранящиеся в Красноярском краеведческом музее образцы авторской архитектурной графики. На один и тот же творческий почерк, характерный для упомянутых зданий, указывают и проект собственного дома архитектора, и выполненные им эскизы и чертежи ряда павильонов Западно-Сибирской выставки. (Тема, заслуживающая отдельной публикации.)

На наш взгляд, конкретное родство архитектурных приемов также наблюдается в объемно-пространственных решениях и пластике фасадов зданий омского модерна, а именно: конторы Акционерного общества сельскохозяйственных машин «Эльворти», ранее атрибуированного за авторством Л. А. Чернышева и доходного дома А. Г. Михайлова — предмета исследования данной публикации (рис. 7–8). Обозначим признаки сходства, характерные для рассматриваемых памятников:

— Черты тождественности отмечаются в силуэтах объемов, их компактности и особой стереометричности, подчеркиваемой четкими гранями мощных стен.

— Определенная взаимосвязь прослеживается в симметричных композициях южных фасадов, разделенных на три части в аналогичных пропорциональных отношениях, в геометрии их окон с лаконичной растекловкой.

— Доходный дом, подобно объему «Эльворти», получил выдвинутые по углам фасадов мощные ризалиты, имеющие повышенную отметку верхнего уровня. Они также венчаются над карнизами здания массивными, близкими по пластике парапетами.

— Скульптурно выполненные фронтоны, где применен мотив волны, имеют аналогичный изгиб верхней линии. В обоих случаях они строго «упорядочены» относительно оси симметрии, а их движение «успокоено» угловыми ризалитами.

— Безусловно, единый почерк архитектора читается также в рационалистическом подходе при создании образного строя зданий, но с использованием при этом декоративного языка раннего модерна. В варианте с «Эльворти» — включением экзотических цветов и стилизованных листьев папоротника в рельефы подоконного пространства, сияющего и, словно, пульсирующего солнца над окнами верхнего этажа ризалитов. Набор образов-символов на поверхности фасадов «Замка» несколько иной и, как отмечалось выше, состоящий из славянских идеограмм. Однако их геометрия смягчается гибкой и ниспадающей флоральной орнаментикой, романтизируя фасадную ткань здания. Тем не менее общая пластика объемов того и другого памятника остается строго рационалистичной.

Таким образом, следует отметить, что сравнительный анализ позволяет предполагать, что значимый для омской архитектуры объект культурного наследия «Доходный дом А. Г. Михайлова» обретает имя автора проекта — талантливого сибирского зодчего Леонида Александровича Чернышева³, привнесшего «новый стиль» столиц в архитектуру провинциального города. Можно также полагать, что дальнейшие исследования позволят укрепиться в предположенной атрибуции.

Примечания:

¹ Паспорт инспекции по охране памятников Управления культуры Омской области (без сведений об авторе проекта доходного дома А. Г. Михайлова).

² Доказательная база авторства проекта архитектора Л. А. Чернышева предоставлена автору статьи ведущим инженером по охране объектов культурного наследия Ж. М. Хахаевой (ТПИ «Омскгражданпроект»). Дается сравнительный анализ (рукопись; ноябрь 2013 г.)

³ Чернышев, Леонид Александрович. 1875, с. Сухобузимское, Енисейская губ. — 1932, Красноярск.

Художник-архитектор. С 1898 учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. 1901 — диплом об окончании. С 1903 — вольнослушатель в Художественном училище при императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге (класс профессора А. И. Померанцева). В 1904 участвовал в отделке гостиницы «Метрополь» в Москве, возведенной по проекту В. Ф. Валькота. С 1907 — в Красноярске; в 1909—1910 строит Дом купеческого общества, проектирует магазины, дачи, корпуса курорта «Озеро Шира». С июля 1910 — архитектор Первой Западно-Сибирской сельскохозяйственной, лесной и торгово-промышленной выставки, проводимой в 1911 году в Омске; автор проектов многих выставочных павильонов в формах «неорусского стиля» и различных вариантах стиля модерн; «научный павильон» выставки послужил прототипом для проекта здания Красноярского музея (1913—1920). В 1912 строит собственный особняк, проектирует доходный дом Духовного ведомства (второй вариант); в 1910—1913 заведует красноярской рисовальной школой, преподает историю искусств.

Библиографический список

1. Михайлов, М. Ist zu wienersch / М. Михайлов // Искусство строительное и декоративное. — 1903. — № 3, 12 марта.
2. Фар-Беккер, Габриеле. Искусство модерна / Габриеле Фар-Беккер. — М.: Konemann UK Ltd, Изд. группа АСТ, 2004. — 425 с.
3. Гуменюк, А. Н. Стиль модерн в архитектуре Омска: моногр. / А. Н. Гуменюк.. — Омск: Изд-во ОмГТУ, 2013. — 139 с.
4. Эльворти [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://omchanin.livejournal.com/236325.html?thread=5370405&> (дата обращения: 14.04.2014).
5. Панорама на Google Maps обзор [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.panoramio.com/photo_explorer#user=3012534&with_photo_id=89938796&order=date_desc (дата обращения: 14.04.2014).
6. Фото [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://img-fotki.yandex.ru/get/13/syegor.24/0_3aa1c_dbc96905_orig (дата обращения: 14.04.2014).
7. Фото [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.krasplace.ru/wp-content/uploads/2009/08/dokhod-dom3.jpg> (дата обращения: 14.04.2014).
8. Фото [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.krasplace.ru/wp-content/uploads/2009/09/1111.jpg> (дата обращения: 14.04.2014).

ГУМЕНЮК Алла Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент (Россия), заслуженный работник культуры РФ, профессор кафедры «Дизайн и технологии медиаиндустрии» Омского государственного технического университета; профессор кафедры «Дизайн, рисунок и живопись» Омского государственного института сервиса; член Союза архитекторов России, Союза художников России, Российской ассоциации искусствоведов.
Адрес для переписки: gumenyuk-alla@mail.ru

Статья поступила в редакцию 14.04.2014 г.

© А. Н. Гуменюк

ЗОДЧИЕ МАЛЫХ ГОРОДОВ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ XVIII—НАЧАЛА XX вв. К СЛОВАРЮ АРХИТЕКТОРОВ И ИНЖЕНЕРОВ ТОБОЛЬСКОЙ И ТОМСКОЙ ГУБЕРНИЙ

Авторами представлен словарь архитекторов и инженеров, своей деятельностью связанных с малыми городами Западной Сибири: Каинском (совр. Куйбышев), Мариинском, Тарой, Тюкалинском и Ялуторовском. Биографические сведения даются в алфавитном порядке и включают ссылки на библиографические и архивные источники.

Ключевые слова: архитектор, инженер, губерния.

В публикации представлены краткие биографические сведения об архитекторах и инженерах, связанных проектной и строительной деятельностью с малыми городами Западной Сибири — Каинском (совр. Куйбышев), Мариинском, Тарой, Тюкалинском и Ялуторовском. Временные рамки исследования: XVIII—XX вв. (ограничиваются 1917; в ряде случаев — до середины XX в.). О некоторых мастерах имеются самые минимальные сведения, дающие, тем не менее, исследователям основание для дальнейшего поиска. Курсивом акцентируется деятельность зодчих и инженеров для упомянутых выше городов. Звездочками в тексте обозначены атрибуции авторов статьи: (*) — атрибуция А. Н. Гуменюк; (**) — атрибуция И. В. Ляликова. В конце справки указаны ссылки на библиографические и архивные источники. Работа призвана расширить информацию о градостроительстве и архитектуре региона в дореволюционный период.

АРАНКОВ (Арканов) (? — после 1838). Землемер. Томский младший окружной землемер. *Выполнил план уездного училища в Каинске** (1838).* Архивы: РГИА. Ф.733. Оп.96 Д.740—741.

АШЕМУР, Альфред Александрович (30. IV. 1834, Луконицк, Варшавской губ. — после 1892). Инженер-архитектор.

Из дворян, римско-католического вероисповедания. Окончил С.-Петербургское строительное училище в 1855. После окончания училища в VII. 1855 назначен архитекторским помощником в Томскую строительную комиссию, где прослужил до VI. 1867. Автор проекта нового моста по Иркутскому почтовому тракту; составление сметы — 1860*. Был отстранен от обязанностей по обвинению «в растрате казенных денег, отпущенных на исправление дома, занимаемого бийским окружным и земским судом». «Вследствие прошения» был определен на должность томского епархиального архитектора

(III. 1861—X. 1864), с которой был уволен «с благодарностью». В качестве епархиального архитектора занимался расширением церкви Св. Иннокентия Иркутского для Иоанно-Предтеченского женского монастыря (1861—1865).

С 1867 работал в С.-Петербурге, занимаясь частной практикой. С 1880-х по 1892(?) состоял помощником архитектора Балтийского судостроительного завода в С.-Петербурге. По его проектам в С.-Петербурге построены: особняк Шуваловой (1884-1885), производственное здание кабельного завода Сименс-Гальске (1885); дом при механическом заводе Р.К. Гроша (1886); доходный дом на пр. Большой Самсониевский, 26 (1886); доходный дом по 17-й линии, 66 (1886), производственное здание завода А.А. Парамонова, Кожевенная пиния, 1, 3 (1886); жилой дом по 9-й линии, 24, (1892). С 1892 работал в Седлецкой губ. (совр. Польша). *Составил план Мариинска (1872).*

Лит.: [1, с. 96; 2].

Архивы: ТОКМ. № 1919/143; ИсаОО. Ф.3.Оп.3. Д.4438. Л. 290 об. — 291.

БЕТХЕР, Александр Павлович (23. I. 1840, Вышний Волочек, Тверской губ. — 17. VIII. 1888, Томск). Инженер-архитектор.

Из семьи военного. Окончил С.-Петербургское Строительное училище в 1861. Работал архитекторским помощником (1861—1867), затем младшим инженером (1870—1874) при губернском управлении г. Подольска.

С VII. 1874 инженер по производству работ Томской строительной и дорожной комиссии, затем с IX. 1886 по VIII. 1888 — губернский архитектор. *Командирован в Мариинск для возведения тюремного замка, выбрал место для постройки и составил смету. Однако работы так и не были начаты. В 1878 отстранён от ведения проекта.* С VII. 1880 был определен строительной комиссией Томска помощником строителя здания Томского университе-

та. По его проектам построены торговые бани в Томске (проект 1886), *два каменных флигеля для окружного казначейства в Мариинске (проект 1876) и др.*

Лит.: [3, с. 347, 349, 350].

Архивы: ИсаОО. Ф.3. Оп.10. Д.17053.

БЕТХЕР (? — после 1861). Кондуктор¹.

*Копировал план г. Тары (1861)**.*

Архивы: РГИА. Ф.1293. Оп.167. Д.19. Л.2.

БУТЕНЁВ (? — после 1758). Инженер-поручик.

Считается основателем г. Тюкалинска. Размечал дорогу от Абацкой до Чернолуцкой слободы. Определил место будущего поселения и в 1758 спроектировал вдоль реки Тюкалки деревню на 30 дворов.

Лит.: [2, 4].

ВАГНЕР, Фридрих Герман Карл (Фридрих Фридрихович, Федор Федорович) (1822 (24?) — 15. X. 1876, Пасторат Нерф, Фридрихштат, Курляндской губернии)*. Архитектор.

Учился в Московском дворцовом архитектурном училище (до 1845). Городовой архитектор Омска (1846 — 1863). Ввел технические правила для частного домостроения (1846). Занимался благоустройством: озеленение, освещение улиц на эспланаде крепости (до 1851). Разрабатывал генеральный план Омска (1850 — 1860). Автор проекта Духовного училища в Омске* (1849?). Составил проект нового дома для генерал-губернатора Западной Сибири Гасфорда Г.Х. (1852); вел строительство дома (1859 — 1862) совместно с инженер-полковником Лазаревым по «образцовым» чертежам, выполненным в С.-Петербурге с учетом проектных предложений 1852; автор детальных чертежей парадной чутунной лестницы, балконных решеток и зонта при подъезде*. Титулярный советник (1857). Старший городской архитектор Омска (1860). Надворный советник, чиновник особых поручений при генерал-губернаторе Западной Сибири (1864). Автор проекта Крестовоздвиженской церкви (1864). Член Временной комиссии по перестройке здания Сибирской военной гимназии (1874 — 1876). Исследовал реку Тобол для решения навигационных вопросов (1874)*. Чиновник особых поручений по технической части Главного управления Западной Сибири (1875). *В Ялуторовске освидетельствовал новый тюремный замок (1863)**.*

Лит.: [5, с. 67].

Архивы: РГИА. Ф.173. Оп.1. Д.640.

ВАЙГЕЛЬ, В. В. (? — после 1838). Архитектор.

Тобольский губернский архитектор. Выполнил проект тюремного замка в Тобольске (1838); *составил смету на постройку острожной кухни в г. Таре**.*

Лит.: [6].

Архивы: ИсаОО. Ф.3. Оп.2. Д.1932. Л.618 — 618об.

ВАЛЬНИЦКИЙ, Алоизий Бернгардович (1839 — 1877). Инженер-архитектор.

Из обер-офицерских детей, католического вероисповедания. Окончил Строительное училище (С.-Петербург) в 1861 с чином коллежского секретаря. В 1867 возведен в звание инженер-архитектора.

Служебную деятельность начал в должности архитекторского помощника в Саратовской строительной и дорожной комиссии.

Инженер в Томской губернской строительной и дорожной комиссии (V. 1867 — XII. 1871). С XI. 1869 был назначен членом комитета по постройке в Том-

ске центральной пересыльной тюрьмы. *Составил проект и смету на строительство Мариинского этапа**.*

Из Томска переведен на должность архитектора в Тобольскую губернскую строительную комиссию (1871 — 1872), затем в Калугу, где занимал должность губернского инженера (1872 — 1877).

Лит.: [1, с. 100; 7, с. 53].

Архивы: ИсаОО. Ф.3. Оп.6. Д.9855. Л.38.

ВИСКОНТИ, Пётр Иванович (10. X. 1778 — 21. IV. 1843). Архитектор.

Приехал в Россию в 1802 по контракту из Швейцарии (г. Лугано). С 1811 — на должности Архитектора в Академии по контракту. Произведён в члены государственной комиссии проектов и смет. Совместно с архитектором Л. И. Шарлеманем разработал проект Свято-Троицкого кафедрального собора в Екатеринославе; *автор проекта училища в г. Каинске*, проекта соляных магазинов в г. Нарыме и г. Каинске*.*

Лит.: [8, 9].

Архивы: РГИА. Ф.1488 Оп.3. Д.1171; РГИА. Ф.1488. Оп.3. Д.1208.

ГОЛОВИН, К. (? — после 1866). Чертёжник.

Чертёжник (Томской ?) губернской строительной комиссии. *Выполнил план г. Каинска (1866)*.*

Архивы: ИсаОО. Ф.198. Оп.1. Д.555.

ГОНЯЕВ, Константин Иванович (1810, Таврическая губ. — VII. 1882, Томск). Архитектор.

На службу определен в 1838 в Таврическую губернскую строительную комиссию инженером, работал в Ялте по сооружению набережной (1840 — 1842), Таганроге «для исполнения разных поручений по искусственной части при сенаторе Жемчужникове» (1843 — 1844), с 1845 «исправлял обязанности» Таврического губернского архитектора, а затем был назначен на эту должность (1849 — 1860). С 1860 «по прошению» в отставке. С 1865 по 1867 работал архитектором Палаты государственных имуществ, а затем в губернском правлении в Херсоне. С 1851 занимался производством работ по постройкам духовного ведомства в Херсонской и Таврической епархиях.

В III. 1867 был назначен томским городовым архитектором, в должности которого прослужил до III. 1872. *Составил план г. Каинска (1866)**.* С III. 1868 одновременно занимал должность архитектора Томской епархии (до 1882?). В качестве епархиального архитектора им были составлены проекты зданий архиерейского дома (1870), семинарии (1870), молитвенного дома на заимке Томского Алексеевского монастыря (1873) и др. С III. 1872 работал архитектором, а с II. 1873 по VIII. 1882 — губернским архитектором в Томской строительной и дорожной комиссии. Занимался проектированием здания губернской гимназии в Томске (проект 1873). *Составил ведомость для покупки материалов на строительство Мариинского полуэтапа**, освидетельствовал данный полуэтап (1876)**; выполнил проект Каинского тюремного замка** (1877).*

Лит.: [1, с. 102 — 103].

Архивы: ИсаОО. Ф.3. Оп.6. Д.9855; ИсаОО. Ф.198. Оп.1. Д.555; ИсаОО. Ф.198. Оп.1. Д.850. Л.1 — 5.

ГУСЕВ (? — после 1863). Чертёжник.

Выполнил план Мариинска (1863).

Лит.: [2; 3, с. 38].

Архивы: ТОКМ. №10739/90.

ДАУТЕЛЬ, Пётр Августович (Альфред Иосиф) (2.03.1864, С.-Петербург — после 1925). Художник-архитектор.

Родился в семье художника в С.-Петербурге. Обучался в реальном училище Св. Петра. 16. VIII. 1884 поступил на архитектурное отделение Академии Художеств. 8. IX. 1891 окончил ее со званием классного художника 2-й (3 ?) степени по архитектуре. *В начале 1890-х составил проект Тюкалинского тюремного замка, руководил возведением комплекса.* В 1893 поступил в строительное отделение Тобольской губ. управы, а в 1895 — в Экспедицию заготовления государственных бумаг на должность младшего помощника заведующего отделением, где и служил до конца жизни. В С.-Петербурге 1909—1918 (?), в 1909 назначен архитектором Публичной библиотеки. Осуществлял технический надзор при ремонте библиотечных зданий. К 1917 имел чин надворного советника. Окончил службу в 1918 (?).

Лит.: [2; 10; 11, с. 323; 12].

ДОЛГОПОЛОВ, Марк Васильевич (? — после 1839). Архитектор.

Помощник губернского архитектора, в середине 1830-х — городской архитектор Томска. *В должности архитекторского помощника сверял копии чертежей батальонных и ротных цейхгаузов (29. X. 1827)*.* В 1831 — архитекторский помощник Тобольской губернской строительной комиссии. Архитекторский помощник Томской губернской строительной комиссии (1835—1838 (39 ?)). *Руководил постройкой Каинского острога (1830-е)**.* *Составил проект 6 торговых лавок к старому гостиному двору в г. Каинске.*

Лит.: [13].

Архивы: РГИА. Ф.1488 Оп.3. Д.1173; ИсаОО. Ф.3. Оп.1. Д.591. Л.1, Л.10об.; ИсаОО. Ф.3. Оп.1. Д.691.

ДРАНИШНИКОВ, Георгий (? — после 1808). Архитектор.

Тобольский архитектор. Составил проекты: расширения кирпичной денежной кладовой в Ишиме (1808), *строительства гонимых кладовых в Таре и Ялуторовске**, типовых тюремных острогов для городов Западной Сибири** (в частности, для Ялуторовска**), соляного магазина в Таре**.*

Лит.: [14].

Архивы: РГИА. Ф.1488. Оп.4. Д.551; РГИА. Ф.1488. Оп.4. Д.558; РГИА. Ф.1488. Оп.4. Д.559; РГИА. Ф.1488. Оп.4. Д.561; ИсаОО. Ф.198. Оп.1. Д.855.

ЕРЕМЕЕВ (? — после 1861). Кондуктор.

*Совместно с кондуктором Левченко копировал план г. Тары** (1861).*

Архивы: РГИА. Ф. 1265. Оп.10. Д.161.

ЗАХАРОВ, Андреян Дмитриевич (8 (19). VIII. 1761, С.-Петербург — 27. VIII. (11. IX.) 1811, С.-Петербург). Архитектор.

Учился в Академии художеств (1767—1782) у А. Ф. Кокоринова и И. Е. Старова, затем в Париже (1782—1786) у Ж. Ф. Шальгрена. С 1787 преподавал в Академии художеств (с 1794 академик, с 1797 профессор). Среди первых работ — ряд построек в Гатчине (Львиный мост, «Ферма», «Птичник») и проект застройки Васильевского острова в Петербурге с перестройкой здания Академии наук, лёгший в основу существующей планировки. В 1805 был назначен главным архитектором Адмиралтейства, в его ведении сосредоточились руководство строи-

тельством и проектирование зданий и сооружений для этого ведомства. Главное произведение — здание Адмиралтейства (1806—1823, достраивалось после смерти автора). Создал также проекты застройки так называемого Провиантского острова близ устья р. Мойка (1806—1808), Галерного порта (1806—1809), Морских казарм и Морского госпиталя (1790-е гг.), Мижуева дома (1804—1806) в С.-Петербурге, ряд проектов для Кронштадта (в том числе Андреевский собор; 1806—1817, не сохранился). Автор проектов «образцовых» (типовых) сооружений для провинциальных русских городов. *В частности, его руке принадлежит образцовый проект 1803, ставший основой проекта тюремного замка в г. Каинске (1808; по всей видимости, доработан местным архитектором)**.*

Лит.: [15; 16, с. 100—101].

Архивы: РГИА. Ф.1488 Оп.3 Д.1174.

ИВАНОВ (? — после 1832). Землемер.

Тюменский окружной землемер. *Освидетельствовал составление геометрического плана города Тюкалинска (1832)**.*

Архивы: ИсаОО. Ф.198. Оп.1. Д.589

КАЛИНИН, Леонид Гаврилович (1851 — после 1880). Инженер-архитектор.

Из Вятской губернии. Из обер-офицерских детей. Воспитывался в Строительном училище (С.-Петербург) с X.1867 (1867?) по VII. 1872*. По окончании курса с чином XII класса, был определен на службу в МВД с прикомандированием к технико-строительному комитету. И в том же году назначен в распоряжение тобольской губернской строительной комиссии. 1875 — архитектор Тобольской губернской строительной комиссии. 1879 — Губернское и областное управление Западной Сибири; Губернская строительная комиссия, архитектор, губернский секретарь. *Тобольская губернская строительная комиссия предписала Калинину составить по присланным чертежам Мариинской тюрьмы проект и смету на постройку Тюкалинского замка (3. II. 1878)**.* 1880 — переведен младшим инженером в Самарканд.

Лит.: [7, с. 138; 17].

Архивы: ИсаОО. Ф.3. Оп.10. Д.17053; ИсаОО. Ф.3. Оп.8. Д.12757. Л.3; ЦГИА СПб. Ф.184. Оп.2. Д.245.

КЛОБУКОВ, Аполлон Аполлонович (1845, Смоленская губ. — 11. XII. 1889, Томск). Инженер-архитектор.

Из дворян. Окончил Строительное училище в С.-Петербурге в 1863. Работал в строительной комиссии в Твери (1863—1865), затем в технико-строительном комитете МВД (1865—1870), после (по прошению) — архитектором Оpatовского уезда, Радомской губернии (совр. Польша) (1870—1874). В 1875 получил чин надворного советника.

С IX. 1874 в Томске, первоначально — инженер строительной и дорожной комиссии (1874—1882), затем — губернский архитектор (X. 1882—IX. 1886), а в IX. 1886—1889 — губернский инженер строительного отделения.

Командирован в 1878 в Мариинск для постройки тюремного замка (проект осуществлён не был).

Лит.: [1, с. 109; 3, с. 350].

Архивы: ИсаОО. Ф.3. Оп.10. Д.17053.

КОРОБИЦЫН, Андрей Акимович (? — после 1830). Военный инженер.

Коллежский ассессор. С 1824 архитектор г. Феодосии; в 1830 — Томский губ. архитектор. *Освидетельствовал исправление старого острога в г. Каинске, составил смету на постройку тюремного замка в г. Каинске**.*

Лит.: [1, с. 111; 18].

Архивы: ИсаОО. Ф.3. Оп. 1. Д.691, Л. 101.

КОШКИН, Михаил (? — после 1858). Чертежник. Старший чертёжник. *Копировал план г. Тюкалинска (1858)**.*

Архивы: РГИА. Ф.1265. Оп. 10. Д.49.

КРУССЕР (Крусеров, Крусеров), Александр Петрович (? — после 1910). Художник-архитектор.

Учился в С.-Петербургской императорской академии художеств. В 1862 получил 2 серебряные медали, в 1863 — звание свободного художника за проект «Кофейного дома в парке», в 1864 — звание классного художника за проект «Хутор». Работал в Омске, Семипалатинске, Акмолинске. В Омске: вносил изменения в проект исправления дома, занимаемого генерал-губернатором (1872); назначен председателем комитета по пристройке комнат к дому Омской женской гимназии (1872); эксперт по сооружению Омского интендантского склада (1872); освидетельствовал здание Омской школы ведомства Государственного имущества (1873); освидетельствовал работу по внутреннему устройству конюшен войсковой казачьей сотни (1873); составил смету на капитальный ремонт здания Главного управления Западной Сибири (1875). Старший чиновник особых поручений по технической части (1876), член комитета по постройке Мужской гимназии (1877); член комиссии по постройке зданий Сибирской военной гимназии, как член гражданского ведомства (1877—1878)*. Надворный советник (1878). *Высказывал замечания для исправления сметы на строительство Мариинского полуэтапа (1871)***, *проекта и сметы на постройку Тюкалинского замка (1878)***. Помощник Акмолинского областного архитектора (1885). Семипалатинский областной архитектор, статский советник (1886—1887). Акмолинский областной архитектор, статский советник (1910).

Лит.: [5, с. 74].

Архивы: ИсаОО. Ф.3. Оп.6. Д.9855; ИсаОО. Ф.3. Оп.10. Д.17053.

КРЯЧКОВ, Андрей Дмитриевич (26. XI. 1876, д. Вахрево, Ростовский уезд, Ярославская губ. — 25. VIII. 1950, Сочи). Гражданский инженер. Архитектор.

Окончил в 1896 реальное училище в Выборге. С 1897 по 1902 учился в Институте гражданских инженеров в С.-Петербурге. Один из крупнейших сибирских архитекторов 1-й пол. XX в., ученый и педагог; в нач. 1930-х стоял у истоков создания Сибстрина в Новосибирске.

Работал в Томске, Новосибирске. В 1902—1905 — младший инженер строительного отделения Томского губернского управления; с 1903 — преподавал архитектурное проектирование и рисование в Томском технологическом институте; в 1907 решением Ученого Совета командирован в Италию, Германию, Францию; архитектор института в 1907—1910 и 1914—1919; в соавторстве с архитекторами Ф.Ф. Гуттом и П.Ф. Федоровским проектировал учебные корпуса. Одновременно работал на строительстве зданий Томского университета; в 1905—1911 архитектор университета; автор проектов зданий факультетских клиник и университетской библиотеки.

Владелец парового кирпичного завода в Новониколаевске (сведения на 1911). Окружной архитектор Западносибирского Учебного округа. Активный участник российских архитектурных конкурсов; член соревнователь Международной художественно-художественной выставки в С.-Петербурге (1908)*. Автор научных статей по строительству и архитектуре. Проектировал для многих городов Сибири. Среди общественных и жилых построек в Новониколаевске — здания Коммерческого собрания, реального училища, Городского торгового корпуса; для Томска, Барнаула, Ишима, Кургана, Каинска, Петропавловска и др. — многочисленные здания училищ и гимназий. Для Кузнецка выполнял градостроительный проект города-сада (1916). В Омске по собственным проектам построил комплекс зданий Механико-технического училища (1909—1912), Городской Торговый корпус (1911—1914), здание Товарищества Тверской мануфактуры (1913—1914), здание Высшего начального городского училища (1911—1915)*. *Авторство Тарского уездного училища (1914—1916) принадлежит А.Д. Крячкову.*

Лит.: [19, с. 61—62; 20].

ЛАНГЕР, Андрей Иванович (2. VI. 1876, Штемпец в районе Опава в Австро-Венгрии — после 1917). Инженер-архитектор.

От родителей получил имя Генрих. Вскоре после рождения с семьёй родителей переехал в Латвию. В июле 1899 принял православие, был крещен Андреем в честь Андрея Первозванного.

Окончил Рижский политехнический институт (1904). С 1906 жил и работал в Томске. Первые работы в Томске — достройка окружной психиатрической больницы (в Сосновом бору), работу принимал лично П. А. Столыпин (1910).

С 1908 по 1917 — томский губернский архитектор. Построил в Томске: Петропавловский собор (1909—1911), Белую мечеть в Томске (1913—1914), Солдатскую синагогу (1907), доходный дом Ф. Деева (1913—1914), доходный дом А. Осипова (1909—1910), доходный дом Д. Акулова (1909), театр-кинематограф и центральные бани А. Громова (1913—1914), Дом науки (1912, совместно с Т. Фишелем). Автор фасадов книжного дома П. И. Макушина (1913), доходного дома И. Л. Фуксмана (1915). Построил церкви в селах Песчаное, Камень, Волчно-Бурлинское; лечебницы в городах Каинске, Кольвани, селах Колпашево, Берское, Коробейниково, Ишим, Тисуль. *Руководил строительством Мариинского тюремного замка.*

В 1916 назначен в Первую Сибирскую инженерно-строительную дружину, отправленную на Кавказский фронт, где был помощником начальника дружины. Служил в Турции, выполнял инженерные работы.

Лит.: [1, с. 113—114; 2; 3, с. 365].

ЛАУНЕРТ, Иван Сергеевич. (1818, Московская губ. — после 1865). Инженер.

Из обер-офицерских детей. Окончил Институт корпуса инженеров путей сообщения в 1842. В Томске находился в звании штабс-капитана.

Работал инженером на Московском шоссе (до 1851), затем в Эстляндской (совр. Эстония) строительной комиссии (1851—1852), позже в Тверской строительной и дорожной комиссии (1852—1854). С XI. 1854 по 1865 — в Томской строительной и дорожной комиссии на должности инженера «для составления проектов и смет и производства работ». *Будучи ар-*

хителем Томской губернии, производил работы в г. Мариинске: проект тюремного замка** участвовал в подготовке строительства присутственных мест**, разработывал план города совместно с чертёжником Гусевым (1863).

В XI. 1865 назначен в распоряжение IX округа путей сообщения.

Лит.: [1, с. 114; 2; 3, с. 38, 347; 21].

Архивы: ИсаОО. Ф.3. Оп.3. Д.3997; ИсаОО. Ф.3. Оп. 6.Д. 9855; ТОКМ. №10739/90.

ЛЕБЕДЕВ, Василий (? — после 1810). Землемер. (Красноярский ?) уездный землемер XIV класса. Выполнил план г. Каинска (1810)**.

Архивы: РГИА. Ф. 1293. Оп.167. Д.5а. Л.1.

ЛЕВЧЕНКО (? — после 1861). Кондуктор.

Совместно с кондуктором Еремеевым копировал план г. Тары** (1861).

Архивы: РГИА. Ф. 1265. Оп.10. Д.161.

ЛУКИН, Павел Петрович (Пётр ?) (14. I. 1769(67?) — 22. XI. 1826). Архитектор.

Воспитанник С.-Петербургской императорской академии художеств (1773—1788). Выпущен с аттестатом I степени. В 1786 состоял при архитекторе Камероне. Работал в Тобольской губернии. Составил проект Тарского острога**.

Лит.: [11, с. 353; 22].

Архивы: РГИА. Ф.1488. Оп.4. Д.552.

МАКАРОВ, Петр Никифорович (? — после 1879). Архитектор.

1879 — Губернское и областное Управление Западной Сибири. Губернская строительная комиссия; архитектор, надворный советник. Проверил проект и смету на постройку Тюкалинского замка (1878)**.

Лит.: [17].

Архивы: ИсаОО. Ф.3. Оп.10. Д.17053.

МЕЗЕНЦОВ, А. (? — после 1866). Чертёжник.

Копировал план г. Каинска (1866)**.

Архив: ИсаОО. Ф.198. Оп.1. Д.555.

МЕРКУЛОВ, Пётр Петрович (1836—1901). Инженер-архитектор (рис. 1).

По окончании курса в С.-Петербургском строительном училище (1856) поступил на службу помощником архитектора в чертёжную правления 1-го округа Путей Сообщения. В 1858 командирован в помощь архитектору Гребенко по составлению проекта дома для департаментов Главного управления Путей сообщения и публичных зданий, после чего в 1865 назначен на должность начальника чертёжной Техничко-строительного комитета МВД в 1865. На листе проекта каменной больницы, предполагаемой к постройке в Омске, было написано: «С подлинника верно: в допущении начальника Чертежной Архитектора Меркулова». В 1868 перешёл в канцелярию морского министерства, где последовательно занимал должности старшего помощника делопроизводителя, а затем — делопроизводителя (с 1871). В том же году назначен сверхштатным, а с 1887 — штатным членом Техничко-строительного комитета МВД и старшим делопроизводителем Главного управления кораблестроения и снабжения морского ведомства (с 1890). В Техничко-строительном комитете МВД занимался, в частности, вопросами по урегулированию городов империи. За всё время своей дея-



Рис. 1. Пётр Петрович Меркулов

тельности произвёл множество казённых и частных построек, преимущественно в Петербурге. Меркулову принадлежит проект уездного казначейства в Каинске**. Сверял копию плана г. Каинска (1866)**.

Лит.: [7, с. 217].

Архивы: РГИА. Ф.1293. Оп.167. Д.5в; ИсаОО. Ф.965. Оп.1. Д.864; ИсаОО. Ф.198. Оп.1. Д.555.

МИНХГАУЗЕН, Иван Ф. (? — после 1860). Инженер.

Инженер-поручик Строительного отделения Тобольского губернского правления. Составил проекты служб при Тарском военном лазарете*, Ялutorовского тюремного замка**. 5. II. 1860 — возложено производить исправления в доме Присутственных мест (г. Ялutorовск); внёс изменения в проект устройства помещений*. Автор неосуществленного проекта здания казначейства в Ишиме.

Лит.: [14].

Архивы: РГИА. Ф.173 Оп.1 Д.640; РГИА. Ф.1293. Оп.165. Д.465; ИсаОО. Ф.3. Оп.2. Д.2904; ИсаОО. Ф.3. Оп.3. Д. 4438. Л. 185.

МОЛДАВСКИЙ, Василий Афанасьевич (1807— после 1847). Хорунжий.

Казак. Из старшинских детей. В 1821 поступил на военную службу «в казачью команду», в 1824 назначен в Тобольский городской казачий полк, где дослужился до звания хорунжего, в этом же звании в 1839 был переведен в Томский городской казачий полк.

В 1840—1845 исполнял обязанности архитекторского помощника в Томской губернской строительной комиссии. Занимался строительством Каинской городской больницы, почтовых домов в Каинском округе, устройством этапных зданий и др. Проверял смету на постройку Каинского тюремного острога, а также контролировал его возведение**. С XI. 1845 работал в Томской губернской строительной комиссии в должности секретаря, а в VI. 1847 ушёл в отставку «по расстроеному здоровью».

Лит.: [1, с. 114].

Архивы: ИсаОО. Ф.3. Оп.1. Д.691.

НОСКОВ (? — после 1836). Художник-архитектор.

Начертил проект 6 деревянных торговых лавок к старому гостиному двору в г. Каинске (1836)**.

Архивы: РГИА. Ф.1488. Оп.3. Д.1173.

ПРАСОЛОВ, Максим Е. (? — после 1859). Инженер (?).

Поручик, состоявший в штате (Тобольской ?) губернской строительной комиссии. Руководил

возведением тюремного замка в Ишиме и получил «признательность начальства» за успешное окончание его строительства (1859). *Освидетельствовал старый Ялutorовский тюремный замок и проверил смету на строительство нового***.

Лит.: [14].

Архивы: РГИА. Ф.173. Оп.1 Д.640; ИсаОО. Ф.3. Оп.3. Д.3831.

ПРОСЯННИКОВ, Алексей Григорьевич (11. II. 1858, с. Онуфриевка Александринского у. Херсонской губ. — 1914). Гражданский инженер.

Из крестьянской семьи, гражданский инженер. Первоначальное образование получил в белоцерковском реальном училище. Окончил курс наук в Институте гражданских инженеров (1885) по 1-му разряду. Назначен в Курляндию, в 1886 переведен в Ставропольскую, в 1891 в Тобольскую губернию. Назначен младшим инженером строительного отделения при тобольском губернском совете. Автор проекта главного корпуса Тюкалинского тюремного замка. В 1892 прибыл в Читу из Тобольска в связи с назначением на должность архитектора Забайкальской области. По его проекту в Чите построен комплекс зданий ремесленного училища (1894—1897). Уволен со службы в VIII. 1911.

Лит.: [2; 7, с. 277; 12].

РЫБИН (? — после 1858). Чертежник.

*Копировал план г. Ялutorовска** (1858)*.

ИсаОО. Ф.198. Оп.1. Д.597.

РЫКАЧЁВ, С. В. (? — после 1852). Архитектор.

Архитекторский помощник. Служил в Тобольской губернской строительной комиссии. С 1852 — помощник губернского архитектора. Проектировал каменную сторожку при Троицком храме в г. Кургане. *Освидетельствовал старый тюремный замок в Ялutorовске, исправлял проект и смету нового***.

Лит.: [21].

Архивы: ИсаОО. Ф.3. Оп.2. Д.2904; ИсаОО. Ф.3. Оп.3. Д.3831. Т.1.

СКОРОБОГАТОВ (? — после 1857). Землемер.

Окружной землемер г. Кийска (совр. Мариинск). *Составил план местности Кийска с окрестностями (1857)*.

Лит.: [23, с. 30].

Архивы: ТОКМ. №1919/147.

ТИУНОВ (? — после 1830). Кондуктор.

*Копировал план г. Тюкалинска (1858)***.

Архивы: РГИА. Ф.1265. Оп. 10. Д.49.

ТРОФИМОВ (? — после 1832). Архитектор.

(Тобольский ?) губернский архитектор. Автор проекта геометрического плана Тюкалинска 1832 г. с указанием старого строения и начертанием новой планировки**.

Лит.: [2; 24].

Архивы: ИсаОО. Ф.198. Оп.1. Д.589.

ТУРСКИЙ, Карл Рейнгольдович (8.07.1801 — 1884). Художник-архитектор.

Обучался в Академии художеств (1809—1821). Уволен в 1821 с аттестатом 2-й степени. В С.-Петербурге служил чертежником в Канцелярии дирекции построения мостов и труб (1821—1826), а затем с 1827 — смотрителем работ. В 1832—1837 исполнял должность Томского губернского архитектора. Составил

проекты домов Приказа общественного призрения для г. Томска, церкви в дер. Уртамской Томского округа, а также планы городов Кольвани, Каинска (1831(34)), Бийска и Кузнецка, «Высочайше утвержденные» 26. X. 1834. Выполнил проект каменного тюремного острога для Кольвани (III. 1834). Архитектор Златоустовских заводов (I. 1841), архитектор Уральского горного правления (XII. 1841). С 1845 работал в Екатеринбурге; по его проектам были построены городской театр, госпиталь и т.д.

Лит.: [1, с. 128; 2; 25].

Архивы: РГИА. Ф.1293. Оп.167. Д.5а. Л.2; ИсаОО. Ф.198. Оп.1. Д.554.

ТЮТИКОВ (? — после 1858). Полковник.

*Копировал («уменьшал») план г. Тюкалинска (1858)***.

Архивы: РГИА. Ф.1265. Оп. 10. Д.49.

УЛАСЕВИЧ (? — после 1862). Архитектор.

Архитекторский помощник. *Внёс дополнения к проекту Ялutorовского тюремного замка (1861—1862)***.

Архивы: РГИА. Ф.173. Оп.1. Д.640.

УТКИН, Фёдор (? — нач. XIX в.). Землемер.

(Тобольский) уездный землемер. Исполнял обязанности архитектора. *Выполнил проекты винных магазинов в г. Таре и г. Ялutorовске** (кон. XVIII в.)*.

Архивы: РГАДА. Ф.248 Оп.160 Д.1090, Л. 1; РГАДА. Ф.248 Оп.160 Д.1094, Л. 1.

ФАДЕЕВ, В.К. (? — после 1857). Инженер-подпоручик.

*Составил проект и смету на строительство каменных присутственных мест**, временного тюремного острога (не реализован) и денежной кладовой в г. Мариинске (1857)*.

Лит.: [3, с. 347].

Архивы: ИсаОО. Ф. 3. Оп.3. Д.3997.

ФЕДОТОВ (? — после 1832). Землемер.

Ишимский младший землемер. *Начертил план г. Тюкалинска (1832)***.

Лит.: [2; 24].

Архивы: ИсаОО. Ф.198. Оп. 1. Д. 589

ФЁДОРОВ (? — после 1837). Землемер.

Ялutorовский окружной землемер. *Начертил план г. Ялutorовска (1837)***.

Лит.: [2].

Архивы: ЯМК-304.

ФЁДОРОВ (? — после 1858). Кондуктор.

*Копировал план г. Тюкалинска (1858)***.

Архивы: РГИА. Ф.1265. Оп. 10. Д.49.

ХАБАРОВ, Виктор Васильевич (9. XI. 1843, С.-Петербург — 30. IX. 1897, Томск). Архитектор.

Окончил Академию художеств в С.-Петербурге в 1870 с аттестатом 2-й степени. В Томске с 1874 на службе в губернской строительной комиссии архитекторским помощником (1874—1876), губернским архитектором (1889—1897). *Составил план г. Мариинска (1872)*. Работал городским архитектором Томска (1876—1889), епархиальным архитектором Томской епархии (1892—1897).

Как городской архитектор занимался строительством школьных зданий — мужского и женского начальных училищ (1880), построил харчевню «Славянский базар» (1887—1888), составил проект

реконструкции Гостинодворской площади, где разместил 9 новых торговых корпусов и дешевую закусочную в устье р. Ушайки (1882). На государственной службе занимался перестройкой и ремонтом здания присутственных мест, пересыльной тюрьмы, строительством почтовой конторы (измененный проект гражданского инженера Новикова, 1896), ветеринарно-фельдшерской школы (1892), больничных зданий: больницы для умалишенных (1891), больницу ведомства Приказа общественного призрения (1894). Будучи епархиальным зодчим (1892—1897), Хабаров заслужил известность работами над проектами корпуса келий для «монашествующей братии» Алексеевского монастыря, церковно-приходской школы при архиерейском доме (1894—1895), церковно-приходской школы при Благовещенском соборе (1892); «дома трудолюбия» при Иоанно-Предтеченском женском монастыре (1892); деревянной церкви на 180 человек в деревне Кузовлево Томского уезда (1895); каменной Богоявленской церкви в селе Камень (1897). С 1885 по 1897 вел достройку обрушившегося Троицкого собора по измененному проекту академика К.А. Тона. *В Каинске проектировал здания больничного комплекса: барак при больнице, флигель при аптеке (1892)**.*

Лит.: [1, с. 132—133; 2].

Архивы: РГИА. Ф.1293. Оп.167. Д.56; ТОКМ. № 1919/143.

ЧЕРНЕНКО, Дмитрий Степанович (1824 Харьковская губерния—9. II. 1898). Архитектор (рис. 2).

Родился в семье обер-офицера. Среднее образование получил в Харьковской гимназии. В 1840 поступил в Училище гражданских инженеров и, по преобразовании его в Строительное училище (С.-Петербург), в 1845 окончил его с чином XII класса. В 1845 определен помощником архитектора в Новгородскую строительную и дорожную комиссии. Переведен губернским архитектором в Тобольскую губернскую строительную комиссию (1846). В 1875 вышел в отставку с полной пенсией и переехал в Харьков, где продолжал заниматься частной практикой. *Составил проекты и сметы 4 корпусов для Тобольского гостиного двора (29. I. 1860)*, исправлений при Туринском остроге (V.—X. 1877)*.* Построил большое количество частных, казенных и общественных зданий. *Составил смету на постройку Ялutorовского тюремного замка (1853)***, составил (?) план г. Тюкалинска (1858)**.*

Лит.: [7, с. 372—373; 26].

Архивы: РГИА. Ф.1265. Оп. 10. Д.49; РГИА. Ф.173



Рис. 2. Дмитрий Степанович Черненко

Оп.1 Д.640; ИсаОО. Ф.3. Оп.2. Д.2904; ИсаОО. Ф. 3. Оп. 3. Д. 4438. Л. 149; ИсаОО. Ф. 3. Оп. 9. Д. 14776. Л. 1—2 об.

ШОКАЛЬСКИЙ (ШАКАЛЬСКИЙ), Л. (?—после 1914). Инженер.

Гражданский инженер, коллежский асессор. Инженер строительного отделения Тобольского губернского управления. Будучи младшим инженером, подписал «План дворового места для казармы» МПС Круглобайкальской железной дороги (1902). В должности Тобольского губернского архитектора утвердил «Проект здания квартиры врача при Тарской сельской лечебнице Тобольской губернии»*. Пересоставил план г. Ялutorовска (1914).*

Архивы: ТФ ГАТО. Ф.353. Оп.1. Д.625. Л.6; ТФ ГАТО. Ф.353. Оп.1. Д.638. Л.1; ТФ ГАТО. Ф.353. Оп.1. Д.741. Л.9; ТФ ГАТО. Ф.353. Оп. 1. Д.777. Л.2—10; ИсаОО. Ф.198. Оп.1. Д.759; ИсаОО. Ф.965. Оп.1. Д.906.

Лит.: [27].

ШАРЛЕМАНЬ-БОДЕ, 2-й, Людовик Иванович (1788 (1797)—4. XI. 1845, С.-Петербург). Академик архитектуры, придворный архитектор.

В 1806 окончил С.-Петербургскую Императорскую Академию художеств с аттестатом I степени и чином XIV класса. Начал службу в 1808 в качестве помощника при Руске, а 19. I. 1813 поступил еще помощником архитектора в Строительный Комитет, где затем стал начальником чертежной. Участвовал в 1826 в трудах комитета для рассмотрения составленного А. Л. Витбергом проекта храма Христа Спасителя в Москве.

Множество работ автора связано с С.-Петербургом. По проекту Шарлеманя сооружен Чайный домик (1827) в Летнем саду. На Каменном острове Шарлемань строит Гауптвахту Каменноостровского дворца (1824), перестраивает Собственную Его Императорского Величества дачу (1827—1829) (арх. Г. П. Пильников и К. И. Росси), названную впоследствии Старой, или Министерской, рядом с которой им было возведено здание Новой (Министерской) дачи (1836—1838). По проектам Шарлеманя строятся здания Смирительного работного дома (1829—1832); Института благородных девиц в Полтаве (1828—1832) (генеральный план разработал А. Штауберт); Калининской больницы (1830—1833); Александринского сиротского дома (1831—1834), куда в 1843 году из Царского Села был переведен Александровский Императорский лицей. Разрабатывал множество проектов для провинции, в частности — совместно с архитектором П. И. Висконти — проекты Свято-Троицкого кафедрального собора в Екатеринославе; училища и окружного казначейства в г. Каинске**.

Лит.: [8; 9].

Архивы: РГИА. Ф.1488 Оп.3 Д.1169; РГИА. Ф.1488 Оп.3 Д.1171.

ЭЗЕТ, Эдуард (Евграф) Иванович (1838, С.-Петербург—01. I. 1892, Омск)*. Художник-архитектор (рис. 3).

Учился в С.-Петербурге в Императорской академии художеств под руководством профессора А. И. Штакеншнейдера. Окончил в 1860 со званием классного художника-архитектора XIV класса. В 1861 утвержден в звании. До 1863 состоял в ведении Высочайшего двора, помощником профессора А.И. Штакеншнейдера. Принимал личное участие



Рис. 3. Эдуард Иванович Эзет

при производстве дворцовых построек: церковь на собственной Его Императорского Величества даче в Петергофе*; дворец Его Императорского Высочества Великого князя Михаила Николаевича*. Городовой архитектор Омска (5. VI. 1864—III. 1878). Одновременно войсковой архитектор Сибирского Казачьего войска (10. IV. 1865—V. 1869); исполнял должность архитектора Сибирской военной гимназии (с 1. XII. 1866); чиновник особых поручений при генерал-губернаторе Западной Сибири (с 10. VIII. 1869). Городской голова (1883—1891). Автор проектов: генплана Омска (1869*, 1870); Омской учительской семинарии (1872; не сохранилась); здания первого омского театра (1874; сгорело в 1877); а также для Омска: учительской семинарии (1875; не сохранилось); дома благотворительного общества (не сохранился); здания спальных и учебных помещений Кадетского корпуса (1873, построены в 1879); I Мужской гимназии (1876); Женской гимназии (1879—1882); иконостаса домово́й гимназической церкви во имя Введения во храм Пресвятой Богородицы (1884), исполненного мастером Хмелевским; Женского пансиона (1883); Фельдшерской школы (1883); Каменной городской больницы*, каменных купеческих магазинов на Любинском проспекте (1880-е)*. *Прострой к дому купца Нерпина в г. Таре (кон. XIX в.)** Лит.: [5, с. 82—83; 20; 28].

ЯСТРЕБОВ (? — после 1837). Землемер.

Тобольский губернский землемер. *Утвердил планы г. Тюкалинска (1832)** и г. Ялуторовска (1837)***. Лит.: [24].

Архивы: ИсаОО. Ф.198. Оп. 1. Д. 589; ЯМК-304.

Список сокращений

ИсаОО — Исторический архив Омской области
МВД — Министерство внутренних дел
МПС — Министерство путей сообщения
РГАДА — Российский государственный архив древних актов
РГИА — Российский государственный исторический архив
ТОКМ — Томский областной краеведческий музей
ТФ ГАТО — Тобольский филиал Государственного архива Тюменской области
ЦГИА СПб — Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга
ЯМК — Ялуторовский музейный комплекс

Примечания

¹ Кондуктор — воинское звание, присваивавшееся чертёжникам и художникам в главных, окружных и полевых инженерных управлениях.

Библиографический список

1. Залесов, В. Г. Архитекторы Томска (XIX — начало XX века) / В. Г. Залесов. — Томск : Изд-во Томского гос. архитектурно-строительного ун-та, 2004. — 169 с.
2. Ляликов, И. В. Градостроительство малых городов юга Западной Сибири в XVIII — второй половине XIX века / И. В. Ляликов // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. — 2013. — № 2 (22). — С. 87—94.
3. Ермолаев, А. Н. Уездный Мариинск. 1856—1917 гг. / А. Н. Ермолаев. — Кемерово : Кузбассвузиздат, 2008. — 743 с.
4. Колесников, А. Д. Города Омской области / А. Д. Колесников, А. П. Долгушин, С. А. Алексеенко. — Омск : Омское кн. изд-во, 1985. — 128 с.
5. Гуменюк, А. Н. Эkleктика в архитектуре Омска второй половины XIX — начала XX веков : моногр. / А. Н. Гуменюк. — Омск : ОмГТУ, 2011. — 147 с.
6. Тюремный замок // Официальный сайт ТИАМЗ [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://tiamz.ru/museum7.html> (дата обращения: 15.03.2014).
7. Барановский, Г. В. Юбилейный сборник сведений о деятельности бывших воспитанников Института гражданских инженеров / Г. В. Барановский. — СПб., 1893. — 392 с.
8. Антонов, В. В. Братья Шарлемани / В. В. Антонов // Зодчие Санкт-Петербурга, XIX — начало XX века. — СПб., 1998. — С. 219—224.
9. Кавун, М. Э. Архитекторы петербургских дворцов и храмов Екатеринослава / М. Э. Кавун // Realnest [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.realnest.com.ua/information/articles/1870> (дата обращения: 15.03.2014).
10. Острой, О. С. Даугель Пётр Августович / О. С. Острой // Сотрудники РНБ — деятели науки и культуры. Биографический словарь. Т. 1—4 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.nlr.ru/nlr_history/persons/info.php?id=1378 (дата обращения: 11.03.2014).
11. Кондаков, С. Н. Юбилейный справочник Императорской академии художеств / С. Н. Кондаков. — Пг., 1915. — В 2 ч. Ч. II. — 454 с.
12. Гуменюк, А. Н. Стилистические особенности архитектуры г. Тюкалинска кон. XIX — нач. XX вв. / А. Н. Гуменюк // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда // Вестник МГХПУ. — 2009. — № 4. — С. 83—91.
13. Залесов, В. Г. Градостроительное проектирование Томска в середине XIX — начале XX веков / В. Г. Залесов, Т. Н. Манонина // Вестн. ТГАСУ. — 1999. — № 1. — С. 60—69.
14. Крамор, Г. А. Архитектура Ишима / Г. А. Крамор // Ишимская энциклопедия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.ishim-news.ru/news/2012/05/11/arhitektura-ishima/> (дата обращения: 11.03.2014).
15. Санкт-Петербург — Петроград — Ленинград. Энциклопедический справочник. — М. : Большая советская энциклопедия, 1992. — 688 с.
16. Ожегов, С. С. Типовое и повторное строительство в России в XVIII — XIX веках / С. С. Ожегов. — М. : Стройиздат, 1984. — 168 с.
17. Адрес-календарь Западной Сибири на 1879 г. В 2 ч. Ч. 2. — Омск, 1879. — С. 24.
18. Русский биографический словарь: Кнаппе — Кюхельбекер / Изд. под наблюдением председателя Императорского Русского Исторического Общества А. А. Половцова. — Санкт-Петербург : Тип. Гл. упр. уделов, 1903. — В 25 т. Т. 9. — 708 с.
19. Гуменюк, А. Н. Неоклассицизм в архитектуре Омска 1910-х годов : моногр. / А. Н. Гуменюк. — Омск : ОмГТУ, 2009. — 103 с.

20. Гуменюк, А. Н. Памятники архитектуры г. Тары XVIII—начала XX вв. Каталог / А. Н. Гуменюк, И. В. Ляликов // Омский научный вестник. — Омск : Изд-во ОмГТУ, 2014. — № 1 (125). — С. 252—259.

21. Богданова, О. В. К вопросу о кадровом составе западносибирских зодчих в период с 1840-х по 1850-е гг. / О. В. Богданова // Вестник Томского гос. ун-та. История. — 2013. — № 6 (26). — С. 187—192.

22. Половцов, А. А. Русский биографический словарь: Лабзина — Ляшенко В 25 т. Т. 10 / Изд. Императорским Русским Историческим Обществом ; под ред. Н. Д. Чечулина и М. Г. Курдюмова. — СПб. : Тип. Гл. упр. уделов, 1914. — 846 с.

23. Корректировка проекта зон охраны объектов культурного наследия г. Мариинска. Историко-архивные исследования В 3 т. Т. II. — Томск : Сибирский институт «Спецпроект-реставрация», 2008. — 125 с.

24. Гуменюк, А. Н. К истории планировочного развития города Тюкалинска: «Геометрический план» 1832 и генеральный план 1858 гг. / А. Н. Гуменюк, И. В. Ляликов // Омский научный вестник. — 2013. — № 1 (115). — С. 185—189.

25. Матвеева, Л. Л. Исторический план города Кольвани архитектора К. Турского / Л. Л. Матвеева, В. Л. Гусаченко // Сибирская Заимка [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://zaimka.ru/to_sun/matveeva2.shtml (дата обращения: 11.03.2014).

26. Богданова, О. В. Зодчие города Тобольска / О. В. Богданова // Строительные ведомости [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.sibsi.net/jur/stat/341/statPoln.php?nomer=2007-1> (дата обращения: 12.03.2014).

27. Плоскова, Л. А. От города живописного до города регулярного / Л. А. Плоскова // Ялуторовск-городок: историко-краеведческий альманах. — Ялуторовск : филиал «Ялуторовская типография» ОАО «Тюменский издательский дом», 2009. — № 4 — С. 57—64.

28. Гуменюк, А. Н. Стилистические признаки «сибирского барокко» в архитектуре г. Тары в конце XIX века. (К вопросу изучения памятников культуры малых исторических городов) / А. Н. Гуменюк // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. — 2009. — № 4. — С. 91—96.

ГУМЕНЮК Алла Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент (Россия), заслуженный работник культуры РФ, профессор кафедры «Дизайн и технологии медиаиндустрии» Омского государственного технического университета; профессор кафедры «Дизайн, рисунок и живопись» Омского государственного института сервиса; член Союза архитекторов России, Союза художников России, Российской ассоциации искусствоведов.

ЛЯЛИКОВ Илья Витальевич, аспирант кафедры «Дизайн и технологии медиаиндустрии». Адрес для переписки: illuzion_@mail.ru

Статья поступила в редакцию 24.03.2014 г.

© А. Н. Гуменюк, И. В. Ляликов

УДК 72.035 (571.1)

**А. Н. ГУМЕНЮК
И. В. ЛЯЛИКОВ**

Омский государственный
технический университет

«РУССКИЙ СТИЛЬ» В АРХИТЕКТУРЕ МАЛЫХ ГОРОДОВ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ СЕРЕДИНЫ XIX—НАЧАЛА XX ВЕКОВ

В статье очерчивается национальное направление архитектурной эклектики, заявившее о себе в малых городах Западной Сибири: Каинске (совр. Куйбышев), Мариинске и Тюкалинске. Дается стилистический анализ построек «русского стиля», указываются специфические черты. Отмечается, что «русский стиль», по отношению к архитектуре столиц, проявляется в провинции с определенным опозданием и в своих интерпретациях.

Ключевые слова: национальное направление эклектики, «русско-византийский стиль», «русский стиль», неорусский стиль, малый город.

Начиная со 2-й четверти XIX века вместе с упадком классицизма резко возрастает интерес к «историческим» стилям. В России на волне роста народного самосознания оформляется «национальное» направление эклектики, или «русский стиль». Первым этапом его развития (1830—1860-е) стал «русско-византийский стиль», представлявший, тем не менее, весьма своеобразный сплав мотивов отечественного зодчества XVI—XVII веков с элементами ордерной архитектуры [1]. Широкое распространение получили крестово-купольные храмы, увенчанные пятиглавием; барабаны «вырастали» из нескольких

рядов кокошников, фасады завершались закомарами. Позднее формируется «демократический» вариант «русского стиля» (1850—1870-е), во многом связанный с освоением мотивов допетровского зодчества — каменного и деревянного. В 1880—1890-е годы в отечественную архитектуру вновь возвращается официальный «русский стиль». Его главными особенностями являлись академизм, масштабная репрезентативность, строгая осевая симметрия, насыщенность декором. Характеризуемый как «смесь итальянских форм с русскими» [2, с. 40], стиль использовался не только при проектировании отдельных



Рис. 1. Троицкая церковь в Тюкалинске. 1847–1852. Фото нач. XX в.



Рис. 2. Кладбищенская церковь «Во Имя Всех Святых». 1862–1865. Фото нач. XX в.

зданий, но и целых ансамблей. Возникший в столицах в 1860-е годы и распространившийся на рубеже веков, неорусский стиль пришел в провинцию в начале XX века. Являясь национальной интерпретацией модерна, он основывался на переосмыслении образцов белокаменной псковско-новгородской архитектуры XIII–XIV столетий, позднее московско-ярославского зодчества XVI–XVII веков и представлял своеобразные их стилизации.

Как правило, в архитектуре провинции здания официального «русско-византийского стиля» строятся по типовым проектам, но с некоторым временным запаздыванием. Позднее, чем в столицах, только в конце XIX – начале XX веков, появляются образцы демократического варианта «русского стиля». В это же время для «утверждения силы и влияния центральной власти в отдаленных провинциях и колониях Российской империи» [2, с. 40] приме-

няют официальный «русско-византийский стиль» в его поздней модификации. Находит свое отражение лишь в отдельных элементах зданий и неорусский стиль, что связано с достаточно скромными проявлениями модерна в малых городах сибирской провинции. Некоторые элементы «национальной архитектуры» использовались в рациональной эклектике: «кирпичный стиль» вобрал в себя и соединил разнообразные детали исторических стилей различных эпох и, в частности, «русского стиля», не предлагая при этом какой-либо системы.

В малых городах Западной Сибири, являющихся объектами исследования: Каинске (ныне Куйбышев), Мариинске и Тюкалинске, поздний классицизм также сменяется «русским стилем» наряду с другими вариациями архитектурной эклектики. Несмотря на свою малочисленность в указанных городах, памятники «национального направления»



Рис. 3. Офицерское собрание в Тюкалинске. 1904 – 1906. Фото 2010



Рис. 4. Дом Шкroeва в Куйбышеве. Кон. XIX в. Фото 2011



Рис. 5. Церковь Иоанна Предтечи в Каинске (совр. Куйбышев). 1906. Фото 1-й пол. XX в.

представляют интерес для стилистического анализа.

«Русско-византийский стиль». Каменная двухпрестольная Троицкая церковь в Тюкалинске (1847 – 1852) выполняла соборную функцию [3, 4]. Согласно «геометрическому плану» 1858 года, застройка располагалась на берегу реки Тюкалки. Рядом сформировалась площадь-паперть, на которой находились протяженные торговые лавки, предназначенные документом к сносу [5, 6]. Храм был разрушен в 1946 году.

Несмотря на плохую читаемость фотоснимка начала XX века, можно усмотреть черты «русско-византийского стиля» как в объемно-пространствен-

ном решении церкви, так и в ее декоре (рис. 1). Храм «корабль» состоял из четверика основного объема, трапезной и притвора; колокольня представляла собой «восьмерик на четверике» с шатровым завершением. Главный объем венчало диагональное пятиглавие в виде центрального купола и декоративных куполочков на восьмигранных барабанах. Скромный по пластике декор барабанов был представлен колонками и кокошниками; главки имели луковичную форму. Пластика колокольни была более выразительной. Ярус звона украшали фигурные столбики и ряды кокошников, из которых «вырастал» шатёр со слуховыми окнами, высоким



Рис. 6. Церковь Иоанна Предтечи в Куйбышеве. 1906. Фото 2011

фонарём и луковичной главкой. Ввиду особенностей храма необходимо выделить использованную вариацию «русско-византийского стиля» — «второй тоновский стиль», для которого было характерно широкое применение шатров и кокошников [2, с. 17]. При общем сходстве постройки с храмами 1-й половины XVII века, стоит также отметить и некоторую «засушенность» декора, соответствовавшую академическому строю данной архитектуры.

Элементы ордерной системы из арсенала классицизма проступали в строгом декоре четвериков. Гладкую поверхность стен разбивал мерный ритм узких оконных проемов с полукруглым завершением, обрамлённых тягами; объёмы венчались многоступенчатыми карнизами малого выноса (основной четверик, предположительно, имел и надкарнизный ряд зубчиков). Главный вход был организован арочным порталом; боковые стены притвора выделены нишами, которые подобно окнам, завершались полукруглой аркой. Северный и южный входы венчали сандрики в виде классических треугольных фронтонов.

Деревянная кладбищенская церковь «Во Имя Всех Святых» в Мариинске (1862—1865), возведённая на средства иркутского мещанина В. Шпочина, была приписана к городскому Никольскому собору (рис. 2). По прошествии полувека сильно обветшала и в начале XX века подверглась перестройке. Храм закрыли в 1930-х годах. В здании располагались дом культуры, затем — спортшкола; на рубеже 1950-х — 1960-х годов оно сгорело.

Строительство велось, предположительно, по «образцовому» проекту. Главного управления путей сообщения и публичных зданий. Данное ведомство несколько раз в 1850—1860-х годах выпускало атласы фасадов и планов храмов, в том числе специально разработанные для Сибири [7]. По формообразованию и некоторым декоративным решениям постройка была близка к официальному «русско-византийскому стилю» К. А. Тона.

Церковь представляла собой здание смешанного типа: деревянное, на каменном фундаменте. Композицию «кораблём» составляли четверики основного объёма, трапезной (сведена к минимальным габаритам) и притвора. Колокольня «восьмерик на четверике» имела шатровое завершение с двухъярусным фонарём и гранёной грушевидной главкой. Собственно храм венчало диагональное пятиглавие в виде

восьмигранного купола и малых декоративных куполов. Центральный барабан был световым, боковые — ложными. Главы также имели грушевидные объёмы, расчленённые на грани. Помимо формообразования, «русский стиль» проявился в декоре. Стоит отметить слуховые окна в виде теремных оконцев, килевидные кокошники, рисунок кубовых капителей в пилястрах колокольни и т.д. Эклектический вид церкви придавало большое количество элементов из словаря классической архитектуры. В частности, щипцы треугольной формы вкупе с широкими, лишёнными орнамента, подкарнизными досками; окна прямоугольной формы, нередко оформленные сандриками с треугольными фронтонами. Элементы классицизма чередуются с допетровскими формами: кокошники с килевидным завершением соседствуют с треугольными и округлыми венцами. Известно, что храм перестраивался в начале XX века. Тем не менее «смешанный» облик можно объяснить скорее тем, что провинция долго хранила традиции классицизма, да и сам «русско-византийский стиль» не был чужд использования элементов ордерной архитектуры. Таким образом, к характерным чертам данной постройки стоит отнести органичное сочетание двух стилиевых линий, а также провинциальное упрощение деталей.

Демократический вариант «русского стиля». Офицерское собрание в Тюкалинске (1904—1906) — одно из первых каменных зданий города (рис. 3). В 1919 году здесь размещался штаб 51-й дивизии под командованием В. К. Блюхера. Прямоугольный в плане объём в западной части усложнён пристроем; южный фасад здания дополнен выносным «теремным крыльцом», внутреннее пространство которого перекрыто кирпичной кладкой. Мощные полуколонны с кубическими капителями несут на себе своды — пологий и двухарочные с гирьками.

Постройка приближается к образцам «русского стиля» в его демократическом варианте. Декор фасадов решён рядами нишек, филёнок и профилированных поясков. Наличники представляют собой имитацию колонок с кубышками и килевидных кокошников (с треугольной центральной частью и боковыми полуциркульными). Многоступенчатая основа кокошников напоминает о «сибирском барокко»; они, в свою очередь, соединены двумя рядами горизонтальных профилированных поясков; между которыми располагаются вертикальные нишки,

усиливающие визуальную дробность, свойственную древнерусским постройкам. По всей видимости, упрощённая кладка фигурных элементов была связана с отсутствием лекального кирпича. Этим же объясняются и простота полуколонн «теремного крыльца», увенчанного несложным для выполнения треугольным фронтоном, привносящим в постройку несколько чужеродный для стилиевой вариации элемент. Однако суховато-сдержанную прорисовку деталей, их «опрощение» компенсируют гипертрофированные в размерах кокошники и полуколонны, что составляет «характерную черту провинциальной архитектуры» [8].

«Русский стиль» в сочетании демократического варианта и официально-академической версии конца XIX века. Дом И. В. Шкроева (Н. В. Шкроева) в Каинске (конец XIX века) — купеческая постройка, сохранившаяся до наших дней (рис. 4). Здание состоит из трёх прямоугольных двухэтажных объёмов и представляет попытку архитектора воплотить демократического варианта «русского стиля». Общий фасад разделён лопатками на прясла, отличные друг от друга декором, формой наличников и окон: лучковых и полуциркульных. Для исследования интересен его средний сегмент, где прочтываются черты посадской архитектуры XVI—XVII веков. Центр композиции акцентирован шатровым объёмом с собственным перекрытием и фигурной островерхой крышей с гребнем, завершённой столбиками и ажурной металлической решёткой. На фасаде эта часть здания отмечена аттиком, который имеет венчание в виде профилированного карниза с декором «кирпич на ребро», а ниже имитацию национальной «вышивки-плетенки», также выполненной из кирпича. В подобном приеме видится перенос мотивов народного творчества и элементов деревенной архитектуры в каменную. Создаётся иллюзия «шатра», характерного для допетровских теремных хором. Лопатки, парашетные столбики и плоскости стен здания украшены филёнками, которые выполнены в подражание фасадным нишкам древнерусских построек. Однако в оформлении дома Шкроева читаются веяния еще одной линии «русского стиля», его официально-академической версии конца XIX века, проявившейся в «смеси итальянских форм с русскими». В пластике фасадов имеют место элементы ренессансной архитектуры — рустовка лопаток, межэтажные профилированные карнизы. Полуциркульные оконные проемы под общей арочной тягой могут быть попыткой выполнения ренессансного окна, и в то же время напоминают стилизацию древнерусского декора. Классическую составляющую демонстрируют подкарнизные ряды сухариков, полукруглые завершения оконных проёмов и замковые камни над ними [9—11]. Таким образом, к особенностям постройки стоит отнести отсутствие чистоты в использовании одного варианта «русского стиля». Более того, следует отметить явление наложения двух «стилевых волн», которые принадлежат разным временным периодам, что является характерным признаком провинциальной архитектуры.

В контексте развития национального направления в отечественной архитектуре стоит обратиться к активно развивавшемуся в конце XIX — начале XX веков неорусскому стилю, или «национальному модерну». Он представлял собой уже «не совокупность характерных русских мотивов», а «образное восприятие национального наследия и через него движение к обобщению формы и силуэта» [2, с. 44].

В данном случае интерес авторов направлен на стилизацию московско-ярославской школы зодчества с его двухцветными или полихромными колористическими решениями, открытой кирпичной кладкой, разнообразной орнаментикой, использованием декоративных панно. Следует отметить, что неорусский стиль, проникавший из столиц в провинцию, зачастую проявлялся в пластических решениях фасадов всего лишь отдельными элементами.

Демократический вариант «русского стиля» в сочетании с элементами «национального модерна». Церковь Иоанна Предтечи в Каинске (1906) была возведена на средства купчихи А. И. Шкроевой (рис. 5) и частично сохранилась до наших дней. Утраченные в советский период венчания и колокольня сравнительно недавно восстановлены в упрощённой форме (рис. 6). Здание составлено из четвериков притвора, трапезной и основного объёма. К последнему примыкает шестигранная апсида с выступающей центральной частью. Колокольня представляет «восьмерик на четверике» и имеет шатровое завершение. Главный объём венчает диагональное пятиглавие, купола луковичной формы разбиты на грани. Для церкви характерна центрально-симметричная композиция «кораблём»; храм — бесстолпный, перекрыт сомкнутым сводом; в тимпане главного портала размещён барельеф в виде квадрифолия, воспроизводящий мотив четырёхлистника [9, 12, 13].

По своему художественно-образному решению здание ближе всего к демократическому варианту «русского стиля». Его характеризуют открытая кирпичная кладка, ряды кокошников и килевидные аттики с киотами над основным объёмом; крестообразные филёнки западного, северного и южного фасадов; в оформлении наличников имитируются колонки кубышками. Безусловно, в декоре заметна упрощённая трактовка деталей, которую можно объяснить отсутствием лекального кирпича. К вариациям из арсенала неорусского стиля следует отнести гипертрофированные закомары по трём сторонам притвора, в том числе над входным порталом, и вторящие им килевидные арки основного объёма с «трельяжем» узких окон, характерным для модерна. Открытую кирпичную кладку можно отнести как к демократическому варианту «русского стиля», так и к переосмыслению неорусским стилем образцов московско-ярославской школы допетровского зодчества, где отсутствовала штукатурная обработка стен. Стоит отметить наличие элементов и деталей из классической архитектуры — полукружия входного портала, ряды сухариков подкарнизного пояса и аттики, а также оконных проёмов с небольшими замковыми камнями, создававших, однако, в общей композиции наличника впечатление килевидных завершений. Таким образом, в отношении стилистических особенностей храма следует отметить применение демократического варианта «русского стиля» с использованием в элементах и декоре фасадов мотивов неорусского стиля, а также некоторое «опрощение» в пластике стеновой поверхности, свойственное провинциальной архитектуре.

Итак, «русский стиль» XIX — начала XX веков в различных интерпретациях воплотился в ряде зданий, возведённых в малых городах сибирской провинции. Можно конкретизировать два временных периода наибольшего интереса к данному направлению в исследуемых городах. Первый приходится на 1850 — 1860-е годы. Связанный с николаевской эпохой (и её отголосками), он был пропитан «официальной на-

родностью» и выразился в каменной архитектуре провинциальными «перелевами» «русско-византийского» стиля К. А. Тона. Второй пришелся на рубеж XIX и XX веков, когда в провинции еще господствовала архитектурная эклектика с ее смешением всех исторических стилей. Тем не менее всплеск национального самосознания и мода «на всё русское» не обошли малые уездные города, где «национальная архитектура» получила свои характерные особенности. А именно: запаздывание стилевых направлений по отношению к столицам и ихвольное прочтение, сочетание в архитектуре нескольких вариантов «русского стиля», «опрошение» форм и деталей, а также гипертрофированность отдельных элементов на фасадах зданий. Тем не менее в малых городах, не богатых на уникальные памятники архитектуры, рассматриваемые здания производили достаточно яркое впечатление и придавали национальный колорит городской застройке.

Библиографический список

1. Кириченко, Е. И. Русская архитектура 1830-х—1910-х годов / Е. И. Кириченко. — М.: Искусство, 1982. — 399 с.
2. Гуменюк, А. Н. Эклектика в архитектуре Омска второй половины XIX—начала XX веков: моногр. / А. Н. Гуменюк. — Омск: ОмГТУ, 2011. — 147 с.
3. Алисов, Д. А. Культура городов Среднего Прииртышья в XIX—начале XX вв. / Д. А. Алисов. — Омск, 2001 — 200 с.
4. На ветрах истории. Городу Тюкалинску 250 лет. — Омск, 2009. — С. 256—257.
5. Лебедева, Н. И. Храмы и молитвенные дома Омского Прииртышья / Н. И. Лебедева. — Омск: Изд-во ОмГПУ; Издатель-Полиграфист, 2003. — С. 49—50.
6. Гуменюк, А. Н. К истории планировочного развития города Тюкалинска: «Геометрический план» 1832 и генеральный план 1858 гг. / А. Н. Гуменюк, И. В. Ляликов // Омский научный вестник. — 2013. — № 1 (115). — С. 185—189.
7. Архитектура городов Томской губернии и сибирское купечество (XVII — начало XX века): Томск, Бийск, Барнаул, Кузнецк, Кольвань, Камень-на-Оби, Нарым, Мариинск, Ново-николаевск / под ред. В. П. Бойко. — Томск: Изд-во ТГАСУ, 2011. — С. 385.
8. Гуменюк, А. Н. Стилистические особенности архитектуры г. Тюкалинска кон. XIX — нач. XX вв. / А. Н. Гуменюк // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. — 2009. — № 4. — С. 83—91.
9. Гусаченко, В. Л. Каинск исторический / В. Л. Гусаченко, Л. Л. Матвеева, Л. В. Тимяшевская. — Новосибирск: Наука, 1995. — С. 25, 40—41.
10. 2-этажный кирпичный дом // Памятники истории, архитектуры и монументального искусства Новосибирской области: кат. / Науч.-произв. центр по сохранению ист.-культур. наследия Новосиб. обл. — Новосибирск, 2001. — Кн. 2. Новосибирская область. — С. 95—96.
11. 2-этажный кирпичный дом (дом купцов И. В. Шкроева и Н. В. Шкроева) // Новосибирский краеведческий портал [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://kraeved.ngonb.ru/node/3650> (дата обращения: 29.03.2014).
12. Церковь каменная // Памятники истории, архитектуры и монументального искусства Новосибирской области: кат. / Науч.-произв. центр по сохранению ист.-культур. наследия Новосиб. обл. — Новосибирск, 2001. — Кн. 2. Новосибирская область. — С. 109—110.
13. Церковь каменная (церковь во имя Иоанна Предтечи) // Новосибирский краеведческий портал [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://kraeved.ngonb.ru/node/3630> (дата обращения: 29.03.2014).

ГУМЕНЮК Алла Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент (Россия), заслуженный работник культуры РФ, профессор кафедры «Дизайн и технологии медиаиндустрии» Омского государственного технического университета; профессор кафедры «Дизайн, рисунок и живопись» Омского государственного института сервиса; член Союза архитекторов России, Союза художников России, Российской ассоциации искусствоведов.

ЛЯЛИКОВ Илья Витальевич, аспирант кафедры «Дизайн и технологии медиаиндустрии». Адрес для переписки: illuzion_@mail.ru

Статья поступила в редакцию 25.03.2014 г.

© А. Н. Гуменюк, И. В. Ляликов

Книжная полка

Мусский, С. А. 100 великих нобелевских лауреатов / С. А. Мусский. — М.: Вече, 2008. — 480 с. — ISBN 5-9533-1380-2.

Новая книга из серии «100 великих» рассказывает о самых выдающихся нобелевских лауреатах за прошедшее столетие, среди которых Бунин и Хемингуэй, Шолохов и Маркес, Рентген и Эйнштейн, Павлов и Флеминг, Резерфорд и Кюри, Нансен и мать Тереза.

Джонсон, Д. Умный дизайн: Простые приемы разработки пользовательских интерфейсов / Джефф Джонсон; пер. с англ. Е. Шикаревой. — СПб. [и др.]: Питер, 2012. — 224 с. — ISBN 978-5-459-01616-1.

Джеф Джонсон на протяжении всей своей карьеры занимался дизайном интерфейсов. Автор представляет уникальную возможность использовать всю мощь компьютерной графики и теории распознавания образов для разработки совершенных пользовательских интерфейсов. Книга поддерживает инженерный подход к дизайну интерактивных систем, но в то же время делается акцент на то, что интерактивные системы должны разрабатываться, основываясь на достоверных сведениях об особенностях человеческого мышления и восприятия.

ОБРАЗ ЛИНИИ «ПОРЯДКА» В АРХИТЕКТУРЕ ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

В статье рассматривается линия «порядка» как составляющая искусства в архитектуре Древнего Египта. Обосновывается ее идеологическое значение в соответствии с мироустройством и религиозными воззрениями египтян.

Ключевые слова: линия, искусство, архитектура, Древний Египет.

Особое место в культуре Древнего Египта занимает сакральная архитектура. Ей уделялось первостепенное место, остальные виды искусства находились с ней в тесном взаимодействии. Архитектурные ансамбли имели величественный облик: будь то пирамиды, заупокойные или культовые храмы. Это величие олицетворяло их назначение. Пирамиды были пристанищем могущественных фараонов, а храмы — земными домами великих богов.

Храмовые постройки египтяне сооружали на священных местах, связанных с божественными мифами. Участвуя в праздниках, обрядах и мистериях, проходивших в храмах, люди воспроизводили мифы, давали им новую жизнь.

Согласно преданиям, в древние времена боги жили на земле. Они правила миром, соблюдая порядок и справедливость. Главные божества Египта великий Осирис и его супруга, прекрасная Исида, передали людям знания о земле. Они посвящали египтян в тайна искусства и ремесел, учили письменности и канонам строительства храмов. Люди получили возможность жить по законам Неба в единстве с Природой.

Но, согласно мифам, случилось великое горе — брат Осириса, бог Сет, умертвил Осириса и сбросил части его тела по всему Египту. Исида разыскала эти части и вновь собрала из них тело своего божественного супруга Осириса. А в тех местах, где она находила его части, закладывала святилища. Таких святилищ насчитывалось 14, семь в Верхнем Египте и семь в Нижнем. Со временем они стали священными центрами. Вокруг них строились города и развивалась великая цивилизация. Священными центрами Нижнего Египта были города: Апис, Летополь, Саис, Атрибис, Гермополь Малый, Диосполь Малый, Гелеополь. К священным центрам Верхнего Египта относились: Остров Филе, Коптос, Абидос, Пи-Анти, Кузе, Оксиринхус, Гераклеополь Великий.

Главной столицей Египта был город Фивы, родина культа бога солнца Амона. Древние египтяне называли свою величественную столицу Уаст, что в переводе означает «властвующий». В древности Фивы располагались на обоих берегах Нила. На восточной стороне были построены два великолепных храмовых комплекса Карнакский и Луксорский, соединенные между собой аллеями сфинксов.

Египет создал своеобразную сакральную архитектуру, в которой Божественный дух, незримо присутствующий во Вселенной, мог «обитать» непосредственно и как бы «лично». По религиозным

представлениям, еще с первобытного мира святилище всегда располагалось в центре мира, именно, это и делало его святилищем, так как в этом месте человек чувствует себя защищенным. В космосе время превалирует над пространством, в конструкции храма и в его линиях как бы преобразовывается пространство, символизирующее аспекты бытия. Храм служит прообразом конечного преображения мира.

Сооружение пирамид и египетских монументальных храмов можно сравнить с сотворением души. Они величественны и незыблемы в своей устойчивости. Так, высота колонн в Луксорском храме достигает высоты 21 метра. Линии граней строгие и устремленные ввысь. А квадратное основание колонн из прямых, четко выверенных линий, символизирует завершенность и неизменность, разрешая все космические парадоксы, являясь главным воплощением религиозного культа и идеи о сверхчеловеческой мощи фараона.

Говоря о египетском храме, К. Верман обращает внимание на то, что: «здание... было тяжеловесно, тяжесть ощущалась снаружи еще сильнее, нежели внутри, из-за массивных стен, разделенных на части, и башен при входных воротах» [1, с. 197].

Храм, являясь местом связи земного и небесного миров. Так как, являясь моделью Вселенной, он одновременно отображал идентичных друг другу три мира: небесный, земной и подземный. В этой связи планировка основных частей храма соотносилась с расположением основных частей мира подземного, земного Египта и мира небесного. Все три мира пересекает река: земной Нил, подземная река и Млечный Путь. Эту линейность миров отражает планировка храма, в котором все помещения следуют последовательно одна за другой по прямой линии относительно центральной оси, словно это текущая река. «Расположенные в строго определенной системе, — констатирует К. Вёрман, — они исполняли роль истолкователей идеи как духовного, так и художественного значения всего сооружения» [1, с. 198]. Все течет, все изменяется, но остаются неизменными вечные понятия мироздания.

Все в архитектуре Египта, будь то пирамиды или храмовые сооружения, подчинено прямой линии — линии порядка. Эзотерическое значение линии вытекает из мифологически-религиозной сути верования египтян. Все должно быть упорядоченно, величественно и строго. Если посмотреть планы пирамидальных и храмовых комплексов, то можно заметить, что построение сделано по четкой геометрии прямых линий. Сами пирамиды являлись

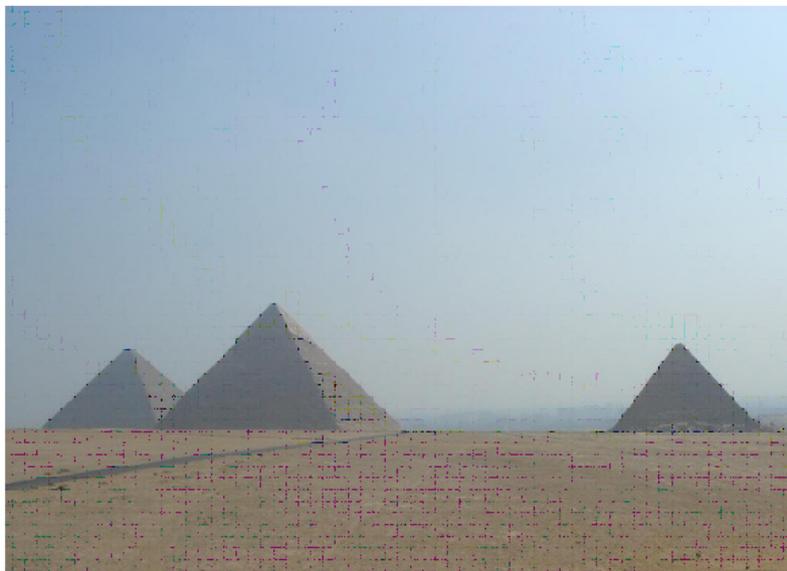


Рис. 1. Пирамиды в Гизе. Древнее царство. Древний Египет

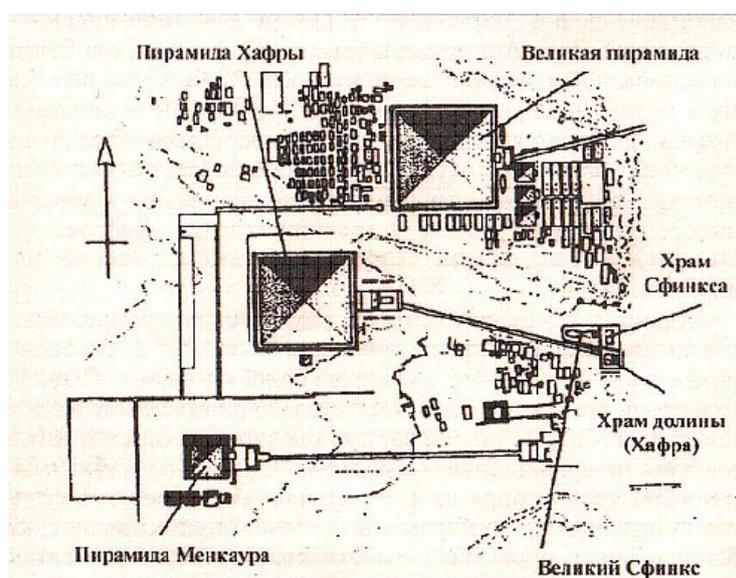


Рис. 2. План комплекса пирамид в Гизе

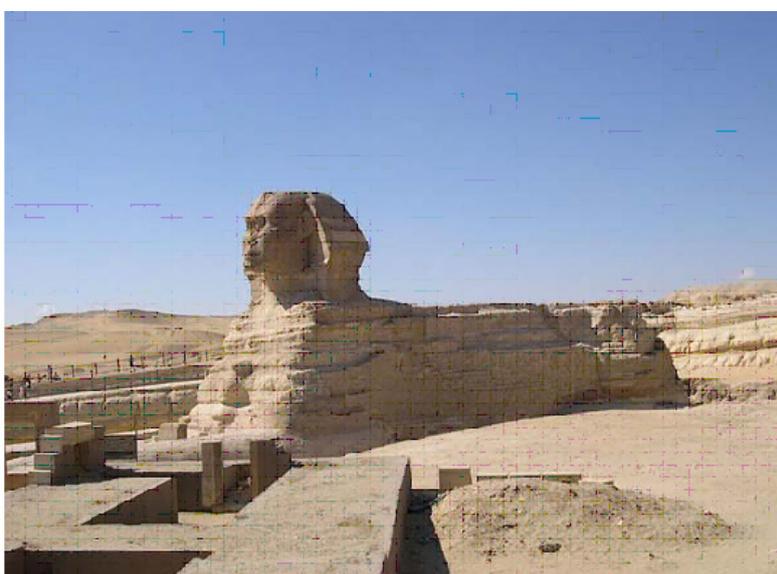


Рис. 3. Большой сфинкс в Гизе. Древнее царство. Древний Египет

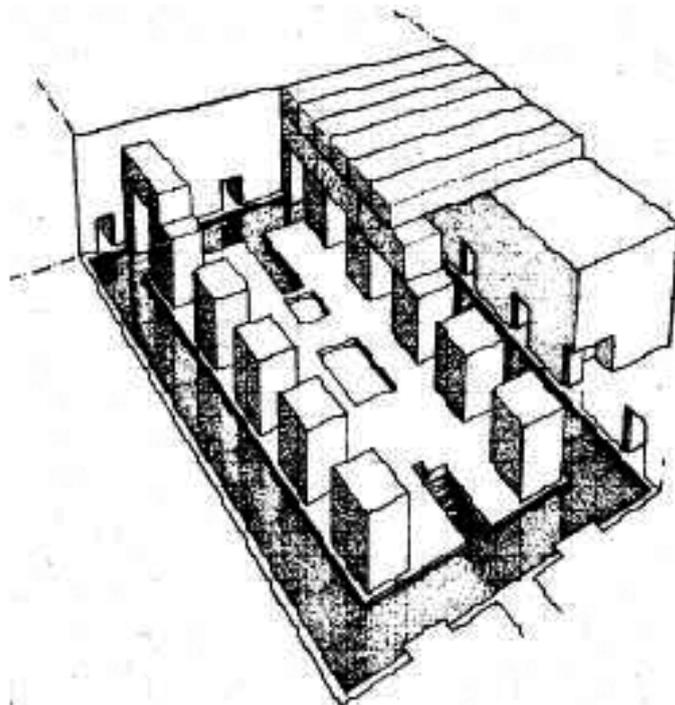


Рис. 4. Схема храма Сфинкса в Гизе. Древнее царство. Древний Египет



Рис. 5. Храм Сфинкса в Гизе. Древнее царство. Древний Египет

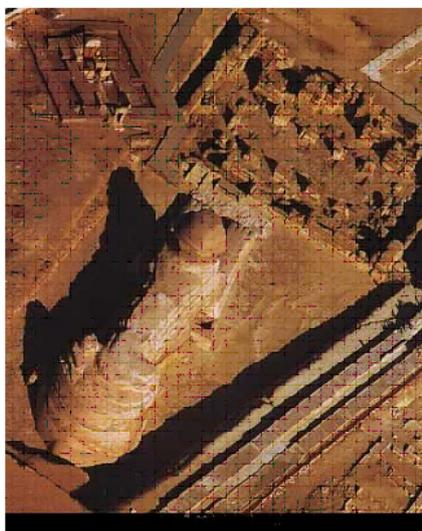


Рис. 6. Храм Сфинкса в Гизе. Древнее царство. Древний Египет



Рис. 7. Гранитный храм в Гизе. Древнее царство. Древний Египет



Рис. 8. Галерея в Гранитном храме в Гизе. Древнее царство. Древний Египет

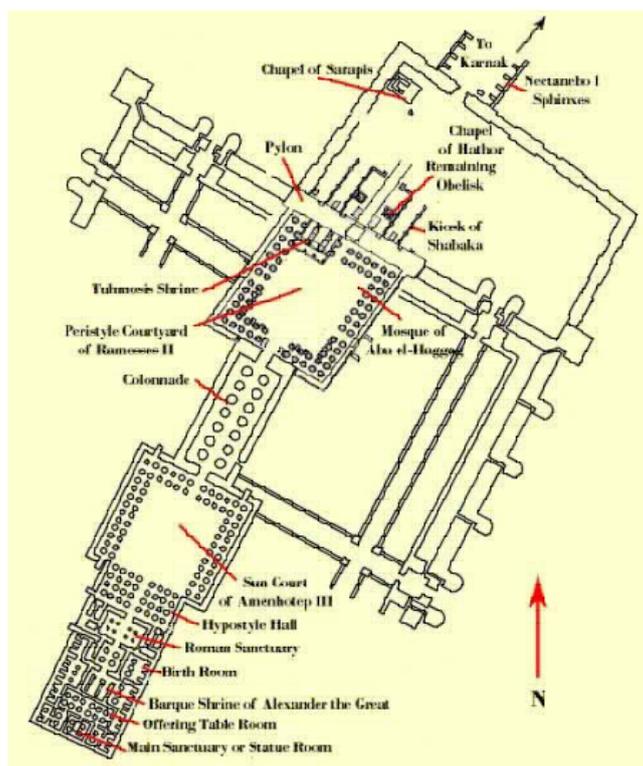


Рис. 9. План Луксорского храма. Новое царство. Древний Египет

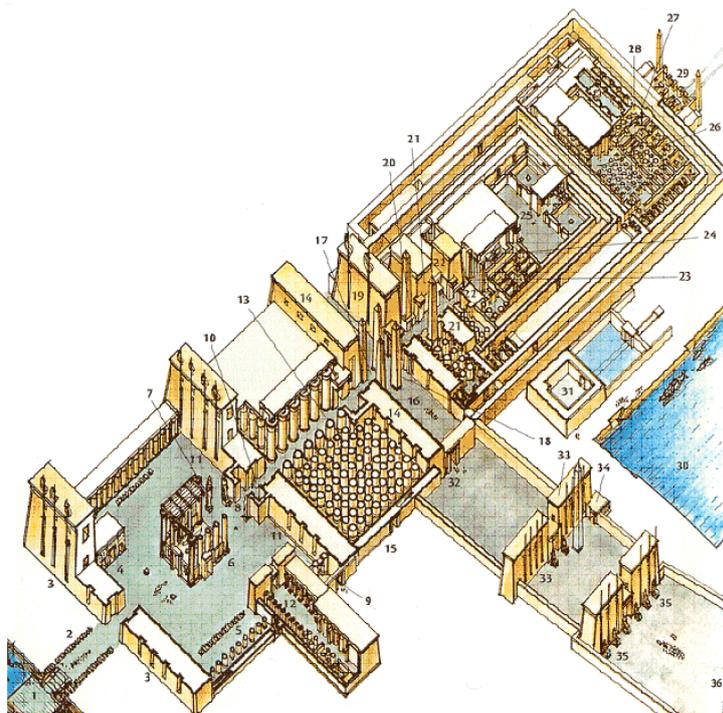


Рис. 10. План Карнакского храма. Новое царство. Древний Египет



Рис. 11. Пилон храма Хонсу в Карнаке. Новое царство. Древний Египет

высшим примером геометрически правильных образцов, выражающих духовное стремление человечества во Вселенную. Прямые линии придают их облику торжественность и в то же время суровость и строгость, а также грандиозность философии религиозного устремления человека к Богу (рис. 1).

Комплекс пирамид и храмов на плато Гиза является одним из самых грандиозных в мире. Помимо трех больших пирамид, тут располагаются остатки еще восьми небольших пирамид-спутниц (четыре возле Великой пирамиды, одна возле пирамиды Хафра и еще три на восточной стороне пирамиды Менкаура). С восточной стороны к каждой из основных пирамид располагались так называемые припирамидные храмы.

Если проанализировать план комплекса (рис. 2), то бросается в глаза диагональность расположения основных пирамид и четкие ряды пирамид-спутниц. Там нет нигде изогнутых или ломаных линий. Чет-

кая прямая линия образует квадраты и диагонали. Все должно подчиняться порядку, поэтому прямая линия в плане комплекса соответствовала идее вечности и незыблемости. Она несла в себе устойчивость и основательность.

Чуть поодаль от пирамид находятся многочисленные мастабы — места захоронений сановников IV–VI династий, образующие как бы три некрополя. А практически на краю плато, ближе к Нилу, как символ стража, при входе к пирамидам располагается уникальная скульптура Сфинкса с телом льва и головой человека (рис. 3). Возле этой скульптуры находятся еще два внушительных сооружения — храм Сфинкса и Гранитный храм.

Храм Сфинкса (рис. 4) очень разрушен. Однако даже руины данного храма впечатляют. Он сложен из огромных монолитных блоков, имеющих идеальную гладкую поверхность и идеально ровные прямые грани. Колонны и перекрытия в нем построены



Рис. 12. Пилон храма в Карнаке. Новое царство. Древний Египет

на основе прямых линий. Здесь идет четкое переключение прямых горизонтальных и вертикальных линий (рис. 5).

Приземистый массивный характер колонн и перекрытий придают храму «мощную» энергетику святилища. На снимке, сделанном сверху (рис. 6), отчетливо видно, что в плане храм имеет прямоугольное решение. Прямоугольник, как известно, является производной формой квадрата. Квадрат, с точки зрения эзотерических знаний, космический порядок, мера, равновесие, тогда как прямоугольник — порядок и равновесие на земле. Данная форма получила дальнейшее развитие и применение в планах зданий как в культовом строительстве, так и в быту.

В гранитном храме (рис. 7), который находится рядом с храмом Сфинкса, такой же план и схожая конструкция колонн и перекрытий. Он сохранился гораздо лучше предыдущего храма. Галереи внутри храма (рис. 8) столь же строгие и величавы, как и в храме Сфинкса. Здесь царит гармония прямых линий, придающих внутреннему пространству атмосферу таинственности и священности. Как отмечает английский археолог и египтолог Маргарита Мюррей: «Египетским храмам присуща исключительно прямоугольная форма, причем как в горизонтальной, так и в вертикальной проекции; и ни в одну историческую эпоху здесь не встречаются криволинейные сооружения» [2, с. 5].

В храмах Нового царства изменяется характер линии колонн, но остается неизменным план сооружения, основанный на прямых линиях. Примерами храмовых комплексов Нового времени являются Луксорский и Карнакский. Оба эти комплекса посвящены Амону-Ра, Мут и Хонсу. Амон-Ра — бог солнца самый почитаемый бог в Египте. Мут — царица неба, покровительница материнства и царица, жена Амона-Ра. Хонсу — бог Луны, сын бога Амона-Ра и Мут.

Данные храмовые комплексы поражают своей мощью и красотой. Обширные в территориальном отношении и имеющие большое количество храмовых построек с многочисленными колоннадами, они являются уникальными сооружениями в мире. В них соединяется божественное и земное воедино. Если рассмотреть планы обоих комплексов (рис. 9, 10), то обнаруживается несомненное сходство. В них выявляется четкая линия центра,

имеющая прямой характер, вдоль которой происходит развитие комплексов. Карнакский имеет более сложную и нагроможденную систему построек, чем Луксорский. Четкость прямых линий плана Луксорского храма определяет гармоничное сочетание пространств.

Вход в храмовые комплексы предваряют пилоны, имеющие строгий, внушительный вид (рис. 11, 12). Их мощь и пугает, и в то же время предупреждает посетителей о том, что они входят в особое пространство, имеющее божественное предназначение. Суровость стен, не имеющих каких-либо украшений, настраивает на серьезное отношение людей, входящих в святилище. Прямые линии контуров пилонов позволяют усилить впечатление мощи и величия комплексов.

Галереи колонн в обоих комплексах построены по тому же принципу, что и храмы комплекса в Гизе. В Карнакских храмах встречаются еще колонны прямоугольной формы с четкими прямыми гранями. Луксорские колонны имеют растительный прообраз. Однако линия балок перекрытия, имеющая прямой характер, организует и соединяет воедино «лес» колонн. Такая система соединения придает пространству четкость линий, гармонию, изящество, пропорциональность и совершенство форм.

Рассмотренные примеры архитектуры в Древнем Египте наглядно показывают, что главную роль во внешнем виде, внутри храмов и в планах комплексов играла прямая линия. Она выражала идею величия, божественности и строгости мировоззренческого замысла построек. Такая линия просуществовала в течение всей египетской цивилизации. Ее характер в зодчестве сохранился до сих пор. Идеи избранности, порядка, справедливости передавались при помощи именно прямой, четкой линии, так как она олицетворяла неизбежность, вечность, могущество великого государства.

Феноменальность образности линий, применяемых в искусстве мастерами Древнего Египта, основана на внутреннем мироощущении, которое дает мифология данной культуры, и том внутреннем, незыблемом отражении воскрешения из мертвых, которое культивировалось при жизни египтянина. «Мы живем, движемся в бесконечных пространствах, но век наш короток. Пространство Египта

ничтожно — клочок земли, как бы точка, но движущаяся по бесконечной линии времени. Мы — пожиратели пространства, Египет — пожиратель времени. Насколько время глубже, таинственнее пространства, настолько дух Египта — глубже нашего... Единственная в мире земля создала единственных в мире людей», — отмечал Д. С. Мережковский [3, с. 161].

Искусство для египтян имело магическую силу, и поэтому оно носило мистический характер, отсюда и особый образ изобразительной линии, передающий порядок и вечность бытия. Линия «порядка» египетского искусства вобрала в себя всю мощь мироздания и устройства общественно-социальной жизни египетского общества. Даже тот факт, что государством правила богиня Маат, которая олицетворяла божественный Порядок и Истину, говорит о том, что линия в искусстве Древнего Египта и не могла быть иной.

УДК 75.021.321

Библиографический список

1. Вёрман, К. История искусства всех времен и народов. В 3 т. Т. 1 / К. Вёрман. — М. : АСТ ; СПб. : Полигон, 2000. — 944 с.
2. Мюррей, М. Египетские храмы. Жилища таинственных богов / М. Мюррей ; пер. с англ. Т. М. Шуликовой. — М. : ЗАО Центрполиграф, 2008. — 223 с.
3. Мережковский, Д. С. Тайна трех. Египет — Вавилон / Д. С. Мережковский. — М. : ЭКСМО-Пресс ; Харьков : Око, 2001. — 560 с.

ОСМАНКИНА Галина Юрьевна, кандидат культурологии, доцент (Россия), доцент кафедры «Дизайн и технологии медиаиндустрии».

Адрес для переписки: Galaomsk2004@mail.ru

Статья поступила в редакцию 14.05.2014 г.

© Г. Ю. Османкина

А. И. СУХАРЕВ
Г. С. БАЙМУХАНОВ

Омский государственный
педагогический университет

ОСВОЕНИЕ ТЕХНОЛОГИИ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ НА АКАДЕМИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЯХ

В статье рассматриваются некоторые вопросы работы масляными красками на занятиях по живописи. Особое внимание уделяется технологическим аспектам масляной живописи: этапам работы, подготовке холста, палитры.

Ключевые слова: масляная живопись, композиция, технология, рисунок.

Изучение технологии работы масляными красками является одним из самых сложных этапов в процессе обучения изобразительной грамоте. Для успешного выполнения длительной живописной постановкой очень важен первый этап работы — композиционная организация изобразительной плоскости и правильное выполнение подготовительного рисунка. Он должен отвечать требованиям грамотного композиционного размещения изображения на холсте, верной передачи характера сложной формы, включая анатомически точное построение, изображения пространства и определение основных тоновых отношений. Целесообразно сделать предварительные композиционные эскизы, зарисовки с натуры, используя различный уровень горизонта, пропорции формата. На данном этапе при изображении человека рекомендуется еще раз проштудировать пластическую анатомию по учебнику, таблицам и схемам. После этого переходим к картону (предварительный рисунок по размеру изобразительной плоскости). Картон целесообразно вести на отдельном листе бумаги с последующим переводом на холст. Если же изображение выполняется прямо на холсте, что зачастую студенты делают, то его нужно закрепить фиксативом. Можно использовать следующий прием: обвести основные линии тушью либо

одним цветом масляной краски, после высыхания которой лишний материал (уголь, сангина) смахнуть тряпкой.

Показательно отношение к подготовительной работе известных мастеров. Например, П. Д. Корин, прежде чем начинать писать портрет, делал в течение 2–3-х дней зарисовки, где стремился передать не только психологический облик натуры, но и композиционное решение. Г. К. Савицкий указывал, что «в картине... художник суммирует свои знания, опыт, глубину чувств, понимание эпохи, объединяет их в одно целое. В ней он использует умение компоновать, умение владеть рисунком и цветом, способность отыскивать наиболее типическое и прогрессивное, достойное внимания» [1, с. 349]. Таким образом, всякая живописная работа должна начинаться с эскизов, подготовительных набросков, из которых выбирают наиболее удачный для перенесения на холст. Как правило, в эскизе основными задачами являются: композиция, определение колористического состояния в условиях конкретного освещения.

Предварительный кратковременный этюд целесообразно выполнить в технике «alla-prima». Чаще всего для этого используют грунтованный картон. Такой этюд отличается смелостью цветовой трак-

товки, сочностью прокладки цвета в тенях и на свету. Это чаще всего достигается благодаря быстрому исполнению живописной работы, где однажды найденные цветовые отношения остаются неизменными, не «замутняются» последующими добавлениями мазков и излишним перемешиванием краски. Благодаря обобщенности цветового решения такие этюды сохраняют «свежесть» первоначального восприятия природы. Это особенно важно во время работы над длительной постановкой с пропиской по высохшему слою, поскольку с их помощью можно найти и исправить ошибку, «оживить» работу.

В состав учебной постановки входит несколько разнофактурных объектов, которые могут быть: матовыми, иметь четкие, ярко выраженные блики (шелк, сатин, металл), отражать цвет окружающих предметов или совсем не иметь бликов (байка, лен, грубое сукно).

В живописи есть такое понятие, как валёр (от французского слова — ценность, достоинство), связанное со светосилой цвета. Этим термином обычно обозначают тончайшие переходы светотени (полутона), которые определяются конкретными условиями освещения и воздушной средой. При работе над постановкой валер приобретает особое значение, так как тончайшие живописные переходы сопровождают всю работу студента над учебной постановкой. Поэтому важно иметь перед глазами цельное живописно-пластическое решение. Возникающие трудности технологического порядка в известной степени препятствуют достижению успеха. Писать маслом можно только по сырому или же по высохшему слою красок, чтобы избежать «пожухания» цвета.

Решение живописных задач начинается с подмалевка. На этой стадии надо поработать над тенями и полутонами, по возможности подбирая верный тон и цвет, свет только дополняет общий колорит холста. Когда теневые части решены, то дальше пойдет значительно легче. Тени и полутени — это тот «аквариум» живописи, из которого будут выплывать «золотые и серебряные рыбки света». Трудность состоит в том, что каждый увиденный кусочек цвета надо брать в сравнении с другими — соседними, а холст на данном этапе белый. Для упрощения задачи цветовой организации Г. В. Иогансон рекомендует применять специально изготовленную палитру. Технически она готовится следующим образом: берется белая кафельная плитка, поверхность ее протирается луком или чесноком. Затем на эту поверхность наносится сочными мазками акварельная краска примерно тех цветовых тонов и сочетаний, которые будут использоваться в предстоящей работе. Акварельная краска местами сливается с соседними цветами, получается разнообразное бесформенное декоративное сочетание. Акварель должна высохнуть. После этого матовую поверхность плитки надо протереть маслом — палитра готова. Теперь на ней можно подбирать цветовые сочетания, соответствующие объектам природы. Найденный оттенок положить на холст. Такую палитру по мере загрязнения протирают ваткой и вновь ищут на нее нужные цветовые отношения. Но краска — еще не цвет. Эту палитру можно и должны применять, в соответствии со сложившимся конкретным живописным образом природы во взаимосвязи с реальными условиями освещения. При этом не следует оставлять чистый белый холст.

Первый слой краски можно положить прямо на свежий грунт. Старый и пересохший грунт протирается луком и чесноком. Когда начинается работа в цвете,

вступают в противоречие технологические и живописные требования. Для более верного решения живописных задач целесообразно писать весь холст сразу, сравнивая одновременно все части друг с другом и с общим, целым. А выполнение технологических требований предполагает ведение работы по частям. Этому принципу следовал К. Бакшеев, руководствуясь лучшими традициями мастеров русского искусства (А. К. Саврасов, В. Д. Поленов, А. А. Дейнека). Прежде всего покрывал холст основными чистыми, прозрачными тонами красок, а затем продолжал работать над отдельными частями приемом «alla-prima».

Но на академических занятиях по живописи, где время очень ограничено, следует учить приемам, которые бы удовлетворяли и живописным, и технологическим требованиям. Так, подмалевок нужно закончить в одно занятие по «сырому». Желательно при выполнении подмалевка не пользоваться белилами. Прописывая холст жидким слоем, учитывать просвечивание белого тона холста. Тени сравнивают с тенями, полутени с полутенями, светлые места со светлыми. В то же время нельзя упускать из виду и сравнения теней, полутонов со светлыми местами. Конечно, в процессе работы над подмалевком трудно безошибочно найти все цветовые отношения, но к этому надо стремиться. Как писал Б. Иогансон, «Переходя непосредственно к самой живописи, мы должны учитывать, что наш глаз устроен так, что чем больше он работает, тем яснее начинает видеть тонкости оттенков» [1, с. 162–163].

После полного просыхания подмалевка можно писать с применением белил «корпусно» особенно светлые места, стараясь не покрывать весь холст сразу. В тенях же по возможности оставляют прежний слой краски или делают следующую прописку так же тонким слоем. Так, постоянно сравнивая светотень и цвет, сеанс за сеансом, ведут работу над длительным этюдом.

Когда выполняют живописную работу в течение нескольких сеансов, анализируя природу по частям, допускают много неточностей. Поэтому на завершающей стадии необходимо обобщить изображение. При этом учитывают несколько аспектов. Так можно проанализировать колористическое решение этюда. Например, сопоставить по тепло-холодности теневые и освещенные места. При этом учитывается характер света. Если он идет из окна при ясном голубом небе, то оттенок его будет холодным. В случае отражения от желтой стены соседнего дома или низких облаков, освещенных заходящим солнцем, свет будет теплым. В большом разнообразии цветовых пятен необходимо заметить объединяющий оттенок рефлекса в тенях, например от стен комнаты, или оттенок света, который обобщает все светлые места постановки. Так можно постепенно ввести тонкие уточнения в ранее найденные цветовые отношения.

Далее проверяется работа с точки зрения правильности лепки формы. При этом нередко обнаруживается деформация фигуры. А. А. Осмеркин говорил: «Неумение рисовать затрудняет и тормозит даже самого одаренного живописца. Поэтому необходимо так подготовить студентов по рисунку, чтобы, благодаря ясному композиционному рисунку на холсте, весь труд перевести на основное — на работу над цветом и формой как единым целым...» [2, с. 136]. Когда краски в картине становятся формой, светом, пространством, тогда и рисунок становится убедительным.

Немаловажным аспектом является передача глубины пространства. Какие-то детали воспринимаются выдвинутыми вперед или проваливающимися в глубину. Целесообразно обратить внимание на точность передачи фактуры изобразительных объектов, проверить, правильно ли написаны те или иные драпировки, достаточно ли они «мягки».

Вершиной обобщения является анализ работы с художественно-образной точки зрения. В эту форму анализа входит проверка всех изобразительных компонентов: композиции, цвета, тона, освещения, движения формы, пространства, с точки зрения их взаимодействия при создании определенного настроения. Умение цельно видеть и передавать гармонию целого очень важно для художника как в процессе всего хода работы, так и в стадии завершения. Вот что пишет по этому поводу В. Н. Стасевич: «Трудно представить себе художника, который не прошел бы характерный путь от стихийного стремления изобразить все сущее до осознанного ограничения изобразительной задачи ради углубления мысли. Путь от сущего к существенному. От изобразительного перечисления к изобразительному обобщению. Обобщение цветовых, тональных, линейных отношений способствуют цельности изображения, соощает картине монументальность, масштабность пространства. Поэтому-то работы зрелого художника, как правило, выглядят значительнее по мысли, цельнее по настроению, яснее по художественному содержанию» [3, с. 129]. Для проверки цельности необходима постоянная тренировка. Причем надо уметь одновременно видеть и натуру, и этюд. Наши глаза способны сразу охватить довольно большое пространство, при этом предметы, не попадая в фокус, несколько теряют четкость, зато приобретают живописную связь между собой.

Палитра позволяет тщательно подбирать цветовые отношения. А работа отношениями — это определенный расчет на взаимодействие цвета, тона, линий в замкнутом пространстве картинной плоскости. В результате этого взаимодействия ху-

дожник превращает краску в свет, форму, воздух. А. А. Осмеркин говорил, что «... нельзя брать форму вне связи с другой формой, цвет вне связи с другим цветом. Нет красивых, отдельно взятых цветов. Важно определить цвет рядом с другими в системе всех отношений этих цветов. Важны касания, то есть границы формы одного цвета с другим, их влияние друг на друга» [2, с. 134–135].

Таким образом, основной задачей в работе над любой моделью масляными красками должно быть решение колористического состояния в условиях конкретного светового состояния. Выполнение различных в цветовых и световых отношениях постановок на академических занятиях необходимо для приобретения живописных компетенций, которые будут востребованы в профессиональной работе будущих художников и учителей изобразительного искусства.

Библиографический список

1. Советы мастеров. — Ленинград : Художник РСФСР, 1979. — 233 с.
2. Осмеркин, А. А. Размышления об искусстве. Письма. Критика. Воспоминания современников / А. А. Осмеркин. — М. : Советский художник, 1981. — 400 с.
3. Стасевич, В. Н. Пейзаж. Картина и действительность : пособие для учителей / В. Н. Стасевич. — М. : Просвещение, 1979. — 176 с.

СУХАРЕВ Андрей Иванович, кандидат педагогических наук, доцент (Россия), доцент кафедры академической живописи и рисунка.

БАЙМУХАНОВ Гейман Султанович, доцент (Россия), профессор кафедры академической живописи и рисунка.

Адрес для переписки: aist-09@mail.ru

Статья поступила в редакцию 18.02.2014 г.

© А. И. Сухарев, Г. С. Баймуханов

Книжная полка

Ткаченко, Н. В. Креатив в рекламе — искусство конструировать бренды : учеб. электрон. изд. локального распространения : учеб. пособие для вузов по специальности 032401 «Реклама» / Н. В. Ткаченко ; ОмГТУ. — Омск : Изд-во ОмГТУ, 2013. — 1 о=эл. опт. диск (CD-ROM).

Учебное пособие содержит теоретический материал, раскрывающий процедуры концептуального определения бренда. Систематизируются технологические аспекты проектирования позиции торговой марки. Исследуется сущность и проблематика рекламного креатива как фундамента рыночного успеха марки коммуникативного — рекламного продукта. Практические задания нацелены на развитие навыков в области конструирования эффективного рекламного продукта. Предназначено для студентов всех форм обучения по специальности 032401 — «Реклама».

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТАЛЛ ОМСКА XIX—НАЧАЛА XX ВЕКОВ. К ВОПРОСУ СТИЛЕОБРАЗОВАНИЯ

В статье рассмотрены характеристики архитектурно-художественных стилей в аспекте изучения монументально-декоративного искусства художественнойковки и чугунного литья. Представленная работа охватывает период стилового развития от барокко до неоклассицизма. Наиболее подробно рассматриваются следующие стили: классицизм, эклектика, модерн и неоклассицизм. Приведены примеры использования художественного металла в омской архитектуре XIX—начала XX веков.

Ключевые слова: архитектурные стили, монументально-декоративное искусство, художественный металл,ковка, литье.

Художественный металл являлся неотъемлемым, значимым фактором развития городской культуры в разные периоды, он и сегодня составляет значительную часть культурного наследия Омска. Известно, что художественная обработка черных металлов XIX—начала XX веков была представлена двумя техниками: ковкой и литьем, с помощью которых производилось большое разнообразие изделий декоративно-прикладного искусства. Декоративные элементы активно использовались в городской архитектуре того времени, демонстрируя высокий уровень художественного единства.

В производстве архитектурных деталей широко применялась технология «холодной»ковки из листового просечного металла. Характер рисунка плоскостных декоративных изделий — оформление фронтонов, карнизных подзоров, коньковых решеток и т.п., были унаследованы от деревянных пропильных орнаментов и в большинстве своем повторяют традиционные мотивы русского зодчества. При отделке наверху водосточных труб и дымоходов часто использовались объемные элементы (шары, звезды, цветочные розетки и т.п.), выполненные выколоткой или в технике дифовки в сочетании с чеканкой и басмой. «Горячаяковка», как способ обработки «объемного»металла (стальные полосы, прокат круглого и квадратного сечения), позволяла создавать большое разнообразие архитектурных решеток в различных стилиевых направлениях.

Говоря о художественном металле, нельзя обойти вниманием декоративные металлические элементы, выполненные в технике чугунных отливок. Чаще всего литые чугунные элементы выполняют и конструктивные функции, кроме того, способствуют пластической выразительности строений и подчеркивают своеобразие архитектурных решений.

Изделия из художественного металла Омска необходимо рассматривать как часть городской архитектуры, в которой находят свое отражение стилистические поиски своего времени и особенности эстетического мировоззрения, опосредованные историко-культурным контекстом. Для этого необходимо выявить основные тенденции формирова-

ния декоративного образа в процессе художественной обработки металла на разных исторических отрезках времени, соблюдая хронологическую последовательность и подразумевая классификацию, соответствующую стилям в архитектуре.

Обращаясь к общепринятой, исторически сложившейся периодизации архитектурных стилей, необходимо отметить, что основание Омска приходится на расцвет петровского барокко, а самые ранние сохранившиеся каменные постройки города — на переход от барокко к архитектуре классицизма.

Художественный металл в архитектуре Омска эпохи барокко почти не встречается, но на окнах Денежной кладовой второй Омской крепости — старейшего здания в северо-западном секторе, время постройки которого датируется около 1793 (1796) года, сохранились аутентичные металлические решетки XVIII века, выполненные «в расцеп», в стиле русского барокко. Это упрощенный тип оконных решеток из широких железных полос с равномерно отогнутыми заусенцами по обоим краям. Решетки «в расцеп» несли охранительную функцию и применялись в основном в цокольных этажах и в помещениях хозяйственного назначения [1]. Оконные решетки Денежной кладовой представляют собой массивную прямоугольную сетку из широких полос «объемного»металла. Полосы установлены широкой стороной параллельно плоскости оконного проема таким образом, что заусенцы образуют своеобразную розетку с острыми изогнутыми зубьями. Крепление полос между собой выполнено склепкой в центре образования розетки (рис. 1).

Последовавший за барокко классицизм стал лидирующим архитектурным стилем, причем, не только для крупных общественных сооружений. Он повсеместно проникал в архитектуру русских городов. Этому процессу способствовал тот факт, что художественный язык классицизма был, в отличие от барокко, универсален. Принцип его формирования позволил подчинить своей стилистике сооружения самого различного назначения — «от грандиозных ансамблей столицы до рядового провинциального особняка» [2], при этом характер каждого легко прослеживался в социальной структуре города.



Рис. 1. Оконная решетка «в расщеп».
Денежная кладовая второй Омской крепости. 1793 (1796)

Архитектурный декор также воспринял стилевые изменения. Классицизм выражал, прежде всего, гармонию и логику, присущую рациональному соподчинению элементов. Главные отличительные черты художественнойковки того времени — симметричность, четкость линий и сдержанность декоративных элементов.

Проанализировав лучшие отечественные образцы металлического декора эпохи классицизма, можно выделить основные мотивы, характерные для этого стиля. К наиболее распространенным относятся следующие элементы: прямые гладкие прутья; преобладание геометрических фигур в качестве элементов орнамента — окружности, ромбы, квадраты. Для волют характерна эллиптическая форма, в период расцвета стиля нередко встречаются парные волюты; часто используется меандр, классический акант, фестоны и растительный орнамент, состоящий преимущественно из цветов или лавровых листьев. Середина волюты является любимым местом расположения цветочного фестона, сложенного из тупых акантовых чашечек.

Мотивы украшений повторяются вдоль каждого из поясов, составляющих изделие. Декор состоит из периодического чередования листьев с меандрами либо с геометрическими узорами. Окружности или венки в ряде случаев используют для бордюров. В качестве декора наряду с гирляндами, урнами и розетками употребляют классические пальметты, бусы и ионики. В кованных изделиях основным элементом решеток для ограждений являются прямые прутья, верхняя часть которых заканчивается пиками, шарами или бордюром [3].

В омской архитектуре стиль классицизм преобладает в первой половине и середине XIX века. Примеры классических карнизных решеток можно рассмотреть на зданиях Кадетского корпуса (1826 г., ул. Ленина, 26), военного суда (сер. XIX века, ул. Спартаковская, 9) и др.



а



б

Рис. 2. Генерал-губернаторский дворец. Арх. Ф. Ф. Вагнер.
1859–1862:

а — главный фасад; б — парадный вход

Наиболее интересный металлический архитектурно-художественный декор, относящийся к этому периоду, хорошо сохранился в здании генерал-губернаторского дворца (1859–1862 г., арх. Ф. Ф. Вагнер, ул. Ленина, 23). Композиционным центром главного фасада, выполненного в стилистической манере неоренессанса, является центральная вертикаль, включающая парадный подъезд с балконом, аттик и венчающий здание бельведер. Эту сдержанную архитектурную композицию органично дополняют изделия работы мастеров каслинского литья — кронштейны под зонт, баллонные и парпетные (карнизные) решетки. Металлические детали являются здесь образцом классического стиля. Чугунные из-

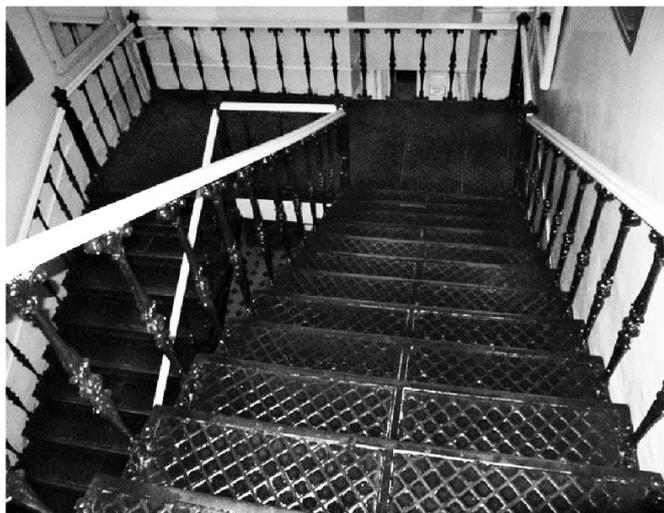


Рис. 3. Парадная лестница Генерал-губернаторского дворца

деля отвечают лаконичности архитектуры, декор наполнен строгой симметрией, основные элементы ограждений — прямые линии в сочетании с геометрическим орнаментом из ромбовидных элементов (рис. 2а).

Кронштейны и ограждающие решетки несут не только утилитарные функции, но и привносят обогащение в художественное оформление здания. Зонт над парадным входом наряду со своим непосредственным назначением имеет также и декоративно-художественное значение, поскольку является одним из главных композиционных элементов фасада.

В ажурные кронштейны, вписана орнаментальная композиция из растительных спиралевидных завитков S-образной конфигурации, завершающаяся листьями аканта. Бордюр обрамления профилирован. По контуру зонта с трех сторон горизонтально проходит неширокий пояс с равномерно повторяющимися небольшими пальметтами в виде листа аканта. Прямолинейный геометрический орнамент ограждающих решеток и зонт, поддерживаемый кронштейнами, декорированными изящными линиями завитков создают целостное, гармоничное и уравновешенное единство решения главного фасада здания (рис. 2б).

Внутренняя планировка и убранство интерьеров дворца также отвечают приемам классицизма. К конструктивным особенностям следует отнести широкую двухмаршевую лестницу, входящую в центральное ядро здания. «Эта лестница, как и решетки для балкона, и кронштейны под зонт при подъезде, по чертежам Вагнера были отлиты под надзором инженера-технолога Павла Гольшева на знаменитом Каслинском заводе. Ажур лестничных перил в своем рисунке повторял узоры мастеров позднего классицизма» [4] (рис. 3).

На смену строгому классицизму приходит напыщенность эклектики с ее приверженностью к богатому декору, сплетающему в своих «романтических венках» все предшествующие исторические стили. Завоевав в 1830—1890-х годах лидирующие позиции в архитектуре, эклектика не вызвала негативного отношения у своих современников, напротив, они стремились отказаться от канонов аристократического классицизма в пользу новых эстетических предпочтений буржуазной эклектики. Ведущим принципом в создании художественного произведения становилось отражение материального состо-

яния заказчика и его представления о красоте.

В провинциальном Омске смена архитектурных стилей происходит с некоторым опозданием, и эклектика завоевывает приоритетные позиции лишь во второй половине XIX—начале XX веков, оставив при этом большое культурно-историческое наследие.

Изделия художников по металлу и мастеров кузнечного дела в эпоху эклектики отличались своей выразительностью и оригинальностью. В некотором смысле это был взлет кузнечного ремесла, чему, безусловно, способствовал целый ряд технических открытий в металлургии и художественной обработке металлов. Благодаря повышению уровня механизации производства в ковке стали применять точеные и штампованные детали, торсионы (крученные прутки) и профили из катаной стали различной геометрической формы в поперечном разрезе.

В этот период создавалось большое разнообразие предметов средового окружения — ограды усадеб, парков, аллей и скверов. В архитектуре — ограждения балконов и парапетов; ярко декорировались входные зоны — ворота, двери, козырьки и перила; в интерьерах — защитные экраны для каминов, ограждения лестничных маршей, кованая мебель и т.п. Декоративные металлические решетки представляли собой композиции со сложным орнаментом, в разработке которого мастера использовали элементы различных стилевых направлений.

Лейтмотивом композиции становится завиток, в особенности, если изделие выполняется в духе русских народных традиций. Часто встречается завиток в виде S-образного изгиба, прямой или обратной валюты. В композициях используются различные повороты этих элементов относительно друг друга. Одним из самых излюбленных приемов компоновки S-образных модулей была так называемая червонка — фигура в виде сердца. Нередко она становилась основой всего орнаментального решения, максимально заполняя плоскость металлического полотна. В декоративных композициях художественных изделий из металла XIX—начала XX веков активно используются не только традиционные формы червонки, но и ее самые различные модификации — равносторонние, комбинированные, с римским завитком, с раскованными концами в виде листьев или отяжeksi (гусиной лапки). Плоскость орнамента иногда уплотняется включением дополнительных



а



б



в



г

Рис. 4. Декоративные решетки на зданиях Любинского проспекта:

а — Московские торговые ряды. Арх. О. В. Дессин. 1903; б — гостиница «Россия». Арх. И. Г. Хворинов. 1906; в — магазин М. А. Шаниной. Арх. И. Г. Хворинов. 1898; г — дом И. Г. Чирикова. Нач. XX в.

компонентов — ёшки, картуша, капли, волны, монастырского или французского профилей.

Интересно, что в тех решетках, которые интерпретируют композицию барокко и рококо, — на завитках обычно отсутствует характерный для этих стилей гребень, а используются акантовые листья и венки, более присущие классицизму [5]. Таким образом, в одном орнаменте могли сплетаться национальные узоры, прямые линии классицизма, усиленные листьями барочные завитки, готические мотивы с их мощным вертикальным ритмом, капризно изогнутые рамки рококо и стилизованные розетки. Орнаментальные фронтально-плоскостные композиции часто представляли собой плотный рисунок, сочетание симметрично-осевого построения с включением нескольких акцентов. Как правило, это были простые кованые решетки, сваренные из стандартных прутьев заводского типа, но украшались эффектными литыми накладками из разных металлов и сплавов, меди, латуни, бронзы, чугуна и т.д.

В Омске наследие эклектики наиболее широко представлено в архитектуре Любинского проспекта. Здесь хорошо сохранился архитектурно-художественный металл балконных и парапетных решеток бывших Московских торговых рядов (1903, арх. О. В. Дессин, ул. Ленина, 14) и гостиницы «Россия» (1906, арх. И. Г. Хворинов, ул. Ленина, 18), балконного ограждения бывшего магазина М. А. Шаниной (1898, арх. И. Г. Хворинов, ул. Ленина, 5), дома купца И. Г. Чирикова (ул. Ленина, 11) и др.

Как во всем архитектурном ансамбле, так и в металлическом декоре присутствует многообразие смешения элементов разных исторических стилей.

Так, например, карнизная решетка Московских торговых рядов выполнена в классических традициях (рис. 4а), а в рисунке балконных ограждений здания бывшей гостиницы «Россия» использованы народные мотивы в виде червонки, заключенной между горизонтальными поясами с окружностями, характерными для классицизма (рис. 4б). Балкон бывшего магазина М. А. Шаниной также весьма эклектичен. В метрическом ритме прямых вертикальных линий слышны отголоски классицизма, однако широкие горизонтальные бордюры с завитками и пиками в виде трилистников-лилий представляют собой характерный для эклектики уплотненный орнамент (рис. 4в). Совершенно другой характер имеет балконная решетка бывшего дома купца И. Г. Чирикова, в ее рисунке прочитываются упругие линии барокко, подчеркнутые объемными гребнями, листьями аканта и украшенные цветочными розетками (рис. 4г).

В начале XX века эклектика еще занимает достаточно прочное положение в провинциальной архитектуре и монументально-декоративном искусстве. Но наступает эпоха модерна, уже завоевавшего в столичных городах лидирующие позиции. Провинциальность купеческого менталитета еще удерживает вкусовые приоритеты эклектики, но, тем не менее, в омской архитектуре начинают проявляться тенденции нового стиля. В качестве яркого примера сочетания «старого» и «нового» в одном архитектурном произведении можно привести баню Коробейникова (1910, ул. Пушкина, 17). Это угловое трехэтажное каменное сооружение поздней эклектики, с характерной пышной лепниной,



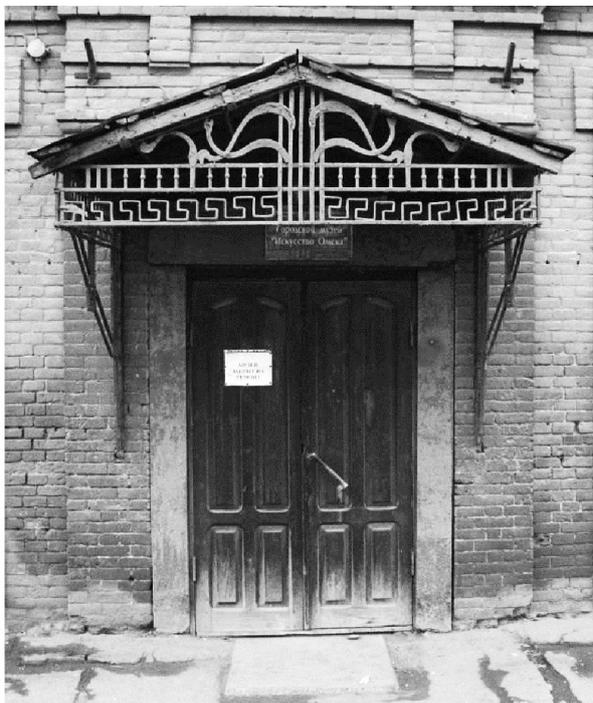
Рис. 5. Баня Коробейникова. 1910:
а — угловой фасад; б — балкон; в — фрагмент балкона



Рис. 6. Баня Коробейникова. Парадная лестница

скульптурами кариатид и маскаронами в виде львиных голов. Главный вход в здание выполнен в духе русского теремного зодчества. Но основным композиционным звеном является узкий угловой фасад с аттиковой стенкой и высоким восьмигранным куполом с чешуйчатым металлическим покрытием,

который венчает остроконечный шпиль. На угловом фасаде, ориентированном на панораму реки Оми и центральную часть города, расположен балкон с ажурной кованой решеткой. Балконная решетка отвечает всем признакам эклектизма: в ее декоре объединяются почти скульптурные объемы листьев



а



б

Рис. 7. Кованые козырьки в стиле «Модерн»:
а — городское четырехклассное училище. 1908;
б — особняк Цукерник. 1913–1915



Рис. 8. Городской торговый корпус. Арх. А. Д. Крячков. 1914

аканта, симметрия классицизма, при этом легкость и изящество изогнутых рамок рококо, однако в линейной пластике завитков уже чувствуется текучесть линий модерна (рис. 5). В интерьере здания сохранилась парадная лестница. Перила лестничных маршей и верхней этажной площадки выполнены в стиле модерн, рисунок кованых ограждений представляет собой стилизацию растительных мотивов, однако в линиях уже наметилась тенденция геометрических вариаций модерна (рис. 6).

1910-е годы в Омской архитектуре ознаменованы переходом к модерну, большинство изделий из металла изготовлены методом горячейковки. Пришедший на смену эклектике, новый столичный стиль отрицает все известные ранее стилистические приемы, предлагая совершенно новые художественные формы и линии. Модерн активно использует стилизацию, открывая тем самым новые

пластические решения. Декоративное искусство модерна наполнено символизмом и поэтикой, интерпретируя природные формы — стебли, цветы, листья, деревья, облака и т.п. в качестве метафоры. Время модерна — беспокойное, волнующее время рубежа веков, время разочарований и надежд на возрождение идеала. И в этом мире поэтических ожиданий природа олицетворяет собой идеальную модель мира — торжество жизни — рождение, смерть и вновь рождение.

Модерн очень разнообразен, он культивирует несколько направлений, кроме стилизации растительной тематики, развивается строгое рациональное направление. Интересен модерн, с опорой на исторические ренинценции, перерабатывающий изобразительный ряд искусства Древнего Египта, античной Греции, готики и допетровской Руси. Все эти направления объединяет общая стилистика,

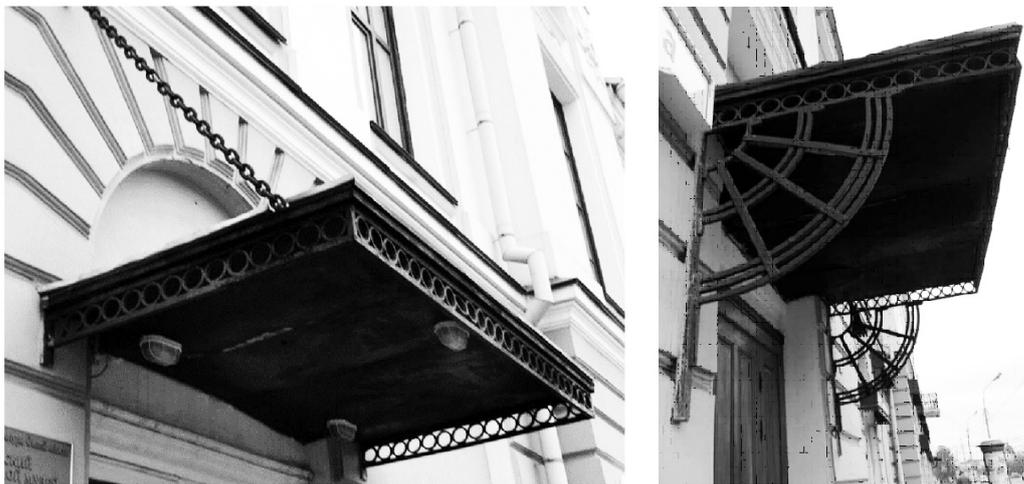


Рис. 9. Городской торговый корпус.
Металлические зонты над входами в здание

отличительной чертой которой является, прежде всего, асимметричность и плавные изгибы тягучих линий. Мастера художественнойковки не стремятся просто копировать, абстрагируясь от оригинала, они приходят к авторской стилизации творческого источника и как результат — к новому принципу формообразования.

В Омске историческая линия модерна прослеживается в архитектуре здания конторы акционерного общества по продаже сельскохозяйственных машин «Р. и Т. Эльворти» (1913, ул. Тарская, 6). Сохранившиеся парапетные и балконные решетки, а также утраченный в конце 1990-х годов зонт у парадного подъезда представляют собой стилизацию египетских мотивов. Это легко узнаваемый образ солнечных дисков с расходящимися лучами.

В пластических композициях кованых изделий по-прежнему присутствует завиток, но приобретает совершенно новые формы, значение и место. В растительном модерне ему отводится далеко не главная роль, а иногда он и вовсе отсутствует. Часто завиток представлен в виде своеобразной ломаной линии, наполненной звучанием декаданса. В рациональном варианте модерна завиток подчас играет «сольную партию» в виде спирали или стилизованного меандра, но в некоторых случаях остается проигнорированным.

Подобного рода стилизации можно проследить в кованых решетках омской архитектуры 1910-х годов. Ограждающие решетки над световыми прямыми балконами и зонт над боковым входом в здание доходного дома

А. В. Печокас (1911, ул. Орджоникидзе, 14 / ул. Чапаева), балконные ограждения доходного дома С. Кадыша (1912, арх. М. И. Шухман, ул. Думская, 5), парапетная решетка и балкон над парадной дверью дома Я. И. Эннса, управляющего «Конторой устройства мукомольных мельниц» (1910–1911, ул. Сенная, 22), балкон здания Детского приюта для сирот (1910-е, ул. Орджоникидзе, 56).

Стиль модерн открыл новую ступень в производстве художественного металла, продемонстрировав богатейшую палитру декоративных качеств этого материала, показав его легкость и пластичность, определяющих поистине неисчерпаемые декоративно-художественные возможности.

В архитектуре омского модерна монументально-декоративный металл наиболее ярко проявился в так называемом «кирпичном модерне» [6]. Созвучие чер-

ного металла с фактурой красного кирпича создает ощущение эмоционального напряжения и придает зданиям своеобразную выразительность. Примером такого сочетания могут служить кованые козырьки на зданиях особняка Цукерник, (1913–1915, ул. Ленина, 39 / ул. Чокана Валиханова, 9) и бывшего городского четырехклассного училища (1908, ул. Куйбышева, 48) (рис. 7).

Тягучий, пластичный и изящный модерн, сформировавшийся в конце XIX века, не отвечал потребности государства в большом монументальном стиле. И в противовес его избыточной декоративности в первой четверти XX века в России появляется неоклассицизм.

Омск, как типично провинциальная русская губерния, отстает от столичных городов в плане смены стилистических предпочтений в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве. Но на определенных отрезках времени благодаря благоприятно сложившимся обстоятельствам: историческим событиям, появлению в городе специалистов столичного уровня, высоких чинов государственной власти и т.п., происходит форсирование прогрессивных идей, что способствует более активному эволюционному движению в области архитектуры и монументально-декоративного искусства.

Таким образом, в период 1910-х годов в Омске все еще продолжает господствовать эклектика, но уже параллельно с этим устоявшимся стилем, активно развиваются и становятся самодостаточными модерн и неоклассицизм — ретроспективный стиль, отличавшийся от «старого доброго» русского классицизма гигантским орденом, подчеркнута выразительной прорисовкой форм и деталей, иногда смешением классических и ренессансных мотивов [7].

Монументально-художественный металл неоклассицизма отличается четким линейным ритмом с преобладанием лаконичного геометрического орнамента. Рисунок декоративных ограждающих решеток, чаще всего, представляет собой вертикальный ритм гладких прутьев квадратного сечения, различных по толщине, в некоторых случаях встречается включение рельефа, что, однако, не противоречит сдержанности композиции. Частым мотивом и художественнойковки, и изделий чугунного литья являются пересекающиеся кольца. Этот мотив получил распространение в производстве различного типа ограждений еще в начале XIX века и широко использовался в традициях архитектуры отече-

ственного ампира. При всей своей аскетичности, неоклассицизм не отказывается от традиции включения в металлический узор мотива завитка, но теперь он чаще позиционируется в качестве меандра. Иногда пластика меандра приобретает округлые очертания, выстраиваясь в линейный ряд, такой орнаментальный мотив называют «завиток Витрувия». Чистота линий и изящество формы, соединившие в своем рисунке благородство и сдержанность, характеризуют стилистические признаки неоклассицизма.

В результате строительства по заказным и конкурсным проектам известных столичных и сибирских зодчих, Омск получил целый ряд монументальных зданий в стиле неоклассицизм, возведенных на европейском уровне [8]. Один из наиболее значительных памятников архитектуры неоклассицизма в Омске — Городской торговый корпус, построенный в 1914 году по проекту архитектора А. Д. Крячкова (ул. Ленина, 3) (рис. 8). В оформлении монументального фасада большим орденом и скульптурными изображениями деликатно включены элементы художественного металла — парапетные ограждения, балконные решетки, ячеистые решетки со стеклянными вставками над световыми приемами, навесы над окнами и дверями.

Металлические зонты и фасадные маркизы с фестоном, установленные над входными группами, помимо защитной функции от атмосферных воздействий, выполняют ещё и декоративную, придавая зданию композиционную завершенность. Главный фасад украшают три пристенных зонта, один из которых подвешен на цепи. Два других опираются на элегантные кронштейны, представляющие собой дугообразную трехрядную композицию ритмично расположенных полос, рассеченных прямыми линиями. Графика кронштейнов безупречна, их рисунок словно очерчен при помощи циркуля и линейки. Фризная часть козырьков орнаментирована ленточным орнаментом из колец одного диаметра (рис. 9).

Заканчивая краткий обзор стилистических признаков художественного металла Омска XIX—начала XX веков, следует отметить, что металлический декор является одним из важных средств выразительности архитектуры и, как правило, совпадает со стилем архитектурного сооружения. Однако некоторые примеры, рассматриваемые в данной статье, не могут абсолютно отвечать этому утверждению. Так, например, в ансамбле Генерал-губернаторского дворца отмечается созвучие ренессанса и классицизма, а в здании поздней эклектики (баня Коробейникова) в лестничных ограждениях — стиль модерн.

Подобное стилистическое варьирование может объясняться субъективными требованиями заказчика, индивидуальной творческой манерой архитекторов, работавших в провинции. Но, главным образом, не всегда синхронное стилистическое движение в области архитектуры и декоративно-прикладного искусства объясняется отставанием или рывком технологических процессов в той или иной области.

Изучение художественного металла дает возможность выявления основных принципов и закономерностей формирования пластического языка в процессе стилиобразования изделийковки и литья. Дальнейшая популяризация материала может способствовать повышению качества охранных мероприятий и обогащению современной культуры города Омска.

Библиографический список

1. Плужников, В. И. Термины российского архитектурного наследия: Словарь-гlossарий / В. И. Плужников — М.: Искусство, 1995. — 160 с.
2. Аркин, Д. Е. Образы архитектуры и образы скульптуры / Д. Е. Аркин — М.: Искусство, 1990. — 340 с.
3. Классицизм [Электронный ресурс] / Художественнаяковка. — Электронные данные. — Режим доступа: <http://k35.ru/7.shtml> (дата обращения: 08.12.2013).
4. Гуменюк, А. Н. Дворец генерал-губернатора Западной Сибири в Омске / А. Н. Гуменюк // Памятники истории и культуры г. Омска. — Омск, 1992. — С. 74–80
5. Панченко, Л. Узоры художественнойковки [Электронный ресурс] / Л. Панченко. — Художественнаяковка металла. — Электронные данные. — Режим доступа: <http://kovkametalla.ru/articles/uzor.shtml> (дата обращения: 10.12.2013).
6. Гуменюк, А. Н. Стиль модерн в архитектуре Омска: моногр. / А. Н. Гуменюк. — Омск: Изд-во ОмГТУ, 2007. — 139 с.
7. Костылев, Р. П. Модернизированные ретростили / Р. П. Костылев, Г. Ф. Пересторонина // Петербургские архитектурные стили (XVIII—начало XX века). — СПб.: Паритет, 2007. — 256 с.
8. Гуменюк, А. Н. Неоклассицизм в архитектуре Омска 1910-х годов: моногр. / А. Н. Гуменюк. — Омск: Изд-во ОмГТУ, 2009. — 103 с.

АЛГАЗИНА Наталья Владимировна, доцент кафедры «Дизайн, рисунок и живопись», член Союза дизайнеров России.

Адрес для переписки: nataanv@mail.ru

Статья поступила в редакцию 11.03.2014 г.

© Н. В. Алгазина

ЧУГУННОЕ ЛИТЬЕ В АРХИТЕКТУРЕ ОМСКОГО ГЕНЕРАЛ-ГУБЕРНАТОРСКОГО ДВОРЦА

В статье рассматривается использование изделий чугунного литья Каслинского завода производства XIX века в архитектурном облике Омского генерал-губернаторского дворца (1859–1862, арх. Ф. Ф. Вагнер). Подробно анализируются монументально-декоративные элементы фасадов, а именно — парапетные решетки и входная группа главного подъезда: балконные ограждения и зонт над входом. Наиболее детально описывается парадная лестница как важный конструктивный и декоративно-художественный компонент интерьеров дворца.

Ключевые слова: Омский генерал-губернаторский дворец, художественный металл, чугунное литье.

К концу XVIII века производство чугунного литья на уральских демидовских заводах достигает пика популярности, выходит на уровень декоративно-художественного искусства и становится одним из основных методов выпуска архитектурно-художественных изделий. В дальнейшем, развиваясь и совершенствуясь, продукция уральских мастеров находит применение практически на всей территории России.

Активная динамика темпов развития российского строительства в XIX веке провоцирует становление сразу нескольких направлений чугунно-литейного производства, ориентированного на задачи в области архитектуры. Это, прежде всего, различные элементы несущих конструкций, внешнее и внутреннее декорирование зданий.

Многие выдающиеся зодчие на протяжении XVIII–XIX веков неизменно закладывали в своих проектах чугунный орнамент для оформления фасадов и убранства интерьеров. Благодаря этому именно чугунное литье составило богатейший раздел в декоративно-прикладном искусстве. Глухие и ажурные чугунные отливки безупречных пропорций с оригинальными орнаментами нашли свое применение в лучших образцах архитектуры не только столичного уровня, но и в российской глубинке.

Относительная близость уральского чугунолитейного завода обусловила появление каслинского литья и в омской архитектуре XIX века. Архитектурно-художественным произведениям этого периода, как правило, свойственны черты классицизма: строгость композиционного решения, сочетание ясности и простоты. В декоре орнаментальных мотивов главенствовала прямая линия и ясные геометрические формы — прямоугольник, квадрат, круг, овал, ромб.

Художественный металл Омска необходимо рассматривать как часть городской провинциальной архитектуры, в которой находят отражение стилистические поиски своего времени. Одним из наиболее интересных памятников истории и культуры Омска, в архитектурный контекст которого включены изделия Каслинского завода, является генерал-губернаторский дворец (1859–1862, арх. Ф. Ф. Вагнер,

ул. Ленина, 23). В настоящее время это один из корпусов Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля.

Необходимо отметить, что ранее в трудах известных омских ученых и деятелей культуры не раз уделялось внимание столь значительному и знаковому для города сооружению. В различных аспектах рассматривались проблемы реконструкции и жизнеобеспечения здания, приводился анализ архивных документов и открытий, связанных со строительством, убранством интерьеров и культурно-историческими событиями, сыгравших значительную роль не только в развитии и жизни города, но имевших немаловажное значение и для российской истории.

В контексте данной статьи предпринята попытка акцентировать внимание на чугунных изделиях, занимающих значительное место в архитектурном облике здания, их стилистических особенностях, конструктивных характеристиках и технических параметрах. Рассматривая подробно, во всех деталях чугунное литье генерал-губернаторского дворца, мы стремимся зафиксировать стилистическую идентификацию объектов исследования, соотнося логику инженерных конструкций с гармонией художественного образа и выразительными качествами материала.

Строительство дворца было осуществлено по инициативе Г. Х. Гасфорда — «ученого генерала», занимавшего должность генерал-губернатора Западной Сибири и командующего отдельным Сибирским корпусом с 1851 по 1861 годы. Здание являлось резиденцией генерал-губернаторов Западной Сибири, а с 1882 года генерал-губернаторов Степного края. Высокий статус дворца определяло также и наличие Царских комнат, необходимых на случай приезда членов Императорской фамилии [1].

Композиционным центром главного фасада, выполненного в стилистической манере неоренессанса, является центральная вертикаль, включающая парадный подъезд с балконом, аттик и венчающий здание бельведер. Эту сдержанную архитектурную композицию органично дополняют работа мастеров каслинского литья — зонт над парадным входом, балконные и парапетные (карнизные) решетки.



Рис. 1. Балконное ограждение и зонт над парадным входом



Рис. 2. Парапетная решетка бельведера



а

б

Рис. 3. Элементы входной группы: а — стойка балконного ограждения; б — пальметты, фризовая часть зонта

Металлические детали являются здесь образцом классического стиля (рис. 1). Чугунные изделия отвечают лаконичности архитектуры, декор наполнен строгой симметрией, основные элементы ограждений — прямые линии в сочетании с геометрическим орнаментом из ромбовидных элементов. Композиционно-графическое решение декоративных решеток представляет собой метрический ряд двойных модулей, разделенных опорными стойками.

Верхняя часть балконных и парапетных ограждений оформлена простым линейным бордюром, ритмично сочетающим разную ширину горизон-

тальных полос. Парапетная решетка бельведера со стороны главного фасада усилена двумя простыми прямоугольными стойками, имеющими навершия, которые по своей форме напоминают миниатюрные дорические капители (рис. 2). Линейный ритм балконного экрана поддерживают достаточно массивные восьмигранные стойки-колонки, имеющие двухчастное деление по вертикали, образованное профилированными горизонтальными поясками. Каждая плоскость колонки обрамлена выпуклыми гранями. Законченный вид стойкам придают пики — традиционный для классицизма элемент завершения деко-



а

б

Рис. 4. Лестничный марш: а — общий вид с первого этажа; б — подъем на бельведер



Рис. 5. Лестничный марш: проступи и межэтажная площадка

ративных решеток. Объемные пики, украшающие шесть стоек балконного ограждения, представляют собой чередование усеченных конусов и полусфер. Завершением этих своеобразных пирамидок служат небольшие шарики. Соединение стоек и балконных экранов осуществлено посредством крепления накладных металлических полос на склепку (рис. 3а).

В традициях русской архитектуры главным входом, как в жилой дом, так и в здание общественного назначения всегда считался парадный подъезд. Неотъемлемым элементом парадного, несомненно, является навес (козырек, зонт). Зонт над главным входом наряду со своими непосредственными функциями — защиты от атмосферных осадков и схода сосулек, имеет также и декоративно-художественное значение, поскольку является одним из главных

композиционных элементов фасада.

Ломаная трехскатная крыша зонта в здании генерал-губернаторского дворца, поддерживаемая элегантными кронштейнами, выполнена из листового железа, уложенного на литой каркас с ребрами жесткости из металлического профиля квадратного сечения. В ажурные кронштейны, вписана орнаментальная композиция из растительных спиралевидных завитков S-образной конфигурации, завершающаяся листьями аканта. Бордюр обрамления профилирован. По контуру зонта с трех сторон горизонтально проходит неширокий пояс с равномерно повторяющимися небольшими пальметтами в виде листа аканта (рис. 3б).

Прямолинейный геометрический орнамент ограждающих решеток и зонт, поддерживаемый

кронштейнами, декорированными изящными линиями завитков создают целостное, гармоничное и уравновешенное единство решения главного фасада здания. Кронштейны и ограждающие решетки несут не только утилитарные функции, но и приносят обогащение в художественное оформление здания.

Обращаясь к статье А. Н. Гуменюк, в которой автор приводит исследование проектной ситуации относительно постройки дворца, стоит обратить внимание на представленный в публикации проект генерал-губернаторского дома в Омске [2]. Согласно утверждению автора статьи, с определенной долей вероятности, эти рабочие чертежи имеют прямое отношение к замыслу омского городского архитектора Ф. Ф. Вагнера.

Уровень сохранности чертежей представляет возможным рассмотреть на главном фасаде и в разрезе графику ограждающих решеток бельведера и балкона, а также кронштейнов под зонт. Безусловно, это графическое изображение можно воспринимать лишь в качестве эскизного предложения, требовавшего более детальной проработки. В реальном исполнении художественный металл в архитектуре генерал-губернаторского дворца выглядит несколько иначе. Однако в целом стилистика декоративных элементов эскизного варианта совпадает с реализованными в процессе строительства и дошедших до нашего времени чугунными изделиями. Сохранены пропорции трехчастного членения ограждающих решеток на звенья, присутствие горизонтальных поясов и идея диагонального движения внутри каждого звена. Формообразующие принципы в пропорциональной пластике кронштейнов под зонт также отвечают задумке автора рабочих чертежей.

Внутренняя планировка и убранство интерьеров дворца отвечают каноническим приемам классицизма. К конструктивным особенностям следует отнести широкую двухмаршевую лестницу, входящую в центральное ядро здания. «Эта лестница, как и решетки для балкона, и кронштейны под зонт при подъезде, по чертежам Вагнера были отлиты под над-

зором инженера-технолога Павла Гольшева на знаменитом Каслинском заводе. Ажур лестничных перил в своем рисунке повторял узоры мастеров позднего классицизма» [3].

Лестницы из чугуна всегда были относительно дороги в исполнении и являлись символом высокой статусности и социального положения хозяина дома. Будучи основным композиционным звеном в интерьере входной зоны генерал-губернаторского дворца, монументальная лестница определяет архитектурно-художественную структуру всего здания, становясь его стилиевой доминантой.

Разборная маршевая лестница на прямых косых, делится на два полуоборотных сегмента, что обусловлено объемно-планировочной структурой здания. Первый состоит из двух широких маршей, ведущих на второй этаж в парадный зал дворца и «комнаты для приезда царской фамилии». Другой — из двух, более узких маршей — в башню-бельведер (рис. 4б).

Чугунные ступени приносят в интерьеры дворца фундаментальную основательность и в своем лаконизме выглядят торжественно и весомо. Проступи, этажная и межэтажные площадки имеют ромбовидный рисунок с рифленой поверхностью из пересекающихся выпуклых линий. Вдоль всего марша, строго посередине проступей проходит утопленная линия, словно ось симметрии, олицетворяющая композиционное кредо классицизма (рис. 5). «Литая графика» подступенков с легким объемом вертикального «штриха», дополняет композицию линейного ритма лестничных перил. Первая ступень изготовлена с небольшим циркульным разворотом, из центра которого поднимается пригласительный столбик (рис. 4а).

Фигурные опорные столбы — важнейшие конструктивные элементы ограждений, но помимо непосредственного функционального назначения — поддержки перил, они обладают и декоративным преимуществом, придавая выразительность всему композиционному решению лестницы. Так же как и балконные, лестничные столбики имеют верти-



Рис. 6. Лестничный марш: опорные столбы, крепление поручней

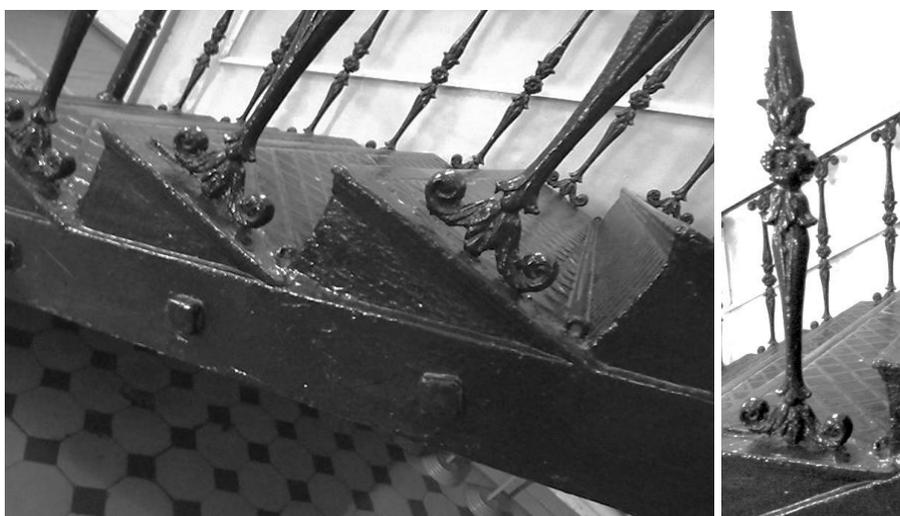


Рис. 7. Балясины — элементы ограждения лестничного марша

кальное двухчастное деление, с двумя выпуклыми горизонтальными поясками посередине. Стойки, круглые в поперечном сечении, опираются на профилированную базу. Вверху имеются пазы для вхождения крепежной части перил. Венчаются опорные столбы довольно объемными бобышками, придающими законченный вид литому изделию (рис. 6).

Еще одной важной составляющей лестницы и главным ее украшением служат балясины. Являясь неотъемлемыми элементами ограждающей конструкции перил, поддерживающих поручень, балясины играют также и роль «первой скрипки» в стилистической гармонизации пространства интерьера.

Балясина лестницы в омском генерал-губернаторском дворце представляет собой вертикальный стержень, выполненный в виде растительного мотива, с плотной четырехлепестковой цветочной розеткой посередине, развернутой параллельно движению лестничного марша. Основная длина стержня представлена в виде вытянутых изящно изогнутых листьев. Акцентируя центральную часть балясины, от розетки расходятся тройные лепестки тюльпанообразной формы. Расположение скульптурного оформления верхней и нижней частей в виде листьев аканта плотно свернутых в завиток, зеркально

симметрично. Места сопряжения всех декоративных элементов, обозначены мелкими полусферами. Мерный ритм изящных чугунных балясин парадной лестницы создает элегантную графику в интерьере дворца и подчеркивает логическую ясность архитектурной классики (рис. 7).

Являясь одним из важных средств архитектурно-художественной выразительности, металлические конструкции и декоративные элементы создают стиливые акценты, подчеркивая своеобразие архитектурных решений. Элегантность и красота, облаченная в чугун, способная переживать века, не подвергаясь коррозии и деформации, сохраняется в архитектурном наследии, подтверждая свою надежность, практичность и неоспоримые преимущества чугунного литья.

Изучение монументально-декоративных изделий из черных металлов и введение в научный оборот итогов анализа исторически значимых для Омска архитектурно-художественных произведений, определяет практический результат данного исследования для творческой и производственной деятельности современных проектировщиков и мастеров по металлу, интерпретирующих классические стили в архитектурных объектах настоящего времени.

Библиографический список

1. Вибе, П. П. Генерал-губернаторский дворец в Омске как памятник истории / П. П. Вибе // Памятники истории и культуры Омской области. — Омск : РИО, 1995. — С. 107–113
2. Гуменюк, А. Н. Генерал-губернаторский дворец в Омске: от проектной идеи до воплощения / А. Н. Гуменюк // Декабрьские диалоги. Вып. 16 : материалы Всерос. (с междунар. участием) науч. конф. памяти Ф. В. Мелехина, 4–5 декабря 2012 г. — Омск : Наука, 2013 — С. 41–45.
3. Гуменюк, А. Н. Дворец генерал-губернатора Западной

Сибири в Омске / А. Н. Гуменюк // Памятники истории и культуры г. Омска. — Омск, 1992. — С. 74–80.

АЛГАЗИНА Наталья Владимировна, доцент кафедры «Дизайн, рисунок и живопись», член Союза дизайнеров России.

Адрес для переписки: nataanv@mail.ru

Статья поступила в редакцию 26.03.2014 г.

© Н. В. Алгазина

УДК 76.01

В. Ф. ЕРОШКИН

Омский государственный
институт сервиса

ЖАНРЫ ЛИТЕРАТУРЫ И ГРАФИКА: ПРЯМЫЕ И ОБРАТНЫЕ СВЯЗИ

В статье рассматривается взаимосвязь литературного текста и иллюстрации, их особенности, сходство и различие в образном решении творческого замысла писателя, а также роль художника, устанавливающего многоплановые визуальные связи с содержанием произведения.

Ключевые слова: проза, поэзия, графика, иллюстрация, книга.

Книжная иллюстрация как область изобразительного искусства, априори связанная с литературным произведением, имеет богатую и неповторимую историю. На многовековом и тернистом пути перед этим направлением стояли разные задачи, определяемые идеями времени, культурой, художественным стилем и другими подобными аспектами. На протяжении столетий в разных странах виднейшие художники обращались к работе над иллюстрацией. Сюжетные линии и образы литературных персонажей вдохновляли таких мастеров живописи и графики, как Д.-Д. Тьеполо в Италии, А. Дюрер в Германии, Ж.-Ф. Руссо и Г. Доре во Франции, Рембрант в Голландии, Т. Бьюик в Англии, Р. Кент в Америке, Н. Гончарова и В. Фаворский в России и многих других.

Книга является одним из самых значимых явлений культуры. И наряду с авторами литературного текста в её создании принимают участие художники, которые разрабатывают шрифты, декоративные элементы, иллюстрации — всё то, что называется книжной графикой.

Кажется, отошли в прошлое теории, утверждавшие, что задача иллюстратора сводится к подражанию реальности, мимесису, как говорили древние. Если не всегда на практике, то на словах сегодня вряд ли кто-нибудь станет игнорировать свои законы и свои условности литературного произведения. Допуская такие категории, как жанр или стиль по отношению к иллюстрации, мы рассматриваем их преимущественно в рамках книжного дела, на уровне книговедческой проблематики, как типологию разного рода изданий. При этом возникает некая книжная идиллия, где разные жанры располагаются мирно, на соседних полках [1].

Между тем в теории литературы прозу традиционно принято противопоставлять поэзии. Проза

и поэзия, прозаическое и поэтическое — эти противоположности привычны нашему слуху, нашему сознанию. Именно — как противоположности. Принято считать также, что поэзия более свободна в сотворении образов и в передаче ассоциаций. Однако с точки зрения лингвистики, как раз прозу называют свободной речью, отмечая в ней отсутствие законченной системы и композиционных повторов, присущих поэзии. Не говоря уже о том, что проза охватывает собой самые разнообразные жанры, от рассказа и повести до очерка и репортажа, она предлагает нам в свободном повествовании мир характеров, образов, ситуаций. Если для поэзии характерно единое авторское слово, то проза — это диалог, это хор голосов, это сама конкретность. В прозе слово не так самоценно («самовито» — говорили футуристы), как в поэзии, оно более «прозрачно» по отношению к реальности. Поэтому проза и выстраивает более конкретную и объективную модель мира, чем поэзия. Всё это так. Но «где границы между прозой и поэзией, я никогда не пойму...» [2], говорил ещё Лев Толстой. Если же обратиться к литературе двадцатого века, то остаётся вопросом, как быть с метрической прозой Андрея Белого и прозаизмами пастернаковской лирики, как быть с лирической прозой и философской лирикой (к примеру, прозой Б. Окуджавы и поэзией Э. Межелайтиса? К чему их причислять?

Живой процесс развития литературы путает карты. И сегодня, оказывается, не так уж просто развести по разным углам прозу и поэзию. Перетекание одного жанра в другой, вероятно, тоже закономерно, как и обособление их.

Какую же роль играет графика? Способствует ли она поляризации жанров или сближает их? И по каким законам сама существует? Какие связи образует творческий тандем иллюстрация — текст?

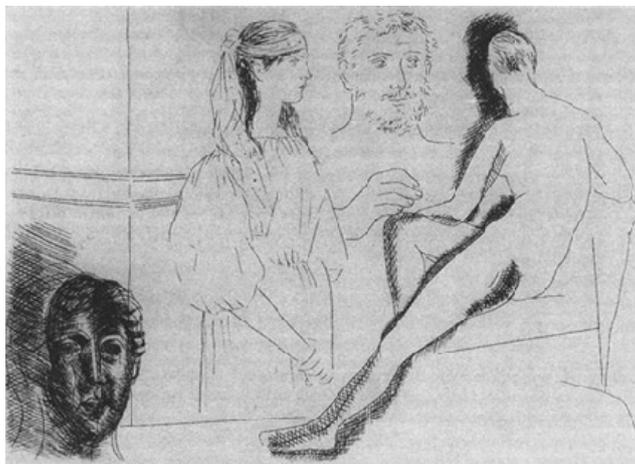


Рис. 1. П. Пикассо. Иллюстрация к «Неведомому шедевру» О. Бальзака

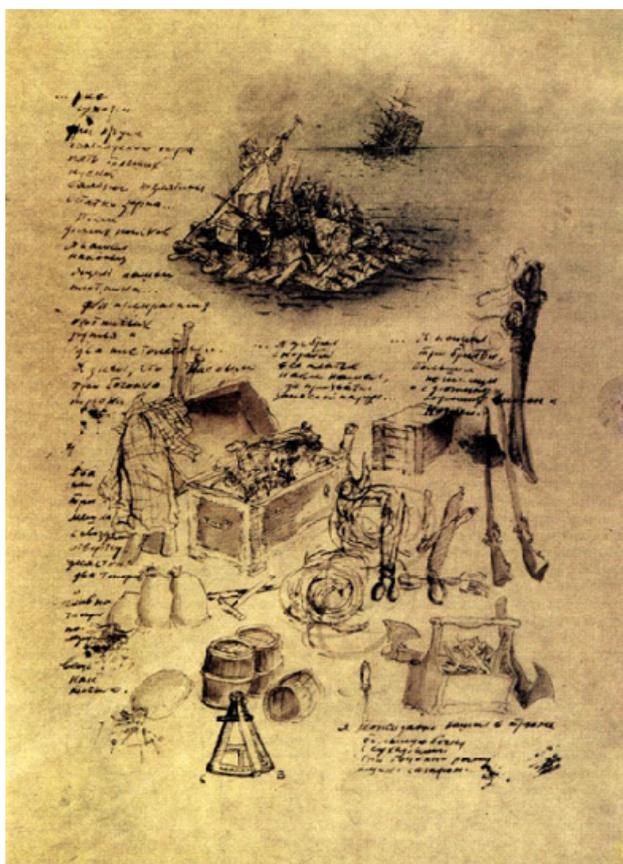


Рис. 2. Н. Попов. Иллюстрация к «Робинзону Крузо» Д. Дефо

Были времена, когда литература и графика выступали сомкнутыми рядами. Сцены парижской жизни, изображённые самими французами, среди авторов которых были Оноре де Бальзак и Теофиль Готье, а среди иллюстраторов — Гаварни, утверждали жанр физиологического очерка и одновременно свой тип жанровой иллюстрации [1, с. 193]. А. Каменский в своём труде «Искусство книжной графики и современность» писал: «Книга всегда была и поныне остаётся синтезом слова и изображения... Она не только отвлечённая знаковая система, но и носительница конкретно-образного начала. Разрушение этого гармонического единства приводит к искажению веками сложившейся культурной традиции» [3].

Но сколько угодно и противоположных примеров. П. Пикассо, который в иллюстрациях к «Неве-

домому шедевру» ушел от реалий О. Бальзака (рис. 1), трактуя притчу девятнадцатого века как античный миф.

Или примеры из совсем уж близкого нам круга. Так, В. Калинаускас переместил «Фауста» в новое время, а Николай Попов иллюстрировал «Робинзона Крузо» в форме дневника (рис. 2), который мог бы вести наш современник, скажем, Тур Хейердал, окажись он сегодня на необитаемом острове.

Вероятно, можно выстроить и другой, более строгий и убедительный ряд. Но для нас важно то, что здесь мы сталкиваемся не просто с иллюстрированием произведений разных литературных рядов, а с переселением их в другое время, в другое пространство, наконец, в другой вид искусства, где случается переосмысление самого жанра. В графике, как и в литературе при переводе иноязычного



Рис. 3. Э. Т. А. Гофман. «Человек и дракон»

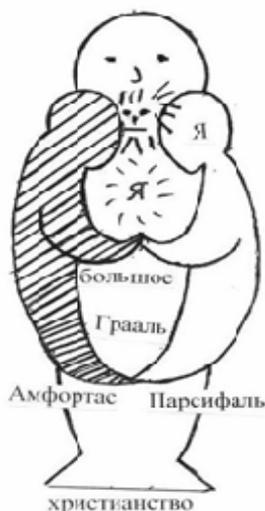


Рис. 4. А. Белый. Иллюстрация к лекции о Граале Штейнера

текста, можно предпочесть языку поэзии другой язык — прозы. И оказаться ближе к оригиналу.

Все это отнюдь не означает, что между иллюстрированием прозы и иллюстрированием поэзии нет никаких различий. Остановимся на некоторых из них. «История иллюстрации имеет свою традицию истолкования прозаического произведения средствами психологического рисунка, в рамках повествовательной серии сцен или портретной галереи литературных героев. Такие иллюстрации заостряют сценичность прозы, переводя ситуацию в мизансцену, диалог — в жест, описание — в натюрморт» [1, с. 193]. Можно сказать, что подобным образом иллюстрированная книга представляет собой графическую инсценировку прозаического произведения. Недаром иллюстрацию такого типа чаще всего соотносят с искусством театра. На протяжении долгого времени эта форма казалась универсальной, сейчас она уже не кажется единственной, хотя, вероятно, никогда не отомрет. Собственно, функция иллюстрации как сценического представления текста заложена в самом процессе чтения, особенно — чтения прозы. Читая поэзию, мы оказываемся в мире звуковых ассоциаций, при чтении прозы у нас возникают более конкретные зрительные образы, однако это не исключает образного и ассоциативного иллюстрирования и в данном случае, особенно в фабульной иллюстрации. Такой подход в иллюстрировании в какой-то мере сближает литературные жанры.

Таким образом, можно утверждать, что графика в зависимости от творческой задачи, образного решения, идеи, может, как сближать литературные жанры, так и ставить их на противоположные позиции, подчёркивая их индивидуальность и самобытность, как видит это художник.

Художник тоже — прежде всего читатель, но читатель особого рода. Как простодушно говорил один иллюстратор, он «поневоле должен читать, как ребёнок, как иногда читают женщины, он должен верить, что те события, о которых он прочёл, действительно происходили, что действующие лица — живые или когда-то жившие люди» [4, с. 202]. Эту потребность зрительного представления текста испытывают и сами авторы. Мы имеем в виду не только страницы рукописей с их сложной вязью слов и рисунков, но и то, что называют «автоиллюстрацией». Л. Н. Толстой не только делал своего рода режиссерские ремарки первому иллюстратору «Войны и мира», но и придумывал рисунки к романам Жюль Верна. Сочиняли рисунки к своей прозе и Э. Т. А. Гофман (рис. 3) и даже А. Белый (рис. 4).

Личные отношения автора с иллюстратором — это, собственно, личные отношения слова с изображением. Известно, и немало, примеров прямого сопротивления авторов иллюстрированию их произведений. Для нас это история, а для Н. В. Гоголя, например, который отказал А. Агину в иллюстрировании «Мертвых душ», или для А. Фадеева, вставшего на тыняновскую точку зрения и назвавшего иллюстратора «ненужным комментатором» [5], художники были живые и, увы, не очень нужные современники.

Если по Ю. Лотману, «спектакль — сыгранный словесный текст пьесы» [6], то проза вовсе не желает, чтобы её текст был «сыгран». Тут заключена другая трудность жанра иллюстрации. Драматургический текст вместе с представлением уничтожается, как в хеппенинге, а в книге иллюстрация лежит рядом с текстом, участвуя в процессе чтения, мы бы сказали — двойного чтения: чтения текста и иллюстраций. Все это предполагает, казалось бы, сходство иллюстрации с интерпретацией текста в других искусствах (кино, театре, телевидении). Но знак тождества между ними поставить, нельзя, несмотря на родственное соседство иллюстрации с текстом в книге. Время жизни текста в театре или в графическом образе на выставке другое, не столь обязательное. Время жизни иллюстрации в книге закреплено книгой. Критерий читательского восприятия в последнем случае гораздо требовательнее, что нередко приводит к конфликту между художником и читателем. В этом смысле иллюстраторы современной прозы находятся в более выгодном положении, у читателя ещё не успели сложиться собственные представления о литературных образах, ещё не наслышались привычное и когда-то виденное, как это случается с классикой. В книжной графике, правда, больше в её выставочном варианте в одной и той же экспозиции может одновременно существовать и несколько Фаустов, и несколько Мастеров, и несколько Маргарит. Но в книгу, по большей части, попадает лишь один из них, к тому же нередко не самый лучший. А если бы и лучший, всё равно сегодня он уже не кажется единственным.

Трудно определить, в какое литературное время мы живем, что теперь у нас: век прозы или век поэзии. Правда, поэзия, оглушавшая нас в 60-е, 70-е годы прошлого века, уже не владеет так безраздельно нашими душами. Быть может, она прошла

какой-то свой круг, как это случалось в XIX столетии, в промежутке между А. С. Пушкиным и Н. В. Гоголем, когда говорили: «Прозы, прозы! Воды, простой воды!» [7]. Во всяком случае, теперь, когда мы стали читателями М. Булгакова и В. Распутина, Ч. Айтматова и В. Белова, К. Воннегута, Т. Уайлдера или В. Пелевина, как-то сами собой забылись, отошли в прошлое не так уж давние споры о судьбах романа и закате романной формы.

Книжная графика довольно разнообразна в своём проявлении и существует по своим законам. Рассмотрим несколько вариантов, и очертим их хотя бы пунктиром. Графика, которая предпочитает тексту подтекст, на уровне сложных и прихотливых ассоциаций. Сегодня её теснит иллюстрация на грани документа, которую мы бы назвали маргинальной, — её больше интересует сам процесс создания произведения, его знаки, чем само произведение. По-прежнему существует и графика, которую можно назвать «костюмированной». Она тонкая и стильная, но герои её выглядят скорее персонажами. По-прежнему существует и такой, очень влиятельный способ иллюстрирования, когда художник переводит стрелку литературного произведения не вперед, а назад, на уровень сырой, не отобранной художественными средствами реальности. «Правда, сейчас в иллюстрации немало зашифрованности, если угодно, закодированности, которая требует от читателя адекватного восприятия. Но возврат к рисованию, близкому к натуре литературного произведения, которое нередко выдаётся за истинное и живое, ещё не есть иллюстрация. Такая опасность особенно присутствует при иллюстрировании современной литературы, где характер стиля и жанра ещё не устоялся и правила игры неизвестны» [1, с. 195].

В настоящее время несколько утрачен вкус и интерес к иллюстрированию. Здесь множество причин. Свою роль играет инерция, которую можно назвать инерцией шедевра. Иллюстраторы предпочитают шедевры литературы, забывая, что ни Шекспир, ни Пушкин не писали шедевры (у них не было такой установки), а создали шедевры. Другая причина состоит в том, что художнику легче выразить свой взгляд на мир не в книжной иллюстрации, а, если говорить о графике, в станковой графике. Вносит свою лепту и общее падение читательского интереса к книге как таковой, всё более заменяемой электронными источниками информации. Однако книга не умерла, как не умерла и иллюстрация.

Вполне определённо можно сделать вывод, что текст и иллюстрация органично связаны друг с другом не просто формально, канвой произведения, но и единым творческим замыслом, образным видением, настраивая на доверительное общение писателя с читателем и зрителем в одном лице. Иллюстрация устанавливает многоплановые визуальные связи, умножает содержание, скрытое за словами. Смысл организованной совокупности мотивов произведения становится неизмеримо богаче.

Ещё не до конца освоено художниками пространство прозы, как и поэзии, и, в конечном счете, пространство книги. В 20-е годы прошлого столетия

говорили: «Страница — вотчина поэзии, как книга — по преимуществу — вотчина прозы» [8]. В современной иллюстрации пространственно-временные связи не столько мотивированы по законам развития сквозного действия, сколько раскадрованы, скорее, по принципу фрагментации какого-нибудь произведения искусства. Чтобы пояснить эту мысль, можно напомнить слова Ф. М. Достоевского: «В произведении литературном излагается вся история чувства, а в живописи — одно только мгновение» [9]. Но иллюстрированная книга не живопись, и она тоже по-своему может представить всю историю чувства. Ныне иллюстрация, как и графика, особенно в станковом своем варианте, свободно оперируют временными понятиями, пребывая в разных категориях.

Таким образом, можно сказать, что задачей графики на современном этапе становится более яркое выявление процесса внутреннего соединения идей литературного произведения и иллюстрации на принципах свободного пластического воображения, принципах экспрессии, принципах ассоциативного развёртывания содержания или принципах декоративного построения листа. Всё это остаётся в арсенале художника как творческая возможность, которая в дальнейшем будет использована, порознь или в сочетании с другими, в новых превращениях.

Библиографический список

1. Молок, Ю. А. Жанры литературы и жанры графики / Ю. А. Молок // Советская графика. — 2001. — № 10. — С. 192–196.
2. Дневник молодости Л. Н. Толстова. В 6 т. Т. 1 / ред. В. Г. Чертаков. — М.: Мысль, 1967. — 97 с.
3. Каменский, А. А. Искусство книжной графики и современность / А. А. Каменский. — М.: Искусство, 1973. — С. 21–22.
4. Конашевич, В. М. О себе и о своём деле / В. М. Конашевич. — М.: Книга, 1968. — 98 с.
5. Фадеев, А. А. Не нужный комментатор / А. А. Фадеев. — М.: Советское искусство, 1934. — 80 с.
6. Лотман, Ю. М. Труды по знаковым системам / Ю. М. Лотман. — Тарту: Кунст, 1990. — 135 с.
7. Марлинский, А. А. Литературно-критические работы декабристов / А. А. Марлинский. — М.: Художественная литература, 1978. — 85 с.
8. Клодель, П. Человек читающий / П. Клодель. — М.: Мир, 1983. — 157 с.
9. Достоевский, Ф. М. Выставка в Академии художеств / Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. В 30 т. Т. 13. — М.: ГИЗ, 1970. — 546 с.

ЕРОШКИН Владимир Фёдорович, заслуженный деятель искусств РФ, профессор (Россия), профессор кафедры «Дизайн, рисунок и живопись», член Союза художников России.

Адрес для переписки: vlader1948@yandex.ru

Статья поступила в редакцию 26.02.2014 г.

© В. Ф. Ерошкин

ТРАДИЦИОННЫЕ ОБРАЗЫ И СИМВОЛЫ СЕВЕРНЫХ НАРОДОВ ХАНТЫ И МАНСИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ ХУДОЖНИКОВ ЮГРЫ

В статье рассматривается влияние традиционных образов и символов на современное искусство художников Западной Сибири. Особое внимание уделено интерпретации мифологических образов, и применение их образного начала в современном творчестве художников Югры.

Ключевые слова: Югра, культура, образ, символ, художник, традиционное искусство, современное искусство.

Западная Сибирь — край таинственной архаической культуры. Зарождение изобразительного искусства Сибири в XX веке — явление оригинальное и самобытное в современном российском искусстве. По мере освоения Западной Сибири, после открытия первого газового, а затем и нефтяного фонтана (1960-е гг.), в округ стали приезжать не только нефтяники и газовики, но и представители творческих профессий. Заметной тенденцией этого периода стало стремление профессиональных художников проникнуть в мир художественного творчества прошлого, осмыслить заново историю древних народов, понять их культуру, сделать обобщения и найти закономерные и определяющие начала, которые откроют новые возможности для творческого самовыражения.

Наша работа — это шаг к обобщению и исследованию особенностей синтеза традиционного народного творчества в слиянии с новейшими направлениями в современном искусстве, а также становление художественной ситуации, складывающейся в Югре (Ханты-Мансийский автономный округ). Проведенный аналитический обзор научной литературы в рамках рассматриваемой темы показывает, что исследованию национальных традиций северных народов Югры в современном искусстве Западной Сибири не уделялось должного внимания. Фрагментарность имеющихся публикаций не позволяет подойти к глубокому изучению исследуемой проблемы, исследование профессионального искусства Югры находится в стадии зарождения. Приходится констатировать, что крайне мало исследовательских работ в сфере искусствоведения посвящено данной теме.

Объект предложенного исследования — современное искусство художников Югры. Основным направлением исследования является поиск ключевых мифологических образов и мотивов, общих как для профессионального искусства, так и для народной культуры.

Обращаясь в своём творчестве к мифологии, художники Югры движутся двумя путями. Первый путь заключается в изображении фигуративных образов: героев (адекватных мифологическим

персонажам), животных, растений, явлений природы, приобретающих значение символа, занимающих определенное место в мифологической картине мира, второй — через элементы орнамента, имеющего свою особенную знаковую стилистику. Элементы геометрического орнамента (ромбы, зигзаги; елочки, ячейки ажурного узора, комбинации точек и линий) включают в себя рудименты изобразительности и сохраняют зашифрованную, в знаках информацию об окружающей реальности. Эти два пути в своём развитии сближаются и тесно переплетаются. Исследования ханты-мансийского народного искусства дают полное понятие в отношении к изготовлению вещи в локальной традиционной культуре, где вещь имеет смысловую нагрузку и жесткое предназначение, художественно обозначенное конкретным символом, образом и знаком. Орнаментальный код образов и символов сакрален и раскрываем при глубоком знании финно-угорской мифологии.

Вот основные образы, часто применяемые художниками в своем творчестве. Демиург Нуми-Торум (создатель всего сущего) — верховный бог, обитающий на небе «Белый старик». Жена небесного бога богиня Калтащ «Земная мать». Имя богини переводится как «пробуждающая, рождающая, создающая». Наверное, самым популярным образом можно назвать сына-героя верховного бога Нуми-Торума и Калтащ — Мир-Суснэ-Хума. Его имя переводится как «Человек, надзирающий за миром». Чаще всего представляют его в виде всадника. В то же время Мир-Суснэ-Хум, мог изображаться и в иной ипостаси — в образе гуся, в котором сочетаются качества птицы и богатыря (гусь-богатырь). Куль-Отыр «Черт-богатырь» — хозяин мира мёртвых, царства болезней и смерти, младший брат и противоположность образу верховного бога Нуми-Торума. Он изображается с заострённой головой. Богиня огня Най-Эква «семиязычная» женщина в красном платье. Божества светил: Хотал-Эква «Солнце Старуха» и Эпос-Ойка «Ночной Свет Старик».

Интересно, то, что мифологическое сознание, присущее народам Сибири, проявилось в работах национальных художников в виде образов и симво-

лов, не всегда понятных даже их носителям. Традиции северных народов — это наполненное жизнью «живое» пространство, где тотемные животные покровители рода, а реки, горы, леса, принадлежат богам и духам, а не человеку и даже самосознание, является олицетворением божества. Художественные произведения изобразительного искусства, создаваемые по мотивам мифологии — для одних мастеров: дань модной теме; для других — глубокая внутренняя потребность (это в основном относится к националам художникам, у которых помимо собственного таланта сильна родовая память); для третьих — способ диалогического контакта с иной культурой и попытка понять её для себя и открыть для других.

Композиции «Хантыйские боги и духи», «Вороний праздник» — результат многолетней творческой и исследовательской работы художника керамиста Г. М. Визель. Увлечение фольклором обских угров, образами древних сибирских мифов и легенд началось у Галины Михайловны с изучения материалов археологических и этнографических экспедиций, сказаний коренных народов. В синтезе фаянса, солей, пигментов и эмали родилась ее северная радуга, мягкие округлые формы Югорского божественного пантеона. Это сложные объемные произведения космогонического характера, демонстрирующие веру обских угров в существование трёх миров и культ богини-матери. Художник придает богам и духам необычные формы, где образ и объем «прорастают» друг в друга, а в силуэтах угадываются лики людей, птиц, животных и чудовищ, выстроенных в триедином стержне «птица-человек-зверь». Каждая композиция состоит из трёх частей: элемент Верхнего небесного мира — лик солнечной богини «Небесной Девы», или орёл, или души-птицы, или лосиные головы, далее средний уровень — сама земная богиня с людьми и животными — мир праздник жизни людей, затем граница подземного мира злых существ — двухголовый ящер, конь, медвежата, лоси. Фигуры с крыльями означают, что существо причастно к двум мирам: Среднему и Верхнему. Это божество, которое может подняться в Верхний мир или спуститься в Средний. Обрамление из голов лосей демонстрирует то, что персонаж находится в Среднем мире. Изображение о трех головах у фигур говорит о том, что боги и духи одновременно присутствуют во всех трёх мирах.

Образы тотемных предков, божеств и духов ярко раскрываются в творчестве А. Н. Фанталова. Возникающие на его живописных полотнах необычные миры результат не только творческого вдохновения, но и серьёзной научной работы учёного-культуролога. Мир сновидений — сакральная тема в традиционной культуре сибирских народов. Касаясь, в своем творчестве столь тонкой и деликатной темы художник подбирает необычный стиль и манеру для выполнения своих работ. Композиции заполнены сюжетами и деталями, что создает эффект «ковровости», и зритель попадает в мир сновидений, неярких, нереальных, как будто размытых в красках призрачностью сна. Таковы его «Мать-Калтащ», «К небесному отцу», «Женщины сынок», «Старик мамонт». Богиня Калтащ изображена в птичьей ипостаси, Мир-Суснэ-Хум — как всадник на крылатом коне, а вот Нум-Торум напоминает Бога-отца из православной иконографии. Возможно, автор хотел показать взаимосвязь мировых культур, в частности, ханты-мансийской языческой и русской православной.

С творчеством А. Н. Фанталова перекликаются акварельные работы Л. Н. Гайнановой. Они сходны в цвете неярким колоритом, как будто покрытым дымкой, а также внутренней глубокой философией. Картина «Югра древняя» — симбиоз образов и символов древних верований коренных народов ханты и манси. В едином хороводе жизни здесь смешалось всё и все: люди, звери, боги, весь мир. Пространство и все вокруг едино и одушевлено, а человек — всего лишь частичка этого огромного мира. И правит этим миром Мать-Калтащ, её силуэт в виде птицы просматривается в солнечном диске, представленном в виде шаманского бубна.

Интересно решает образы ханты-мансийской мифологии художник А. А. Вахрушев. Работая с историей мифологии, он создаёт эмоциональные и современные произведения, близкие и понятные автору мифы оформились в живописное произведение, где северное пространство ритмично поделено на многоплановую перспективу. Ритм движения рек, озер, объемы лесов и болот, бескрайний горизонт неба дают возможность воссоздать образ родины. Таковы его «Птица предок» и «Олень». В стилизованных силуэтах фигур животных и птиц легко угадываются черты, присущие древним изображениям. Длинные ноги, рога в виде чаши и раздвоенная голова оленя, ромбовидный клюв, утяжеленный корпус и короткая шея птицы. Абстрактное искусство здесь тесно граничит с народным творчеством. А. А. Вахрушев обладает тонким чувством цвета и гармонии, высоким вкусом, отличной памятью и богатым образным воображением. Образы и символы в его работах перекликаются с образами и символами традиционного искусства.

Яркий, глубоко народный и на сегодняшний день самый известный современный художник Югры — Г. С. Райшев. Именно в творчестве этого хантыйского живописца-графика четко прослеживается синтез реалистического и символического восприятия традиционных образов и символов. Абстрактно-знаковые фигуры людей в произведениях мастера, обладают характерными чертами современников и вместе с тем, прошлое концентрирует наше внимание в символах и знаках архаических культур. К. Г. Богемская обратила внимание, что визуальные образы, рожденные воображением примитивных художников обладают огромной силой воздействия на зрителя, но и для художника, создавшего их, являются самоутверждением своей личности и «обрастают» собственным космосом [1, с. 21]. Этот поток живой энергии ощущается именно в работах Г. С. Райшева. Контурный, с бесконечной вибрацией цвета, он создает свой ритм, легко перетекающий из одной плоскости в другую. От воплощения земных реалий сибирской жизни, мифологизированных, но все же неотрывных от земли, ее фактурной плотности, чувственно проживаемой живописной материи, конкретно формируемой красочной пастой на холсте (хвоя, оперение, трава, песок, вода), Райшев пришёл к большим обобщениям, к дематериализации предметного мира, к его символическому преобразению. Это выражается даже во внешнем, очевидном изменении композиционного построения: от точки сверху и высокой линии горизонта к ее понижению, к небесному простору, который всё большее место занимает в полотнах художника. Человеческие чувства, явления природы, художник персонифицирует, как это делается и по сей день в традиционной культуре. Вот и появляются многочисленные «болотные бабы», «шайтаны»,

«хозяева рек, озер, болот». Тела квадраты, головы ромбы, лица пусты, руки отсутствуют. Как пишет И. Н. Гемуев: «Сам художник однажды высказал такую мысль о своем творчестве, что его мир не обозначался абсолютно правильными предметами, он обозначался чувственным состоянием окружения ...творчество построено на чувствовании и на размышлении» [2, с. 86].

Пример творческого переосмысления орнамента народов ханты и манси — роспись по ткани предстательницы хантыйского народа, художницы А. В. Юхлымовой. Узоры и орнаменты на её полотнох — как философская основа, заполняя их цветом, она создает фантастические композиции. Четко выверенная композиция контуров проявляет мягкий силуэт мифологического образа, а символы орнамента раскрывают в линиях, изгибах, точках и пятнах цвета смысл собственного мировоззрения автора и вековые традиции Севера. Возможно, благодаря генетической памяти, ей удается тонко чувствовать сакральную связь узора и цвета. По определению исследователя истории примитива К. Г. Богемской, каждый наивный художник отбирает для своего изобразительного творчества круг «любимых» образов и сюжетов, которые он повторяет и отрабатывает, комбинирует на протяжении всей жизни [1, с. 88]. Название серии батика «Ханши. Хантыйские письмена» отражает в целом идею творчества этого художника.

Ханты-мансийские орнаменты так же используют в своем творчестве В. Н. Банникова. Небольшие станковые произведения, выполненные в технике батика, очень декоративны, изысканны по цвету и несут смысловую информацию о древних знаках-образах. Эта идея применения элемента орнамента, как самостоятельного сюжета-символа, воплощается автором и в работах, выполненных в технике горячей художественной эмали. Чёткие, почти трафаретные образы мифологических сюжетов из народного эпоса обских угров можно увидеть в работах «Мир-Суснэ-Хум» и «Птица солнце». Интересный прием выбрал художник для цветового решения художественных эмалей. На светлом серебристом фоне выделяется ярко-красный всадник в духе традиций, орнамент на одежде переливается бисерным разноцветьем, самый холодный синий цвет, это конь. Таким образом, народная традиция в изображении образа «Мир-Суснэ-Хума» сохранена, с другой стороны, автором привносятся собственные цветовые нюансы.

Знаки, как образы, несут в себе традиционную иконографию, а смысл раскрывается его современной трактовкой, такова графическая серия работ художника С. Г. Медведева «Югра — Большое гнездо». Все композиции графических листов представлены двумя элементами орнаментами-знаками: всадник-герой «Мир-Суснэ-Хум» и «Большое гнездо». С. Г. Медведев в данной серии, совсем не собиравшись рассказывать о мифологии северных народов. Его, как художника, заинтересовала прежде всего форма элементов орнамента, сама графика знака и образное название одного элемента «Большое гнездо». Через профессиональное мастерство, художественные приемы и «игру слов» художник донес до зрителя свою идею о благополучном северном крае Югра — «Большое гнездо», где живет и работает многонациональный народ, который с уважением относится к традиционной культуре аборигенов.

Таким образом, мы пришли к следующим выводам:

1. Наиболее чутки к этнокультурной символике

те авторы, которые живут в регионе не одно поколение. А глубинная интерпретация народного творчества, мифологии, образов и символов характеризует современный художественный процесс в творчестве художников Западной Сибири, что определяет перспективные тенденции его профессионального развития. Но только в XXI веке заговорили о зарождении самобытного художественного явления, что обусловлено образовательными и личностными факторами, которые проявились во всех видах изобразительного искусства.

2. Система художественного переосмысления и трансформации изображений традиционных образов и символов в индивидуальном творчестве художников, дает сильные предпосылки в образовании общей художественной стилистики в архитектуре, живописи, графике, декоративно прикладном искусстве, а также формирует этнокультурное пространство на территории Югры.

3. Мощным объединяющим фактором в художественной среде является обращение к культуре коренных малочисленных народов Севера. Но необходимо отделять сухую подражательность от истинных, философски осмысленных произведений искусства. Утверждать, что уже сложились устойчивые признаки в формальной структуре творчества югорских художников, еще рано, но их зарождение уже началось.

4. Все ярче виден национальный колорит автономного округа в экспозиционном пространстве последних десятилетий. Это отмечают авторы и кураторы выставочных проектов. Появляются мастера и творческие союзы, которые причисляют себя к таким течениям, как этнофутуризм и археоарт.

В данной работе мы обозначили на сегодняшний день влияние и огромный творческий интерес современных профессиональных художников к традиционной культуре северных народов, на примере Ханты-Мансийского автономного округа — Югры.

Общий вывод таков: в настоящее время идет активное формирование художественного стиля и школы, где в многоликом однообразии современных художественных поисков художники Югры испытывают потребность в определении собственной идентичности, художественного самоопределения, а значит, и самого искусства теми изменениями, которые наблюдаются в филиации национально-этнической картины мира. Творческие устремления художников Югры отражают особенности их самосознания, обусловленного как традиционными образами и символами, бытом и культурой северного народа, так и мощным влиянием патронажной нации, включенностью народа Сибири в мировую историю. На сегодня художники смело и уверенно используют в своих произведениях традиционные образы и символы, наполняют их новыми формами, идеями, применяют новейшие конструкции и материалы, создают современное художественное пространство Югры, которое продолжает нести в себе своеобразие традиционной культуры северных народов ханты и манси. И такое направление в современном творчестве, несомненно, обладает особым значением для всего изобразительного искусства России.

Библиографический список

1. Богемская, К. Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке / К. Г. Богемская. — СПб. : Алетей, 2001. — 185 с.

2. Гемуев, И. Н. Мироззрение манси: Дом и Космос / И. Н. Гемуев. — Новосибирск : Наука, 2001. — 232 с.

кафедры декоративно-прикладного искусства Ханты-Мансийского института дизайна и прикладных искусств (филиал Уральской государственной архитектурно-художественной академии).
Адрес для переписки: tvormd@mail.ru

ТВОРЖИНСКАЯ Марина Дмитриевна, аспирантка кафедры искусствоведения Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов; доцент

Статья поступила в редакцию 16.05.2014 г.
© М. Д. Творжинская

Информация

Гранты-2016 (стипендии постдокторантам) для реализации исследовательских проектов в Германии

Библиотека герцога Августа в Вольфенбюттеле (The Herzog August Bibliothek, Германия), независимый исследовательский центр в Нижней Саксонии, предлагает постдокторские стипендии гражданам Германии и иностранцам для реализации проектов с использованием фондов библиотеки. Ежегодно присуждается около 50 стипендий.

Стипендия продолжительностью от 2 до 12 месяцев составляет 1800 Евро (полная стипендия) или 1250 Евро (частичная стипендия). Условием получения стипендии является наличие у стипендиата возможности провести весь стипендиальный период в Вольфенбюттеле.

Полная стипендия присуждается молодым специалистам, не имеющим постоянной работы, либо тем специалистам, которые оформили неоплачиваемый отпуск для участия в программе библиотеки. Для стипендиатов, имеющих постоянную работу и находящихся в оплачиваемом отпуске в течение стипендиального периода, предусмотрена частичная стипендия. Дополнительно выделяются средства на покрытие транспортных расходов стипендиата на проезд в Вольфенбюттель и обратно.

Цель стипендии — привлечение квалифицированных исследователей к работе в фондах библиотеки и реализация исследовательских проектов по истории Средневековья и Нового времени с использованием фондов библиотеки.

Крайний срок подачи заявок на участие в программе — 31 января 2015 года.

Детальная информация опубликована на сайте библиотеки: <http://www.hab.de/>

Первый международный отраслевой конкурс изданий для вузов «Университетская книга-2015» по направлению «Здоровье и безопасность»

Редакционный совет, редакционная коллегия и редакция журнала «Университетская книга» извещают ректоров высших учебных заведений, руководителей издательских подразделений вузов и издательств, выпускающих литературу для сферы среднего и высшего профессионального образования, о проведении в 2014–2015 гг. Первого Международного отраслевого конкурса изданий для вузов «Университетская книга-2015» по направлению «ЗДОРОВЬЕ И БЕЗОПАСНОСТЬ».

I Международный отраслевой конкурс изданий для вузов «Университетская книга-2015» по направлению «Здоровье и безопасность» (далее — Конкурс) проводится с целью поддержки авторов и авторских коллективов, активизации научно-исследовательской и учебно-методической работы, поощрения издательских проектов вузов, направленных на обеспечение ФГОС третьего поколения, повышения уровня редакционно-издательской деятельности, полиграфического исполнения и художественного оформления изданий для студентов, аспирантов, педагогов и слушателей дополнительного профессионального образования. Конкурс проводится с 1 сентября 2014 г. по 6 февраля 2015 г. В Конкурсе принимают участие преподаватели высших и средних профессиональных учебных заведений, научные сотрудники научно-исследовательских учреждений, издательства, редакционно-издательские отделы и другие издательские подразделения вузов и организаций, выпускающие издания для среднего и высшего профессионального образования. На Конкурс принимаются научные и учебные (книжные, журнальные и электронные) издания, вышедшие в свет в 2010–2014 гг., прошедшие редакционную обработку, удовлетворяющие санитарно-гигиеническим требованиям и отраслевым ГОСТ. Присланные на Конкурс издания не оплачиваются и возврату не подлежат.

Для участия в Конкурсе необходимо выслать в оргкомитет конкурса заявку и три экземпляра изданий, а также перечислить на счет организатора конкурса организационно-целевой взнос (на оплату экспертизы и техническую обработку изданий, ведение базы данных, печать дипломов, сертификатов, составление каталога, приобретения призов и др.) в размере 1000 рублей (в том числе НДС) за каждое наименование, которое может быть представлено в одной или двух номинациях.

Число изданий (в том числе и в электронном виде), представленных участниками на Конкурс, неограничено. Информация о поступлении книг на Конкурс размещается на сайтах Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Новосибирский государственный педагогический университет» (далее — НГПУ) www.nspu.net. и НИИ здоровья и безопасности НГПУ (далее — НИИЗиБ) www.niizib.ru. Результаты конкурса будут опубликованы на сайтах журнала «Университетская книга» www.unkniga.ru, НГПУ и НИИЗиБ.

Положение о Конкурсе опубликовано на сайте <http://www.unkniga.ru>