

СЕКЦИЯ 8

«ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ»

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДМЕТНОЕ ТВОРЧЕСТВО НА ОСНОВЕ ТРАДИЦИЙ ПУХОВЯЗАНИЯ КАК ВИД АРТ-ДИЗАЙНА. Васильченко А.А., кандидат искусствоведения, доцент	596
РУССКИЙ ИМПРЕССИОНИЗМ В ЖИВОПИСИ И.Э. ГАРБАРЕ Васильченко А.А., кандидат искусствоведения, доцент, Козырева А.А., студент	601
РОЛЬ ТВОРЧЕСКИХ ИНДУСТРИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ Гречнева Н. В. кандидат искусствоведения, доцент, Бочковская В. И. кандидат исторических наук, доцент	605
НОВАТОРСТВО А.И. КУИНДЖИ В ПЕРСПЕКТИВЕ ВРЕМЕНИ Живаева О.О., старший преподаватель, Ковшун Е.Д., студент, Далакян А.Р. студент ..	611
ИННОВАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ В ИЗУЧЕНИИ МУЗЫКАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ АБАЯ КУНАНБАЕВА Омарова А.К., кандидат искусствоведения, доцент, Казтуганова А.Ж., кандидат искусствоведения	620
КРЕАТИВНАЯ ГРАФИКА ИЛЛЮСТРАЦИЙ В ЖАНРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ Чепурова О.Б., кандидат искусствоведения, доцент, Бортникова В.В., студент.....	628
ОСОБЕННОСТИ СТИЛИСТИКИ ВОДОНАПОРНЫХ БАШЕН ОРЕНБУРГА РУБЕЖА XIX–XX ВВ. Шлеюк С.Г., кандидат искусствоведения, доцент	634

ПРЕДМЕТНОЕ ТВОРЧЕСТВО НА ОСНОВЕ ТРАДИЦИЙ ПУХОВЯЗАНИЯ КАК ВИД АРТ-ДИЗАЙНА

**Васильченко А.А., кандидат искусствоведения, доцент
Оренбургский государственный университет**

Современный этап развития художественного творчества, произведения которого имеют предметную форму, сегодня характеризуется многообразием его направлений и тенденций. Одна из них – тенденция к творческому осмыслению традиционных художественных форм, способствующая появлению новых изобразительно-выразительных средств и методик и оригинальных, новаторских способов их воплощения в предметном творчестве, в том числе в одном из его видов - *арт-дизайне*.

Культура художественная, как форма общественного сознания и совокупность художественных ценностей [1], представляет собой преобразовательный вид деятельности, которая соотносится с системой родственных видов пластических видов творчества – станкового и декоративно-прикладного искусства, архитектуры, дизайна, отражающими одновременно материальную и духовную культуру общества. «Это виды творчества, в которых при сохранении предметной формы, свойственной полезным вещам, происходит сознательное отстранение от практической полезности ради подчеркивания художественной ценности, декоративности объектов и индивидуальности авторов» [2].

Предметное творчество в сфере родственных видов пластических искусств ориентируется на достижение оригинальности, неповторимости художественного решения посредством содержательно-эстетических приемов композиции, на применение новых приемов организации структуры и формы вещи, на создание своеобразных пластических, цветофактурных, графических элементов композиции, а также на ручное исполнение.

Декоративно-прикладное искусство, как один из видов предметного творчества, в основе своей предполагающего ручное исполнение, имеет самое прямое отношение к культурным традициям, к традиционному народному искусству и художественному ремеслу, природному материалу. Это позволяет говорить о понятии «экология культуры», которое, по выражению Д.С. Лихачева, состоит из двух частей: части охранения природы и части охранения культуры. При этом «...рукотворная деятельность мастеров-ремесленников является образцом гармоничного сочетания искусства и технических приемов исполнения. Традиции материальной культуры входят, таким образом, в сферу интересов экологии культуры» [3].

Взяв за основу это определение, можно утверждать, что предметное творчество на основе традиций пуховязания тесно связано с понятием «экология культуры». Во всех работах, созданных оренбургскими художниками на основе традиции пуховязального промысла Оренбуржья – декоративных панно, дизайне одежды, сувенирах – можно проследить основные составляющие этого понятия: ручное исполнение, применение природных материалов, гармоничное

сочетание эстетических и функциональных свойств изделий, бережное отношение к традиции. В них также четко прослеживаются признаки самовыражения и самоутверждения автора, т.е. авторский метод, который содержит особые, свойственные только данному мастеру художественно-технологические приемы.

Примером применения традиционных приемов пуховязания в предметном творчестве Оренбуржья может быть авторская техника ажуроплетения, разработанная на основе технологических приемов традиционного пуховязания и вышивки по петлям. Это особая система художественно-технологических связей, построений, в результате которых создается декоративное панно – гармоничная композиционно-цветовая, фактурная структура, основанная на синтезе традиционного художественного ремесла (вязания, вышивки) и принципов пластических видов искусства. При этом создается оригинальная композиция – декоративное панно, разработанное по законам станково-декоративного искусства.



Рисунок 1. Васильченко А.А. Декоративные панно. Авторское ажуроплетение, 110 x 90, 2019г. «Плат святой над Оренбуржьем», «Под звездой Вифлеема»

Не только сам ажурный платок и традиционная технология пуховязания, но и его фрагменты могут стать художественно-образной, структурно-технологической основой другого вида предметного творчества – дизайна костюма. Наиболее заметным явлением в этой сфере стали коллекции – дипломные проекты студентов ОГУ, Оренбургского художественного колледжа, а также дизайнера Анны Советовой. Применение ажурных элементов в этих коллекциях – творческий метод, объединяющий и воплощающий художественно-функциональные свойства одежды. Ажурные детали при этом не только являются декором модели, но и усиливают и обогащают художественно-образный замысел автора, создают ассоциативный образ оренбургского платка.



Рисунок 2. И. Воробьева. Из коллекции «Нежный плен». Рук. М.М. Яньшина ОГУ

В оренбургских сувенирах образное решение вызывает определенные ассоциации с географической местностью, содержит стилевое и ассоциативно-памятное начала. В них главными являются конкретное содержание, материал, специфические выразительные средства, отражающие регионально-художественные традиции и воплощающие единство традиций пуховязального ремесла и искусства.



Рисунок 3. М. Сылкина. Оренбургские сувениры.
«Декоративная тарелка». Керамика, роспись. «Козочка». Ткань, вязание

Таким образом, предметное творчество на основе традиции пуховязания Оренбуржья следует рассматривать как часть региональной системы культурных ценностей Оренбуржья в предметной форме.

С одной стороны, оно тяготеет к принципам декоративно-прикладного искусства и традициям регионального художественного ремесла, их стилеобразования, переосмысления и применения в новых разработках, а с другой – более склонно к новаторству, к эксперименту с разными материалами и формами, что

указывает на влияние другого вида предметного творчества – дизайна. Новаторский, дизайнерский подход к традиционному художественному наследию, глубокое изучение его широких возможностей для творческого переосмысления способствует созданию новых изобразительно-выразительных методик и видов предметного творчества, в частности, арт-дизайна.

Арт-дизайн – т.н. «малый дизайн» – один из видов современного дизайнерского творчества, появившегося, как утверждает теоретик дизайна А.В. Ефимов «...на стыке декоративно-прикладного искусства и дизайна. В этом случае дизайн можно классифицировать не только по функциям, но и по творческим целям»[4].

В объектах арт-дизайна нет чёткой границы между декоративным искусством и дизайном. Это вид дизайна с приоритетом эстетического начала, направленного на организацию художественного впечатления, цели которого сближаются с задачами декоративного или даже изобразительного искусства. Чаще всего – это выставочные, демонстрационные произведения декоративно-прикладного искусства. По сути, это – декоративные уникальные композиции из тех или иных материалов (дерева, керамики, стекла, металлов, тканей, трикотажа, кожи, меха и т.п.) на основе преобразованных фантазией художника узнаваемых вещей. Арт-дизайн, как направление предметного творчества, способствует появлению новых разновидностей декоративного искусства или новых стилевых течений в области пластических или пространственных искусств, содействует самовыражению и самоутверждению автора.

Из этого следует, что произведения предметного творчества, созданные на основе традиций пуховязания, по всем критериям можно отнести к арт-дизайну. Они имеют двойственную функцию: с одной стороны – «...выставочную, декоративную, т. е. фактически проектируются эмоции» [5]. То есть, в данных изделиях преобладает в основном эстетическая функция – гармоничное сочетание принципов декоративно-прикладного искусства и традиций регионального художественного ремесла, переосмысленных и применённых в новых разработках.

С другой стороны, эти произведения, как художественный результат синтеза искусств (декоративно-прикладного и дизайна), являются важными элементами предметно-пространственной среды, ориентируются на совмещение традиционных технологий и современных методов дизайнерского творчества, что также указывает на определение их как вида арт-дизайна. Они, как правило, сохраняют местные художественно-технологические особенности регионального ремесла – пуховязания, традиционного материала, приобретая, тем самым, и символическое значение, связанное в той или иной степени со стилевым и ассоциативно-памятным началом Оренбуржья, что позволяет рассматривать их в сфере понятия «экологии культуры».

Декоративные панно, дизайн одежды, сувениры, как объекты предметного творчества, созданные творческим сообществом Оренбуржья на основе художественно-технологических принципов Оренбургского пуховязального промысла, отражают результаты эстетического, авторского переосмысления, твор-

ческого применения сложившихся традиционных форм оренбургского платка, ассоциируются с многовековыми традициями пуховязального промысла Оренбуржья и по всем критериям являются объектами арт-дизайна.

Список литературы

1. Эстетика. Словарь / Под общей редакцией А.А. Беляева и др... – М.: Политиздат, 1989. – 447с.
2. Медведев Ю.А. Сущность дизайна: учеб. пособие . – 2-е изд., исправ. и доп. - СПб.: СПбГУДТ. -2007. - 91с. –
- 3 Кондратьева К.А. Дизайн и экология культуры. Научное издание. - М., МГХПУ им. С.Г. Строганова, 2000.-105с. - С.28-29
4. Ефимов А.В. Дизайн архитектурной среды. Учеб. Для вузов. М., Архитектура - С., 2004. - 504 с. С. 495
5. Рунге В.Г. История дизайна, науки и техники. М.; Архитектура – С., 220с. С.15

РУССКИЙ ИМПРЕССИОНИЗМ В ЖИВОПИСИ И.Э. ГАРБАРИ

Васильченко А.А., кандидат искусствоведения, доцент

Оренбургский государственный университет

Козырева А.А., студент

Оренбургский государственный университет

Этапы развития художественного творчества в XX столетии характеризуются многообразием его направлений и тенденций в разных странах. Одной из них является тенденция к творческому освоению направлений западноевропейской живописи начала XX, в частности, импрессионизма, обусловившая появление новых изобразительно-выразительных средств и методик в русской и советской живописи XX века.

Импрессионизм — (Impressionism, франц. *impression* — впечатление) — это направление в живописи, зародившееся во Франции в 1860-х гг. и во многом определившее развитие искусства XX века. Термин «импрессионизм» возник по ассоциации с фельетоном критика журнала «Le Charivari» Луи Леруа, который писал о «Выставке импрессионистов» в Салоне Отверженных, взяв за основу картину Клода Моне «Впечатление. Восходящее солнце». Изначально этот термин носил несколько пренебрежительный оттенок и обозначал соответствующее отношение к художникам, писавшим в этой манере.

Центральными фигурами этого направления были французские художники Э. Дега, Э. Мане, К. Моне, К. Писсарро, П.О. Ренуар, Ж. Сёра и др., их вклад в развитие импрессионизма уникален. Импрессионисты выступали против условностей классицизма, романтизма и академизма, утверждали красоту повседневной действительности, простых, демократических мотивов, добивались живой достоверности изображения, пытались уловить и передать "впечатление" от того, что глаз видит в конкретный момент. Произведения импрессионистов не содержат социальной критики, не отражают социальные проблемы, а представляют лишь позитивные стороны жизни.

Суть французского импрессионизма, как направления в живописи, двойственна. С одной стороны — это особое мировосприятие, мироощущение, миропонимание художника. При этом акцент делается на фиксации и передаче ускользающего мгновения, на сиюминутном состоянии натурного мотива. Импрессионизм предпочитает передачу световой и цветовой вибрации, трепетного прикосновения к моментам окружающей действительности [1].

С другой — это особый творческий метод со своей техникой, манерой письма, техническими приемами живописи. Так, импрессионисты писали раздельными и контрастными мазками, в соответствии с теориями цвета Шеврёля, Гельмгольца и Руда [2]. Согласно этим теориям, положенные рядом два контрастных цвета усиливают друг друга, а при смешивании теряют интенсивность.

Импрессионизм, зародившись во Франции, проявился и в других национальных художественных школах, волнами распространился в искусстве мно-

гих странах мира, в том числе и в России, определяемого здесь с некоторой степенью условности.

Русский импрессионизм — это направление русской школы живописи конца XIX — начала XX в., в котором ощутимо присутствует черты творчества французских импрессионистов, однако не менее ярко выражена и национальная специфика русской живописи, для которой характерны: тяготение к углубленному смыслу и значению художественного образа, материальность, предметность окружающего мира, культ русской природы.

Рождение импрессионизма на русской почве, как течения в русской живописи, явилось результатом не столько внешнего воздействия, сколько собственной эволюции русского искусства, поскольку «...иногда импрессионистические веяния входили в русскую живопись вне прямого контакта с французскими импрессионистами»[3; с.14]. Так, известные русские художники, творчество которых относят к импрессионизму — Ф.А. Малявин, К.А. Коровин, С.Ю. Жуковский, отчасти В.А. Серов и некоторые другие живописцы — относились к импрессионизму скорее в формальном плане, как протест против царившего тогда преобладания живописи передвижников, их идей и эстетических взглядов.

Тем не менее, под влиянием импрессионистов оказывались почти все русские художники, так или иначе познакомившиеся с живописными опытами французских живописцев — как побывавшие в Париже, так и пришедшие к импрессионизму путем собственных творческих исканий.

С импрессионизмом было тесно связано творчество Игоря Эммануиловича Грабаря (1871- 1960) — русского и советского художника-живописца, реставратора, искусствоведа, теоретика искусства, просветителя, музейного деятеля, педагога, профессора. Увлечение импрессионизмом появилось у него после неоднократных поездок в Париж и явилось одним из ярких периодов в его творчестве. И.Э. Грабаря называют русским импрессионистом за оригинальную, неповторимую манеру живописи, сочетающую методы импрессионистической живописи и тему русской природы средней полосы России.

Ведущие направления его творчества — натюрморт, портрет, пейзаж. Сам художник говорил, что самый интересный для него пейзаж — зимний. Можно сказать, что Игорь Грабарь — «певец инея и снега». К слову, снег играл важную роль в поэтике русского импрессионизма [4].

Восторгаясь завораживающим явлением природы — инеем, живописец изображал его в картинах «на все лады»: искрящимся, в лучах раннего солнца, розовым — на закате солнечного дня, синим — хмурыми вечерами. Эта тематика особенно сильно проявилась в его творчестве в первое десятилетие XX века. Так, за несколько лет Игорь Эммануилович создал более сотни работ, посвященных зимнему убранству деревьев. Они и составили цикл его работ — «День инея».

Одна из них — замечательная картина «Белая зима. Грачиные гнезда». Художник вспоминает: «Хотелось передать эффект белого снега на белом небе, с белой березой. Эта белизна, без белильности, кажется, удалась...» [3; с. 15]. По

его собственному признанию, этого удалось достигнуть путем смешения красок не на палитре, а на холсте, по методу импрессионистов.

«Мартовский снег», как и другие картины этого цикла, написана также методом импрессионизма и дивизионизма - мелкими мазками сложные тона разложены на чистые цвета – от белил до умбры жженой, то есть, все цвета радуги при оптическом смешении мазков воспринимаются как белый снег. В этих картинах по-настоящему проявилась любовь Грабаря к зимнему пейзажу, снегу, инею. В них он увидел, по его признанию, особую красоту «синеватых теней, бесконечных бирюзово-сиреневых переливов снега» [3; с.19] и передал это в картинах.

Любимая работа автора из этого цикла – «Февральская лазурь» (1904г). Эта картина, по его словам, отличается от предыдущих «...большей степенью цветового разложения», и, как оказалось, явилась новым словом в русской живописи начала XX века. «Я чувствовал, что удалось создать самое значительное произведение из всех написанных мною до сих пор, наиболее свое, не заимствованное, новое по концепции и по выполнению» [3; с.18].

Игорь Эммануилович Грабарь – признанный мастер натюрморта. В 1904 году он написал картину «Цветы и фрукты на рояле», которая стала началом целого цикла великолепных натюрмортов. Среди них – картина «Хризантемы» (1905), признанный шедевр Грабаря, которую сам автор считал более удачной из всех работ этого периода. Контрастное сочетание синих и желтых цветов – вазы и хризантем, «сложно-белая» скатерть создают изысканный цветовой строй.

К этому циклу относится и натюрморт «Неприбранный стол» (1907) – работа, которая удивляет и завораживает единством колорита. Только величайший мастер, глубоко осознающий природу цвета и света, так виртуозно сочетает цвета и их оттенки. Неповторимой красотой обладает каждый элемент натюрморта, все предметы на столе имеют свою фактуру и объем. Натюрморты написаны в лучших традициях импрессионизма – мелкими мазками локального цвета, создающими впечатление колористического богатства.

Творчество И.Э. Грабаря представляет собой уникальное явление в русской и советской живописи, как характерный пример позднего русского импрессионизма. В нем отражены увлеченность автора импрессионизмом и дивизионизмом с их яркой, насыщенной цветовой палитрой, чистыми цветами, особым вниманием к передаче света, высокой скоростью работы и непременно на пленэре.

Несмотря на очевидное влияние новой западной живописи, его работы оставались в русле национального русского искусства. В них остро ощущается глубокое понимание характера и красоты русского пейзажа, русской зимы, любовь художника к русской, деревенской природе и жизни. «Эволюция его творчества в основном совпадает с развитием русской живописи и даже определяет некоторые её этапы» [5; с.9].

Игорь Эммануилович Грабарь прожил долгую насыщенную жизнь и служил искусству более 60-ти лет - как живописец и художник, как историк искус-

ства и как его критик, как архитектор и реставратор. Его многосторонняя творческая деятельность явилась неоценимым вкладом не только в историю русской и советской живописи, но и в мировую сокровищницу культуры.

Список литературы

1. Русские импрессионисты. Сайт «Рефераты – Культура». Режим доступа: <https://cinref.ru/razdel/02700kultura/16/245123.htm>
2. Техника импрессионистов. Сайт «Студопедия». Режим доступа: https://studopedia.ru/11_68464_tehnika-impressionistov.html
3. 50 художников. Шедевры русской живописи. Еженедельное издание. ООО «Де Агостини». – М., 2012. – С. 14
4. Игорь Грабарь. Сайт «Studbooks.net». Импрессионизм. Режим доступа: https://studbooks.net/1132965/kulturologiya/igor_grabar
5. Машковцев, Н.Г. Игорь Эммануилович Грабарь.— Государственное издательство «Искусство».- М., 1962. – С.9

РОЛЬ ТВОРЧЕСКИХ ИНДУСТРИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

Гречнева Н. В. кандидат искусствоведения, доцент
Алтайский государственный университет, г. Барнаул
Бочковская В. И. кандидат исторических наук, доцент,
Алтайский государственный институт культуры, г. Барнаул

Впервые термин «креативная экономика» был использован нью-йоркским журналом *Businessweek* в 2000 году и с тех пор становится только шире. Базовые характеристики креативных индустрий – существенная роль инновационных технологий в различных областях творческой деятельности. А уже с начала 2000-х годов о них принято говорить как о новой модели роста экономики и даже как о начале цивилизационного сдвига [1; с. 173]. Уникальность креативных индустрий заключается в том, что они синтезировали четыре сферы человеческой деятельности: культуру и искусство, экономику и социальную политику. В нашей стране сторонники креативных индустрий, кроме всего прочего, видят в них один из способов избавления от ресурсной зависимости. Развитие творческих индустрий в России по данным отчета ООН «Креативная экономика», вклад креативных индустрий России в мировой ВВП составляет 0,2 процента (для сравнения Китай – 18, Италия – 8, США – 7, Великобритания – 6) [2; с. 217].

Исторически в России появлению концепции креативных индустрий предшествовала период культурной политики Советского Союза. Правительство субсидировало те виды искусства, которые назывались классическими и работали на идеологию государственной власти. С 30-х гг. XX века в СССР формируется система творческих союзов, главной функцией которых была организация деятельности творческой интеллигенции в нужном для коммунистической партии направлении. Чтобы вступить в творческий союз, нужно было соответствовать целому ряду требований, одним из которых было в пропаганде партийной идеологии. В обмен давалось право на получение госзаказов, право заниматься только творческим трудом, право на получение мастерских. Художники получали возможность чаще участвовать в выставках, организуемых Союзом художников. И это было очень важно, так как в Советском Союзе все выставочные площадки принадлежали государству. Художественные и литературные фонды, питаемые из бюджетных средств, стали основной формой материального обеспечения художников, оформления заказов, реализации художественных произведений. Руководители союзов, в первую очередь, распределяли среди членов социальные и материальные ресурсы; публикация произведения рассматривалась как поощрение. Вводились единые тарифы с некоторым разнообразием коэффициентов, фактически уравнивающие вознаграждение талантливым и прочим авторам; однажды опубликованное произведение затем использовалось без разрешения автора и нередко без дополнительного вознаграждения. В период перестройки творческие союзы освобождаются от идеоло-

гического влияния, но еще пользуются некоторым предоставленным государством имуществом, из-за дефежа которого происходят многочисленные тяжбы. Художники, вышедшие на рынок, начинают ориентироваться на широкий и невзыскательный спрос и получают первые за свое творчество материальные плоды. В постперестроечный период, во второй половине 1990-х годов число различных общественных организаций значительно возросло. В это время они переживают своего рода ренессанс. Этому росту во многом способствовало принятие в 1990-е годы ряда законов и указов о защите свободы слова, о создании условий для самореализации талантов, о невмешательстве государства в творческий процесс [2; с.104]. Законодательно фиксируется неотъемлемое право каждого гражданина на культурную деятельность и на творчество, свободу распоряжаться результатами своего труда. Органы государственного и местного управления отныне не вмешиваются в творческую деятельность, за исключением случаев пропаганды войны, насилия, расовой, религиозной вражды. Обязанностью государства по отношению к творческим работникам считается признание их исключительной роли в культурной деятельности. Это был относительно небольшой временной период творческой свободы. Уже в конце XX века в образе жизни населения и в творческой деятельности происходят определенные процессы. Иссекает любительское студийное движение, возникает множество профессиональных театров государственной и частной форм собственности. Творческие союзы утрачивают свое прежнее значение в материальном обеспечении творческих деятелей. Они также перестают играть важную организационную роль в творческом процессе. В более выгодном финансовом положении в 1990-е годы оказываются владельцы частных галерей, студий и мастерских. Все большее влияние приобретает массовый художественный рынок, несмотря на низкую покупательскую способность населения. Снижение жизненного уровня населения привело к уменьшению расходов семей на культурные нужды. Но приспособиться к новым условиям и идти на поводу массового вкуса оказались готовы далеко не все творческие деятели. Одновременно с этим значительно уменьшились бюджетные ассигнования на культуру. Творческие работники оказываются одним из наименее обеспеченных слоев населения страны.

Но именно вторая половина 1990-х – 2000-е годы – широкое распространение и внедрение получили идеи креативности, как основного «двигателя» общественного развития, сопровождающееся бурным развитием креативных индустрий в целом ряде стран»[4; с. 34]. По словам Ричарда Флорида: «Творчество становится движущей силой экономического роста и инноваций» [1; с. 174]. Экономист М. Матецкая связывает бурный рост творческих индустрий в мире с базисными преобразованиями экономических систем и переход к «постиндустриальному обществу» [4].

В современных социокультурных условиях, одним из эффективных вариантов модернизации сферы культуры и искусства, на наш взгляд, являются креативные индустрии. Но все же культурные индустрии существенно отличаются от остальных отраслей промышленности, так как трудно предвидеть, какие

продукты (картины, музыкальные произведения, книги и проч.) или творческие работники (художники, музыканты, писатели и проч.) будут востребованы у потребителей. Успех не может быть гарантирован даже относительно высокими инвестициями в рекламу и маркетинг. В связи с этим очевиден тот факт, культурные индустрии на сегодняшний момент представляют собой наиболее рискованный сектор экономики. На наш взгляд наиболее перспективным в настоящее время реализация образовательных услуг в рамках развития креативных индустрий. Образовательные услуги – это на сегодняшний день комплекс целенаправленно создаваемых и предлагаемых возможностей для приобретения знаний и умений и навыков с целью удовлетворения образовательных потребностей. По своим целям и содержанию образовательные услуги подразделяются на профессиональные – ориентированные на потребности рынка труда и связанные с воспроизводством рабочей силы, социальные – ориентированные на потребности развития организаций и социальных общностей и социально-культурные – ориентированные на потребности развития человека.

В данном докладе мы рассмотрим третью форму оказания образовательных услуг, ориентированных на потребности развития творческого потенциала человека, реализованную в рамках развития креативных индустрий в сфере изобразительного искусства на базе института искусств и дизайна опорного Алтайского государственного университета.

Одним из основных направлений программы фундаментальных научных исследований Алтайского государственного университета на 2018 – 2020 гг. является методология и теория исторического процесса развития изобразительного искусства. Культурно - историческое наследие нужно рассматривать как широкую категорию. Оно включает не только движимые и недвижимые памятники культуры, но и живую традиционную культуру, и традиционные ценности. Несомненно, к таким ценностям принадлежит и русское реалистическое искусство. Наследие русской школы обучения рисунку и живописи. Сегодня в качестве отечественной реалистической школы мы воспринимаем ведущие академические вузы в области изобразительного искусства: Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, Российскую академию художеств, а также художественные институты университетов Орла, Курска, Барнаула.

В конце 2019 года на базе Центра непрерывного образования института искусств и дизайна опорного Алтайского государственного университета была реализована программа дополнительного образования «Основы масляной живописи». Целью реализации программы стало приобретение профессиональных знаний и навыков работы с масляными красками, развитие творческих способностей в области живописи, а также обучение основам живописного ремесла, базирующегося на методе реализма в искусстве, необходимым для профессиональной деятельности и повышение профессионального уровня. В результате обучения – в результате освоения курса обучающийся должен демонстрировать следующие результаты:

Знать:

- основные свойства цвета;
- особенности психологии восприятия цвета и его символику;
- приемы создания цветовой гармонии;
- законы смешения цветов;
- способы гармонизации различных цветов в композициях;
- свойства и возможности живописных материалов;
- различные техники, существующие в масляной живописи.

Уметь:

- технически грамотно выполнять практические упражнения;
- самостоятельно составлять хроматические цветовые ряды;
- распознавать светлотные и хроматические контрасты;
- анализировать цветовое состояние натуры или композиции;
- передавать цветовое состояние натуры в творческой работе;
- изображать объёмно-пространственную среду средствами академиче-

ской живописи;

Владеть:

- навыками работы масляными красками;
- приемами выполнения живописных этюдов с использованием различных техник масляной живописи;
- умением последовательно вести работу над живописной композицией.

К освоению дополнительной профессиональной программы были допущены лица, имеющие и (или) получающие специальное профессиональное образование и высшее образование. Общая трудоемкость обучения составила 72 ч. Форма обучения очная.

Заинтересованность школьников в получении качественного профильного и предпрофильного образования является в данный момент актуальной проблемой. Решение этого вопроса не всегда под силу общеобразовательной школе, особенно в сельской местности, где нет методических и кадровых ресурсов. Для решения важных для себя проблем повышения качества подготовки по предметам художественного цикла (рисунок, живопись, композиция, дизайн) – это выход на более высокий уровень социокультурного пространства. Таким пространством могут быть площадки институтов и университетов. Запросы населения в области образования продиктовали принять решение о создании в опорном Алтайском государственном университете двух таких площадок, в данной ситуации произошло объединение школы и Вуза. В 2016 году в структуре Центра культуры и просвещения АлтГУ открылась художественная студия для школьников и всех желающих заниматься творчеством, а 2018 году – школа раннего художественного развития детей «Уникум». Это два проекта нового формата основанные на методиках академического качества и профессиональной заинтересованности. Развитие творческой личности учащегося является основной целью, и как отмечает в своем исследовании Bharucha именно традиционные искусства (живопись, музыка, театр) заставляют «потребителя» вклю-

чатся в творческий процесс, а это в свою очередь развивает творческое начало личности [6].

Цели и задачи этих двух проектов можно объединить и они заключаются в следующем.

Цель: создание ресурсного центра на базе АлтГУ для поступающих на профильные специальности, повышение качества знаний школьников в области художественного творчества. Создание площадки для творческого роста и развития детей и подростков.

Задачи проекта: овладение предпрофессиональными компетенциями, усиление межпредметных связей и связей между Вузом и общеобразовательной школой, достижение высоких результатов в художественно-творческой деятельности (участие во всероссийских олимпиадах, всероссийских и международных конкурсах по изобразительному и декоративно-прикладному искусству), обеспечение многовариантности образовательных программ.

Вуз как центр креативных индустрий является самым эффективным средством реализации профориентационной работы, что позволяет повысить закреплемость будущих профессионалов в выбранной профессиональной деятельности.

Результаты реализации образовательных проектов заключаются в следующих параметрах: за рассматриваемый период (2016 – 2020 гг.) прошли обучение в художественной студии «Арт-Шар» - 65 человек. Из них 12 человек поступили в профильные высшие учебные заведения страны, в том числе 7 человек в институт искусств и дизайна АлтГУ. Стали победителями XI всероссийской Олимпиады школьников «Архитектура и искусство» по комплексу предметов рисунок, живопись, композиция, черчение. 8 человек учащихся студии участвовали во всероссийских конкурсах и получали дипломы 1, 2, 3, степени. Юные художники центра «Уникум» также участвовали в международном конкурсе и добились победы (Полина Козлова-Питкевич завоевала диплом 2 степени в международном конкурсе «Мир насекомых»).

Сохранение традиционных ценностей, формировавшихся на протяжении многих лет на территории России, представляет культурную значимость для общества и является одной из важнейших составляющих стратегии развития государства. «Творческие индустрии – это действенное средство, меняющее облик городов, улучшающее качество жизни граждан, способствующее экономическому росту территорий и снижению социальной напряженности» [7; с. 217]. Коммуникации людей с представителями сферы искусства стимулируют новые идеи, увеличивают их творческий потенциал, а значит возможность реализации собственных творческих резервов.

Список литературы

1. Хестанов Руслан. Креативные индустрии – модели развития / Руслан Хестанов. Социологическое обозрение. 2018 Т. 17 № 3. С. 173-195.

2. Молодова Е. П. Творческие индустрии как фактор развития территорий// Современные тенденции в экономике и управлении: новый взгляд. 2011. № 11-1
3. Бутенко И.А. Судьба творческих союзов / И.А Бутенко. Социология культуры. 2002.№9 С. 101-110.
4. Суминова Т.Н. Творческие / креативные индустрии как вариант модернизации сферы культуры и искусства. Вестник МГУКИ 2012 3 (47) май–июнь. С. 30-36.
5. Матецкая М. В. Творческие индустрии: перспективы социально-экономической трансформации// Вестник Института Экономики РАН. № 3/ 2011
6. Bharucha, R. (2009) Creativity: alternative paradigms to the ‘creative economy’ in Anheier, Helmut K. and Isar, Yudhishtir Raj, (eds.) Cultures And Globalization London: SAGE Publications, 2009
7. Новосельская В. В. Креативные индустрии в инновационном развитии территорий: особенности функционирования// Вестник МГУКИ, 2017. № 4 (78) Интернет – портал агентства «Творческие индустрии» [Электронный ресурс] – Режим доступа:
https://yandex.ru/search/?text=www.creativeindustries.ru%2Frus%2Fcreative_industries&lr=197&clid=1985051-103&win=69

НОВАТОРСТВО А.И. КУИНДЖИ В ПЕРСПЕКТИВЕ ВРЕМЕНИ

Живаева О.О., старший преподаватель кафедры дизайна

Ковшун Е.Д., Далакян А.Р. студент

Оренбургский государственный университет

В истории искусства осознание подлинного значения художественного явления приходит далеко не сразу. «Большое» видится на расстоянии, и порой, спустя десятилетия и даже столетия, в творчестве выдающихся мастеров прошлого открываются новые горизонты и смыслы.

В статье мы обратились к творческому наследию Архипа Ивановича Куинджи (1842-1910), одного из ярчайших русских пейзажистов второй половины XIX в., с целью посмотреть на его достижения с учетом исторической перспективы. Сопоставить то, как воспринимали его картины современники, с тем, какую интерпретацию получило его творчество в 20 и уже в 21 веке, и в этом сравнении увидеть, как меняется восприятие творчества во времени, как художественное произведение продолжает жить и открываться зрителю новыми смыслами.

В честь 175-летия со дня рождения А.И. Куинджи в Москве в 2018 г. была организована широкомасштабная персональная выставка работ художника, которая позволила по-новому увидеть и осмыслить грани его дарования, масштаб его новаторства, глубину замыслов. Экспозиция выставки, а также обширные сопроводительные материалы, составленные и подготовленные специалистами-искусствоведами Третьяковской галереи стали источниками для написания статьи. Мы посмотрели на творчество А.И. Куинджи с двух точек: сквозь призму художественной критики его современников и с дистанции нашего времени.

А.И. Куинджи был одним из известных, дорогостоящих, любимых публикой художников второй половины 19 века. Он всего добился трудом и упорством, шел по жизни с девизом «сам один». Его пусть в искусстве - пример необыкновенной целеустремленности, движение к цели, несмотря на сложности и препятствия.

Приехав из далекой южной глубинки (А.И. Куинджи родился близ г. Мариуполя) в Петербург ни кому неизвестным начинающим художником в середине 1860-х годов, он дважды безуспешно пытался поступить в Академию Художеств. У него не было системного образования, не было документов об окончании учебного заведения. Но воля и упорство, большой талант были нестигаемы и неистощимы. Чтобы заработать на жизнь, устроился ретушером, а все остальное свободное время занимался живописью, рисовал с одержимостью, изучал работы больших мастеров, искал свой почерк. Работа ретушера была полезной для профессионального становления А.И. Куинджи – на отделении света от тени оттачивался глаз.

С третьей попытки получил возможность обучаться в Академии художеств в статусе вольноприходящего слушателя, а по завершении получил чин

свободного или некласного художника. Отметим, что в этом статусе заканчивали обучение выпускники Высших художественных училищ (Императорской Академии и Московского училища живописи, ваяния и зодчества), получившие лишь малую серебряную медаль на экзамене. Чин некласного художника был низшим гражданским чином Российской империи, не считался почетным, поскольку его обладатели не получали особые льготы (кроме перехода в неподатное сословие, свободное от уплаты подати, телесных наказаний и рекрутской повинности). В дальнейшем, через новые картины, каждый художник имел возможность последовательно повысить свой статус: подняться до звания класного художника, которое различалось по трем степеням. Класный художник имел право на значительные общественные и художественные льготы [9].

В 1970-м году А.И. Куинжи повысил свой статус – за представленную на выставку Академии картину «Осенняя распутица» (1870 г., холст, масло, 71x110,5 см, Государственный русский музей) ему было присвоено звания класного художника.

В семидесятые годы художник сблизился с передвижниками Иваном Крамским, Ильей Репиным, Виктором Васнецовым, увлекся их идеями, в 1875 г. вошел в состав Товарищества, начал выставляться на передвижных вернисажах, о нем одобрительно стала писать демократическая пресса.

Пейзажи 1870-х годов «Забытая деревня» (показана на 3-й выставке ТПХВ, 1874 г., 81,7x165 см, Государственная Третьяковская галерея), «Чумацкий тракт в Мариуполе» (показана на 4-й выставке ТПХВ, 1875 г., 106x213, Государственная Третьяковская галерея) были написаны в традициях классического передвижничества, со щемящей душу грустью от неприглядной действительности, с характерным скупым колоритом в серовато-коричневых унылых цветах. Писатель Всеволод Гаршин передал впечатление от картины «Чумацкий тракт: «грязь невлазная, дождь, дорога, мокрые волы и не мене мокрые хохлы, мокрый пес, усердно воющий у дороги о дурной погоде. Все это как-то щемит в сердце» [1].

За что при жизни хвалила и превозносила работы Куинджи художественная критика? Что видели в его картинах его современники, как воспринимали его работы? Для ответов обратимся к картинам второй половины 70-х годов, в которых Куинджи выступил перед публикой и критикой абсолютно ярко и необычно, обретая свой, самобытный новый творческий метод.

Попробовав себя в роли художника-реалиста, изображая жизнь в соответствии с принципами передвижничества с ее социальной правдой, в 1876г. А.И. Куинджи неожиданно для всех резко и окончательно изменил свой творческий путь. С картины «Украинская ночь» он начинает работать как абсолютно не похожий ни на кого, оригинальный мастер-новатор в русском пейзаже.

Пятая выставка передвижников 1876 года запомнилась, прежде всего, шумным успехом картины «Украинская ночь» А.И. Куинджи. Художник Михаил Нестеров вспоминал, что перед этой картиной на выставке все время «была толпа пораженных и восхищенных ею зрителей» [2]. Эта работа встретила всеобщее бурное одобрение русской художественной критики.

Что изобразил художник на полотне? Передний план сильно затенен и обобщен художником. Маленькая речушка, растет высокий камыш. В самом центре композиции устремляются в небеса два пирамидальных тополя. Стройным стволам ритмично отвечает вертикаль мельницы, направляя взгляд зрителя в глубокое темно-синее звездное небо. Лунным сиянием светятся мазанки на холме, струится светом тропинка. Луны не видно, но ее присутствие ощущается и в ее отраженном свете на белых стенах хат, на тропинке, на стволах тополей.

Куинджи поразительно сочетает контраст ночи и отраженного лунного света на сияющих стенах белых хат. До сих пор эта лунная симфония удивительным образом овладевает зрителем.

Первый биограф художника Михаил Петрович Неведомский объяснял завораживающий зрителя эффект картины «психологически-импрессионирующей глубокой тенью, которая покрывает передний план: зрителю уже кажется, что нога лишь с неуверенностью может ступать на эту землю.. Он уже вошел в мир призрачности... Сейчас же за тенью – яркое, контрастное, бело-зеленое пятно: это светятся «фосфорическим» светом известка хаток под залитыми луной, но темными соломенными крышами. В одной из хат мерцает одинокий огонек, рядом напряженно вздымается к небу группа пирамидальных тополей, слева таинственно темнеет пруд... » [5].

Новые приемы и новый творческий метод был впервые найдены в этой картине. Назовем их: обобщенный рисунок переднего плана, сильно затемненный и написанный без подробностей; сильнейший световой контраст ночи и лунного света на стенах хат, работа на сочетаниях дополнительных цветов, усиливающих звучность и свечение красок. Куинджи интуитивно открывает новые свойства красок, их музыкальность, создавая эффект «звучности цвета и света». Необходимо обратить внимание, что важной художественной задачей здесь становится не усиление реальности предмета, а реалистичности самого света. Куинджи впервые здесь осознанно работает с дополнительными цветовыми соотношениями, подчеркивая эффект света, создавая его визуальную иллюзию: например, глубокий сине-фиолетовый и яркого-яркого звонкого зеленого. Его способности точно сочетать и дополнять цвета признавали современники: «У нас в России в отделе пейзажа никто не различает в такой мере, как он, какие цвета дополняют и усиливают друг друга», писал И. Крамской [8].

Новый взгляд на решение переднего плана картины, отход от частных деталей, свободная обобщенность, которая позволила Куинджи убрать все лишнее, для того чтобы привлечь внимание именно к сиянию света, его особая новая декоративная пластика в соотношении живописных цветовых масс не были еще поняты современниками. Интересно, что Павел Третьяков, поклонник таланта Куинджи, на этой выставке не приобрел «Украинскую ночь» именно по причине того, что ему не хватило прописанного переднего плана. Картину купил брат Павла Михайловича Сергей Третьяков, а после его смерти она была передана в собрание Павла.

Мазанки украинского хутора, также на пригорке, но уже не в лунном сиянии, а в ярком мареве южного закатного солнца – мотив картины «Вечер на Украине», представленной на 6-й передвижной выставке 1878 года.

После жаркого летнего дня купается в лучах заката деревушка. Белые стены горят каким-то невероятным розово-малиновым светом, а деревья приобрели гранатовый цвет. Куинджи продолжает разрабатывать систему дополнительных цветов, работая на контрастных сочетаниях малинового и тончайшего бирюзового оттенков в закатном небе. Художник достигает активной цветовой насыщенности в этом пейзаже, отходит от красок самой природы, стремясь к синтезу и обобщенности впечатлений.

Именно с этих картин началось активное увлечение Куинджи световыми эффектами, которые публика встречала восторженно, а у художников эти новые световые опыты вызвали настороженность, доходившую до открытой критики.

И. Репин вспоминал о том, «сколько споров возбуждал этот чистый, горячий свет на белых хатах, щедро нарумяненных финальным лучом заката! Все тонкие эстеты упрекали Куинджи в бестактности: брать такие резкие моменты природы, от которых больно глазам. Но никто не думал о своих глазах – смотрели не сморгнув: не оторвать бывало... У Репина же приводится тонкое замечание художника-жанриста И.П. Прянишникова о свете Куинджи как о свете в философском ключе, свете в вечном, сущностном значении: «Помню, перед этой картиной кто-то спросил И.П. Прянишникова, какого он мнения о цвете этой черно-гранатной зелени под этим лучом. – Я думаю, что такое освещение было до Рождества Христова, - отшутился он» [7].

Признавая яркость и новизну живописной манеры Куинджи, коллеги художники не до конца понимали истинный смысл его светописа.

И. Крамской сетовал на то, что не до конца понимает эксперименты Куинджи с цветом и светом. В письме к П. Третьякову он, воспитанный на мглистых красках передвижнического пейзажа, писал под впечатлением от картины «Вечер на Украине»: «... Что-то в его принципах о колорите есть для меня совершенно недоступное; быть может, это совершенно новый живописный принцип. Еще его «Лес» я могу понять и даже восхищаться, как чем-то горячечным, каким-то страшным сном, но его заходящее солнце на избушках решительно выше моего понимания. Я совершенный дурак перед этой картиной. Я вижу, что самый цвет на белой избе так верен, что моему глазу также утомительно на него смотреть, как на живую действительность: через пять минут у меня в глазу больно, я отворачиваюсь, зарываю глаза и не хочу больше смотреть. Неужели это творчество? Неужели это художественное впечатление? Короче, я не совсем понимаю Куинджи» [6].

В яркой и новой работе с цветом и светом некоторые видели опасность скатиться в плоскость эффектов в ущерб высоким и преобразовательным задачам живописи. Критик «Пчелы» предостерегал художника: «Легкость успеха может поселить в авторе пренебрежение к изучению, к обновлению и проверке с природой употребляемых им средств», а в «Московских ведомостях» подме-

чали, что «погоня за световыми эффектами» может оказаться опасной, что от искания эффектов легко перейти к тому, что по-русски называется «хватить греха на душу...» [3].

Наконец, седьмая выставка передвижников в 1879 году стала самой громкой, «громовой», она принесла А.И. Куинджи славу, признание, но вызывала много споров и противоречивых оценок.

О значимости участия Куинджи красноречиво свидетельствует информация о том, что И. Крамской отложил открытие выставки из-за того, что Архип Иванович не успевал к открытию завершить работы. Все ждали, когда он завершит свои полотна.

Куинджи представил три картины: «Березовая роща», «Север», «После дождя», которые придали этому вернисажу особе лицо. Уровень седьмой выставки был высочайшим. Всего было представлено более 50 работ передвижников, среди которых такие признанные шедевры как «Бабушкин сад» В. Поленова, «Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в новодевичьем монастыре» И. Репина. Но пейзажи Куинджи затмили всех тогда.

Каждая из трех представленных картин разрабатывает свой оригинальный мотив. К каждому из этих мотивов художник неоднократно вернется в дальнейшем.

Картина «Березовая роща» стала новым словом для русского искусства, открыв в пейзаже яркую декоративность, солнечность и звучность. Так царственно и радостно солнечный свет никто не писал. Из темного густого леса – вдруг выход на залитую солнцем поляну. Солнце ослепляет, нет детализации подробностей, художник создает плоскости света и тени общими планами. Композиция строится на чередование темного и светлого, кроны берез срезаны, что придает пейзажу индивидуальное прочтение. К концу семидесятых годов уже привыкли и полюбили лирические пейзажи А. Саврасова, лирику В. Поленова, И. Левитана. Интимные, задумчивые пейзажи были понятны. А такой новой звучности цвета, декоративности в решении объемов и цветовых плоскостей никто не ожидал. Работа была принята с воодушевлением. И. Крамской писал, что был ослеплен мощью света и красочностью картины, отныне назвал Архипа Ивановича «художником света».

В картине «Север» художник смотрит с высокой точки на пространство земли под высоким куполом неба, передавая ощущение величия и монументальности природы северной земли. Передний план показывал скалы и сосны над обрывом, а дальше открывается бесконечность земного пространства, с множеством тональных переходов. Земля истает на горизонте и переходит в небо. Мазок наложен свободно, сероватое северное небо передано с множеством тончайших тоновых переходов.

«После дождя» 1879 г. – еще одна ипостась русской природы и особое понимание у Куинджи. Художник композиционно соотносит две большие цветные плоскости – небо и землю, на сочетании дополнительных цветов фиолетово-синего и золотистого добывается удивительной по силе вибрации живописи неба. Только прошла гроза, в небе еще сложное движение черных темных

туч. Трава изумрудом загорается от невидимого луча солнца, которое должно вот-вот выйти. Художник активизирует мазок, он становится эскизным, подвижным, динамичным.

Подводя итог, скажем, что свет солнца, лунный свет, их сила, физические свойства освещенной поверхности, связь света со светом – вот те зачачи, которые ставил, решает в творчестве 70-80-х годов Куинджи. Он сохранит к ним интерес до конца жизни.

Коллеги-художники и интеллигенция видели в художнике А.И. Куинджи прежде всего чудесника света, мастера, способного цвет наполнить светом.

И. Репин, с которым был дружен Архип Иванович, в своей книге «Далекое и близкое» называет Куинджи гением нового времени, появление которого было ожидаемо творческой интеллигенцией, жаждавшей в середине 70-х годов «новых откровений». Главным открытием Куинджи в живописи И. Репин называет свет: «Свет – очарование, и сила света, его иллюзия были его целью», иллюзия света была его Богом, и не было художника, равного ему в достижении этого чуда живописи [7].

Также современники видели в работах А.И. Куинджи черты импрессионизма. Художник и критик Александр Бенуа в статье об Архипе Ивановиче в 1903 году назвал художника «русским Моне», который смог впервые в русской живописи понять и передать отношения красок и их оттенков, тем самым определив его творческий метод близким импрессионизму. Бенуа перечислил открытия Куинджи перед русской живописью: он показал «прелесть самой краски», открыл законы ее звенящего вибрирования. Бенуа отметил неоднозначность новаторских достижений Куинджи, вызвавших одновременно и восторг и негодование: «Его эффектные, яркие и ясные картины ошеломили апатичную, тоскливо-приличную русскую публику» [4].

Среди профессионального сообщества у Куинджи были завистники. Недоброжелатели пытались разгадать секрет его красок, тайно вели «расследование», каким образом Куинджи добивался на полотнах таких звонких, ярких, сияющих красок, светящихся и звенящих. Была написана анонимная рецензия, в которой содержались нелестные отзывы и оценки в адрес Куинджи. Реакция мастер была резкой и однозначной – сначала он потребовал автора рецензии выйти из состава «Товарищества» (автором рецензии оказался художник П. Клод), но когда тот отказался, сам покинул сообщество. С начала восьмидесятых годов и до конца жизни – Куинджи творит «сам один». После истории со знаменитым показом одной картины «Лунная ночь на Днепре» в 1880 году художник принял решение больше не выставляться, и до конца жизни работал уединенно в своей мастерской, не показывая своих работ, за редкими исключениями.

А.И. Куинджи практически не писал писем, не вел дневник, не написал автобиографии. Основным источником сведений о его жизни и творчестве служат свидетельства художественной критики, впечатления и воспоминания его друзей, учеников. При нехватке документальной информации о жизни и творчестве художника главным ключом к пониманию творчества художника оста-

ются, бесспорно, его произведения. Большая часть наследия Куинджи – эскизы и этюды. И большинство из них до выставки в Третьяковской галерее 2018 года не было известно не широкой публике, ни даже специалистам. После смерти художника его работы – около 500 - согласно завещанию, жена передала в Общество Куинджи, которое организовало две выставки в 1913 и 1914 гг. Там впервые были представлены многочисленные эскизы, этюды и картины, написанные за тридцать лет затворнической жизни. В 1930 г. Общество Куинджи передало работы мастера в Русский музей. Это наследие стало доступным обществу только в 2007 году.

Последняя экспозиция 2018 года стала максимально полным представлением наследия Куинджи - более чем 180 произведения художника из коллекции Третьяковской галереи и Русского музея, а также из 19 крупнейших региональных собраний и стран ближнего зарубежья Azerbaijan, Беларуси.

Задумывая выставку А.И. Куинджи в Москве, куратор Ольга Атрощенко прежде всего хотела найти максимально адекватную творческому мышлению художника форму подачи его картин в экспозиции. В процессе сотрудничества с музейными собраниями, в которых хранятся работы художника (прежде всего, это Русский музей в Санкт-Петербурге) пришла идея показать его крупные полотна в окружении многочисленных рабочих эскизов и этюдов. Это создало атмосферу творческой лаборатории, позволило передать направление художественного поиска Куинджи во время работы над большими картинами. В этюдах, подобно запискам и заметкам, художник искал, размышлял, пробовал и экспериментировал с композицией, цветом, мазком, отбирал самый верный и убедительный для него вариант, который и воплощал в окончательном варианте.

О. Атрощенко с командой создателей выставки построили экспозицию по тематическому принципу, объединив пейзажи художника вокруг четырех ключевых для художника образных мотивов: «Притяжение земли», «В просторах вечности», «Тайна ночи», «Опережая время».

Выставка Архипа Куинджи в Третьяковской галерее в 2018-2019 гг. открыла для современного зрителя великого художника по новому, с новыми смыслами.

«Притяжение земли» - в этой части выставки почти все работы написаны с высокой точки. Художника притягивает земля и он изображает то, «что в плоскости земли». «В просторах вечности» - собраны просторы разнообразных ландшафтов степи, моря, гор. И просторы небес, куда непрестанно стремился мастер. В некоторых его картинах ощущается состояние полета, парения над землей, открытие каких-то невидимых глазу горизонтов. В процессе подготовки кураторы обнаружили новые факты биографии мастера, о том, что он поднимался в небо на дирижабле, и даже сам пытался конструировать летательный аппарат, чтобы с высоты взирать на небо.

Еще одна тема, которая при жизни больше всего привлекала внимание его современников. Это изображение эффектов ночного освещения – раздел «Тайна ночи».

Спустя столетие, приходит осознание, открытие глубины смысла произведений художника. Осознание того, что Куинджи был новатором, но не только в смысле новых световых эффектов. И сами эти эффекты поданы и раскрыты с учетом верной оценки творчества мастера. Развенчаны мифы о его сдвиге приемах и алхимии с красками. Пришло осознание того, что Куинджи занимался изучением оптических законов, которые лежат в области физики. Яркий пример применения законов оптики и создание оптических иллюзий – это экспозиция картины «Ночь на Днепре». Архип Иванович был новатором в области экспозиции своих работ. Он впервые провел моновыставки, что было новым в то время. Для показа картин он готовил большие пространства, считая, что к произведению обязательно должен быть подход, пространство, с которого можно было обозревать полотно. Кроме того, новаторским было применение эффектов локального освещения. «Лунная ночь на Днепре» показывалась одна, в темном помещении с наглухо зашторенными окнами. На картину был направлен луч «лампы Яблочкова» – тогда техническое новшество. Этот технический прием создавал оптическую иллюзию восприятия картины. Куинджи одним из первых среди русских художников изучал законы оптического восприятия, изучал теорию дополнительных цветов. А алхимические опыты, о которых писали и говорили тогда, и даже сегодня, здесь ни при чем. На полотнах Куинджи при близком рассмотрении становится очевидным, что некоторые участки написаны пастозно, а некоторые – гладко. Некоторые участки, особенно на ночных пейзажах написаны светлыми тонами, а некоторые – погружены в темноту. При направлении луча света на произведение светлые участки отражают этот свет, за счет чего возникает сияние. Кроме того, в тех участках, где на воде изображен отраженный лунный свет, художник еще процарапал поверхность сухой кистью. В результате свет по-разному преломляется и отражается на процарапанной поверхности: на гребне и в ее углубленной части. Этот прием создает зримую иллюзию мерцания, движения воды. Таким образом, творчество художника демонстрирует синтез научного и художественного знания, в том числе и знание законов оптики, особенности преломления и отражения света от разных поверхностей и применение этих приемов и законов на практике. Жанр пейзажа получил новую трактовку, новую концепцию в творчестве художника – он стремился запечатлеть не только и не столько красоту, декоративность световых явлений, сколько проникнуть в сущность этого явления в природе. Закат солнца – уход светила, с точки зрения не феноменологии, а с точки зрения онтологии, обратиться к сущности видимого глазу, к основаниям этого явления. При таком подходе солнце уже понимается не как природный компонент, а как один из элементов мироздания. В творчестве художника свет предстает не только как явление физического мира, открываемое и наблюдаемое глазом, но и как метафизическая сущность, которая умопостигается, такое «умозрение в красках», восхождение к свету, незримому очами. Свет как философская категория мироздания. И мир как философская категория. Современные историки и философы говорят о космизме Куинджи, о проникновении и выражении в его творчестве идей русской религиозной философии, берущей

свое основание в работах В. Соловьева. Эти идеи нашли продолжение в работах его учеников – ярких пейзажистов Н. Рериха, А. Рылова, К. Богаевского, Н. Крымова.

Список литературы

1. Архип Куинджи. Сайт о художнике. Точка доступа: http://kuinje.ru/kuinji_biog3.php
2. Архип Куинджи. Сайт о художнике. Точка доступа: http://kuinje.ru/kuinji_biog4.php
3. Архип Куинджи. Сайт о художнике. Точка доступа: <http://kuinje.ru/life12.php>
4. Бенуа А. Статья об Архипе Ивановиче Куинджи. 1903. Точка доступа: http://kuinje.ru/kuinji_articles.php
5. Неведомский М. П. А. И. Куинджи / М.П. Неведомский, И.Е. Репин. - Санкт-Петербург: О-во имени А.И. Куинджи, 1913. Сканированный экземпляр издания. Точка доступа: [https://dlib.rsl.ru/viewer/01003806597#?page=\\$](https://dlib.rsl.ru/viewer/01003806597#?page=$); Электронный текст, точка доступа: <http://kuinje.ru/life10.php>
6. Письма И. Крамского к П. Третьякову. Сайт о А.И. Куинджи. Точка доступа: http://kuinje.ru/kuinji_biog6.php
7. Репин И. Е. Далекое и близкое. Точка доступа: <http://kuinji.ru/pomnit>
8. Романова С. Курс «Архип Куинджи». Лекция 1: "Становление светописца". Точка доступа: <https://magisteria.ru/arkhip-kuindzhi/becoming-a-painter?play>
9. Словарь терминов изобразительного искусства, 2012. Точка доступа: <https://slovar.cc/isk/term/2477256.html>; Российская академия художеств. Словарь терминов. Точка доступа: <https://www.rah.ru/science/glossary/?ID=20592&let=К>

ИННОВАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ В ИЗУЧЕНИИ МУЗЫКАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ АБАЯ КУНАНБАЕВА

**Омарова А.К., кандидат искусствоведения, доцент, ВНС
Институт литературы и искусства им. М.О. Ауэзова (Казахстан, г.Алматы)**

**Казтуганова А.Ж., кандидат искусствоведения, зав. отд. «Музыковедения»
Институт литературы и искусства им. М.О. Ауэзова (Казахстан, г.Алматы)**

Личность и наследие Абая Кунанбаева занимают в казахской культуре особое место. Очевидно, что их сегодняшнее изучение имеет широкий спектр и осуществляется в разных направлениях.

Как один из основателей народно-профессиональных песенных традиций Абай внес свой весомый вклад в развитие национального музыкального искусства. Более шестидесяти песен с вариантами, передаваемых из уст в уста, сохранилось в исполнении практически вне границ: распространившись по всему Казахстану, поверх обычных региональных предпочтений, они продолжают свою жизнь во Времени и в современную эпоху.

Исследуя их бытие – истоки и преобразование в оригинальный «абаевский песенный стиль», Ахмет Жубанов отмечал: «по своей природе, по своему духу песни Абая национальны, они опираются на традиции казахской народной музыки. Введя мотивы, отдельные черты и элементы русской песни и демократического, бытового романса, Абай расширил, обогатил их музыкальный словарь» [1].

Примечательно стилистическое своеобразие, присущее произведениям, формирующим разные тематические группы: к примеру, прославляющие поэзию, искусство, музыку («Сегіз аяқ», «Көңіл құсы құйқылжыр шартарапқа», «Өленді қайтіп қоярсың?») – с их, по преимуществу, речитативным характером, или имеющие дидактический, назидательный оттенок («Ата-анаға көз қуаныш», «Біреуден біреу артылса» и др.) и разворачивающиеся в напевно-декламационном строе. Философские размышления Абая, напомним, отражены в «Өлсем, орным қара жер», «Ішім өлген, сыртым сау», «Қараңғы түнде тау қалғып» и др. А любовная лирика представлена в наиболее популярных и сегодня «Айттым сәлем, қалам қас», «Көзімнің қарасы», «Амал жоқ – қайттым білдірмей», «Желсіз түнде жарық ай» и др. Не случайно, именно эти образцы репрезентируют творчество Абая в современных антологиях, в том числе той, что подготовлена к изданию в Институте литературы и искусства им. М.О. Ауэзова («Древние мотивы Великой степи»):

<i>Автор</i>	<i>Произведение</i>	<i>Исполнитель</i>
Абай Құнанбайұлы	Желсіз түнде жарық ай (1-түрі)	Тілеубай Әнәпия
	Қараңғы түнде тау қалғып (1-түрі)	Қайрат Байбосынов
	Татьяна сөзі (6-түрі)	Ардак Исатаева
	Сұрғылт тұман дым бүркіп	Талғат Әбуғазы
	Сен мені не етесің?	Перизат Тұрарова

Песенное наследие Абая активно собиралось в советский период. Основой для этого стали записи А. Бимбоэса и А.В. Затаевича, сделанные в начале XX века. Это начинание позже продолжили композиторы и музыковеды Казахстана. При этом результаты их изысканий, как и труды академика А. Жубанова, исследователей старшего поколения – Г. Чумбаловой, М. Ахметовой, Б. Ерзаковича, В. Дерновой, Б. Гизатова, Г. Бисеновой, А. Байгаскиной, а затем А. Сабыровой и др., – сохраняя свою актуальность, до сих пор широко востребованы в научной и учебной практике. Исходя из этого важного обстоятельства, в данной статье представлены иные аспекты изучения музыкальных традиций и роли Абая.

Сегодня собранные песни Абая Кунанбаева всесторонне изучены как в историко-теоретическом, так и музыкально-эстетическом плане. Причем уже созданы труды, специально посвященные проблематике его песенного творчества. Однако инструментальная часть наследия представлена далеко не в полном объеме.

До наших современников дошли лишь считанные кюйи Абая. Так, кюйи «Торы жорга» и «Майская ночь» были сообщены в 1983 году искусствоведу и кюйши Уали Бекенову. Именно тогда они были записаны и благодаря телевизионной съемке сохранились. Об этом исследователь писал: «Я как собиратель, кюйши-композитор имел счастье услышать два кюйя Абая. Сейчас оба включены в репертуар оркестра народных инструментов.

Через запись в нотах и организованную на Казахском телевидении передачу “Музыкальное наследие Абая” с участием дочери Турагула Макен апай, два кюйя были вписаны в золотой фонд в исполнении Гайсы Сармурзина” [2, с. 188].

В 1985 году в связи со 140-летием со дня рождения Абая Кунанбаева были опубликованы интервью Гайсы Сармурзина и ноты кюйя «Торы жорга». Тогда аксакал вспоминал: «я являюсь близким родственником Абая. В прежние времена прекрасные новости, происходящие вокруг Абая, доходили и до меня. Кроме того, поскольку я рос вместе с внуками Абая, испытал воздействие песен и кюйев, старался научиться им. Поэтому, видимо, теперь, когда мне перевалило за 80, до сих пор больше 20 песен Абая и некоторые из кюйев сохранились в памяти» [3, с. 7].

В сборник песен и кюйев Абая Кунанбаева «Айттым сәлем, Қаламқас», вышедший в 1986 году, наряду с двумя названными кюями вошел кюй Абая «Абай желдірмесі». Его записал в 1977 году от Хамзы Демшинова, проживающего в Катонкарагае, Кайролла Жузбасов, отправившийся в Восточный Казахстан с экспедицией. Исследователь: «На сегодняшний день в казахских традициях кюйши имеют два жанра: “ән-күй” и “жыр-күй”. “Жыр-күй” характерен для казахского народа, населявшего каракалпакский регион, а “ән-күй” – для Арки и территории Восточного Казахстана, Горно-Алтайского региона, казахов Монголии. “Желдірмесі” Абая – это произведение, которое родилось на основе таких национальных традиций. Этот кюй “перекликается” с песенным жанром и характеризуется национальным мелодическим складом, синкретическим ви-

дом, мелодико-ритмической канвой [...] смешанным метро-ритмом песни во взаимодействии со стихотворным узором» [4, С.249-250].

Еще один способ пропаганды кюйев Абая можно встретить сегодня на интернет-сайтах. К примеру, воспитанник Таласбека Асемкулова Рустем Нуркенов опубликовал нотную версию кюйя «Майдақоңыр» в интернете и представил его анализ [5].

В этой связи, в целях возрождения кюйев Абая в глобальную эпоху, актуальна задача доказать авторство Абая. Во вступительной статье к сборнику «Айттым сәлем, Қаламқас» Б.Г. Ерзаковича указано: «... музыка их близка оригинальному стилю песен Абая. Однако убедительные выводы о принадлежности этих кюйев Абаю могут быть сделаны только после записей возможно большего числа кюйев, бытующих в народе как кюйи Абая, и сравнительного музыковедческого анализа их мелодий и мелодий его песен» [4, С. 29-30].

Анализ кюйев выявил связь с песнями Абая. Хотя здесь не так уж и просто было создать музыкальные приемы и искусственный скоординированный подход. Таким образом, основой кюйев подтверждена их принадлежность одному человеку. В то же время доказано, что Абай, с раннего возраста воспринявший традиционное искусство казахского народа, разбирался и в музыкальных законах кюйя. Наряду с особенностями творческой индивидуальности автора в произведениях отражена структурная, содержательная и художественная сущность казахских традиций Арки и Восточного Казахстана.

Богатство образов гениального поэта проявляется и в произведениях, родившихся на основе его поэзии в творчестве современных народных композиторов: в их песнях на стихи Абая, таких, как «Жолға шықтым бір жым-жырт түнде жалғыз...», «Есінде бар ма жас күнің...», «Қартайдық, қайғы ойладық, ұлғайды арман...», «Жалау...», «Қиыстырып мақтайсыз...» Ильи Жаканова; «Жапырағы қураған ескі үмітпен...», «Домбыраға қол соқпа...» Мейрамбека Жанболатова; «Жүрегім, нені сезесің...», «Ойға түстім, толғандым...», «Сенбе жұртқа, тұрса да қанша мақтап...», «Тоты құс түсті көбелек...», «Ішім өлген, сыртым сау...», «Қалқам-айлуна, мен үндемей жүремін көп...», «Көңілім қайтты достан да, дұшпаннан да...», «Туғызғын ата, ана жоқ...», «Сүйкімді болат қанжар, тұрсын жайнап...», «Менің сырым, жігіттер, емес оңай...», «Сағаттың шықылдағы емес ермек...», «Ем таба алмай...» Аргынбека Ахметжанова, «Өлсем, орным – қара жер...» Жанибека Карменова и др. В них очевидна взаимосвязь с песнями самого Абая в мелодическом, ритмическом, метроритмическом и музыкально-композиционном аспектах.

Мир Абая отражен и в казахской инструментальной музыке. Можно назвать произведения (кюйи) известных кюйши-композиторов М. Хамзина «Абай толғауы», Н. Тлендиева «Абай табиғаты», К. Ахмедиярова «Абай толғауы».

«Абай толғауы», созданный в год 150-летнего юбилея великого казахского поэта-композитора и философа-просветителя, ярко иллюстрирует стиль но-

вой современности. Реально отражающий глубину и совершенство мысли Абая, кюй в музыкальном отношении и, прежде всего, в своем мелодическом строе, близок к его песням: в песнях Абая часто подчеркивается III ступень в звучащей мелодии, таким оказывается и начало кюйя.



Основная опора кюйя – “g-d”. В зависимости от ее изменения определяются разделы целого.

Используя встречающиеся в песнях Абая (“Сен мені не етесің..” (II), “Көзімнің қарасы”, “Айттым сәлем қалам қас... ” и др.) «изгибы» в восходящем и нисходящем движении мелодической линии, К. Ахмедияров еще больше «приближается» к ним (это можно увидеть в приведенных выше примерах).

Скачки в мелодии кюйя (в объеме кварты, квинты, сексты, септимы, октавы и др.) аналогичны тем, что встречаются в песнях Абая. О секстовых скачках, предопределяющих наибольшее сходство, Г. Бисенова писала: «В развитии мелодической линии абаевских песен важное активизирующее значение имеет интонация восходящей сексты...» [7, с. 98]. Отметим и соответствие в использовании К. Ахмедияровым сопоставления диатонической и гармонической VII ступени (в завершающей части кюйя), как и в окончаниях песен Абая.

Сегодня можно уверенно констатировать, что творческое наследие Абая нашло отражение практически во всех жанрах современного профессионального искусства: будь то сфера камерно-инструментальной, симфонической или вокальной музыки. Широкое его освоение имеет характер устойчивой тенденции, поэтому созданное убедительно иллюстрирует процесс эволюции в композиторской практике¹. Достаточно сослаться на то обстоятельство, что к творчеству Абая обращались представители практически всех поколений: М.А. Скорульский и В.А. Новиков, М.М. Иванов-Сокольский и Г.И. Гризбил, К.Х. Кужамьяров и Б.Я. Баяхунов, Н. Мендыгалиев, М. Сагатов и др. Отметим и ту группу композиторов, деятельность которых представляет особое, специфиче-

¹ Тема «Абай в творчестве композиторов Казахстана», несмотря на большое количество работ, так или иначе связанных с нею, во всей своей полноте и конкретной сути пока все не раскрыта. Контекст данной работы обусловил избирательность в показе внутренних ресурсов этой темы, фактически неисчерпаемых и способных сполна оправдать их целенаправленную планомерную научную разработку.

ское явление современности: это такие музыканты, как Н. Тлендиев, М. Койшибаев, К. Кумисбеков.²

Разнообразие собственно композиторских решений наиболее очевидно при сопоставлении произведений, использующих (наряду с другими) один и тот же музыкально-поэтический образец: в инструментальной музыке это трехчастное фортепианное трио С.А. Шабельского «Памяти Абая» (1945г.) и Вариации для скрипки и фортепиано Г. Жубановой (1952г.) – в них разрабатывается мелодия песни Абая «Қор болды жаным...» («Мне тяжело, друг мой...»); в симфонической – лирическая поэма Е.Г. Брусиловского «Одинокая береза» (1943г.) и сюита А. Жубанова (1944г.), по-разному представляющие мелодию другой песни Абая – «Мен көрдім ұзын қайын құлағанын...» («Видел я – буря сломала березу...»); в сфере вокальной музыки – хоровое произведение К. Мусина «Күз» – «Осень» (1951г.) и одноименная (вторая) часть из кантаты С. Мухамеджанова «Жыл мезгілдері» – «Времена года» для хора а capella (1975г.).³

Создание А.К. Жубановым и Л.А. Хамиди монументальной оперной партитуры на либретто М.О. Ауэзова, как известно, было приурочено к 100-летию со дня рождения поэта-просветителя. В музыкально-театральном искусстве «Абай» – первая казахская опера, написанная национальными композиторами, и единственная из посвященных ему.

Авторами отчетливо и выразительно показаны разные грани образа поэта-гуманиста: в сюжетно-сценическом действии Абай – поэт-мыслитель, поэт-обличитель, поэт-наставник и поэт-защитник нового.

По своей драматургической концепции, по полноте и красочности созданного портрета, органичности использования песен-первоисточников произведение А.К. Жубанова и Л.А. Хамиди явилось достойным музыкальным памятником Абаю, художественно убедительным и реалистичным.⁴

В творчестве А.К. Жубанова (1906-1968) с именем Абая связаны не только страницы музыки, предшествовавшей или подводившей художественный итог работе над оперой (это пятичастная сюита «Абай» для оркестра казахских народных инструментов, 1941, симфоническая сюита «Абай», 1944, «Фантазия», 1945), но и факты его обширной научно-исследовательской, а также культурно-просветительской деятельности.⁵

В творческой биографии Л.А. Хамиди (1906-1983) особую веху обозначили записи абаевских песен, выполненные в 1935 году, в период пребывания в

² Следует подчеркнуть, что в связи с именем поэта в творчестве отдельных композиторов (например, С. Мухамеджанова, Е. Рахмадиева) возникает своеобразная циклизация произведений, которая не только указывает на неоднократность обращения к его поэзии, но и свидетельствует об определенных параллелях в мироощущении и художественном пространстве.

³ Указанные произведения проанализированы в следующих изданиях: «Композиторы советского Казахстана». – Алма-Ата: Каз.ГИХЛ, 1958; «Очерки по истории казахской советской музыки». – Алма-Ата: Каз.ГИХЛ, 1962; «Композиторы Казахстана». Вып. 1, 2. – Алма-Ата: Жалын, 1978, Онер, 1982. Добавим, что уже в сопоставлении имеющихся характеристик определяются приметы своеобразия в их художественной трактовке.

⁴ Произведение достаточно хорошо изучено. См., например: Ахмет Жубанов. – Алматы: Онер, 2006.

⁵ В числе работ А.К. Жубанова об Абая: «Дамыған музыка әдебиеті» // Әдебиет және искусство, 1947. №11; «Абай» // Соловьи столетий. – Алма-Ата: Жазушы, 1967; «Абай» // Замана бұлбұлдары. – Алматы: Жазушы, 1975; «Абайдың музыкалық мұрасы» // Өн-күй сапары. – Алматы: Ғылым, 1976. Кроме того, им также записывались песни Абая.

Семипалатинске. Впервые в столь полном объеме зафиксировав музыкальное наследие Абая Кунанбаева, композитор обрел материал, в постижении которого оттачивалось его мастерство (свидетельство тому – многочисленные композиторские обработки). Работа с ним позволила Л.А. Хамиди создать также «яркую и выразительную сюиту» к кинофильму «Песни Абая» (1945г.). По словам режиссера Г. Рошаля, автор музыки «сумел понять и обогатить наши творческие замыслы».

Вокальное творчество композиторов Казахстана, непосредственно взаимодействующее с поэтическими текстами Абая, содержит количественно и качественно богатый материал. Оно представлено в многообразии собственных жанров: это – многочисленные обработки (для голоса, хора, с сопровождением и без); песни, романсы, а также произведения, жанровая природа которых двойственна, т.е. как бы «балансирует» на грани между романсом и песней; и, наконец, собственно кантата, оратория и опера.

Можно предположить, что композиторы отталкивались не только от поэтической, но и композиторской стилистики Абая, особенно тогда, когда текст изначально был дан в его собственной музыкальной интерпретации.⁶

Отметим показательные для характеристики этого взаимодействия ряды, подтверждающие особый интерес к произведениям поэта об искусстве и музыкально-поэтическом творчестве: песня Абая «Өзгеге, көңілім, тоярсын...» – «Всем пресытиться может душа...» (или «Все может немило мне стать...») и одноименная песня А. Еспаева и романс С. Мухамеджанова (а также обработка для голоса и фортепиано Д.Д. Мацуцина); песня Абая «Көңіл құсы құйқылжыр шартарапқа...» – «Песни-птицы во всех направлениях летят...» (или «Песня мысли повсюду стремится крыло...»), песня М. Койшибаева и два созданных в разные годы романса Е. Рахмадиева.⁷

Лирическая поэзия Абая, где «дарование его раскрылось широко и многогранно» (З. Ахметов), в профессиональном композиторском творчестве по преимуществу отражена в богатстве ее смыслового содержания и многообразии поэтического выражения. Широко представлены страницы интимной лирики: здесь и женские портреты («Қақтаған ақ күмістей кен мандайлы...» М. Тулебаева, С. Мухамеджанова; «Білектей арқасында өрген бұрым...» О. Байдильдаева, М. Койшибаева), и письма-признания («Қиыстырып мақтайсыз...» А. Еспаева, С. Мухамеджанова; «Татьянаның хаты», «Онегинның хаты» Г. Жубановой), и тонкое воспроизведение чувств и переживаний в их эмоциональной и психологической глубине («Ғашықтың тілі – тілсіз тіл...» С. Мухамеджанова, Н. Мендығалиева, М. Койшибаева; «Ғашықтық құмарлықпен – ол екі жол...» Т. Базарбаева, Н. Мендығалиева). Композиторы обращаются и к выполненным Абаем переводам («Қорқытпа мені дауылдан...» А. Еспаева,

⁶ «Абайдың музыкалық творчествосы». – Алматы: Ғылым, 1954.; Абай Құнанбаев «Айттым сәлем, Қалам қас». Өндер мен күйлер. – Алматы: Өнер, 1986.

⁷ Особенности нового, авторского «прочтения» оригинала, потенциал избранного жанра высвечиваются при сопоставлении еще более рельефно

«Қалкам-ай, мен үндемей жүремін көп...» М. Койшибаева, К. Кумысбекова, М. Мангитаева).⁸

Следует отметить активное обращение к его гражданской и философской лирике, например: стихотворение Абая «Қалың елім, қазағым...» – «О казахи мои, мой бедный народ...», а также «Көңілім қайтты...» – «Измучен, обманут я всеми вокруг...» стало основой для созданных в разные годы произведений Е. Рахмадиева и Т. Мухамеджанова. Претворение поэзии позднего Абая («Сенбе жұртқа, тұрса да қанша мақтап...» – «Разным людям не верь, что тебя вознесут...» в романсах С. Мухамеджанова и М. Сагатова; «Ойға түстім, толғандым...» – «В раздумье долгом и немом...» в песне Д. Ботбаева и романсе Н. Тлендиева) определяет особую тему будущих исследований. Одноименные произведения, созданные разными композиторами («Домбыраға қол соқпа...» – «Не тревожь меня домброй...» С. Мухамеджанова, 1949г., К. Кумысбекова, 1958г., М. Сагатова, 1971 г. и В.А. Новикова, 1988г.), отражают непрерывность процесса постижения ее глубин.

...Широкая распространенность произведений Абая, творческое общение с Шоже Каржаубайұлы (1808-1895) и Асетом Найманбаевым (1867-1922), неоднократные встречи с учениками поэта – Арипом Танибергеновым (1856-1924), Уайсом Шандыбайұлы (1873-1923), сыном Мағауией Кунанбаевым (1870-1904) – это те факторы, которые обусловили интерес к поэзии своего великого современника и у Жамбыла Жабаева (1846-1945).

В творчестве акына представлены прямые посвящения. Так, выражая соболезнование Мағауие по поводу смерти брата Абдрахмана (1869-1895), Жамбыл посвящает Абаю слова утешения [8]. Позже, когда ушел из жизни сам поэт, Жамбыл сочиняет еще одно стихотворение, так же начинающееся со строк «Сәлем айт барсаң Абайға...» [5].

В августе 1940 года на торжественном собрании Союза писателей Казахстана, посвященном 95-летию со дня рождения Абая Кунанбаева, рассматривая его портрет, Жамбыл создает строки, в которых очевидно особое восприятие и художественного мира, и судьбы поэта-мыслителя:

Вот портрет самого Абая.
Он – словно божество Слова, Песни.
Были в нем и мудрость, и знание,
И кто мог сравниться с ним?

Его слава акына разнеслась далеко.
Его песни – бессмертный завет.
Мог повести народ, как акын был любим.
О чем мог еще мечтать его народ?

Глубиной его мыслей был океан.
Постичь (его) можно лишь всматриваясь бесконечно.

⁸ В сопоставлении различных интерпретаций могут быть выявлены и «степень их родства», и особенности субъективного авторского сознания, и конструктивные возможности материала. Так, интересно сопоставить преломление песни «Көзімнің қарасы...», являющей собой образец проникновенной любовной лирики поэта, в обработках В.В. Поливанова, Л.А. Хамиди, М. Тулебаева, в одночастном фортепианном квинтете М.А. Скорульского (ор.28) и в лирико-философской по содержанию арии Абая «Зарланың наласы...» («Сколько бед и страданий терпит народ...») из второй картины 1 акта оперы А.К. Жубанова и Л.А. Хамиди.

Но некому было вникнуть, понять.
От того он был несчастен наверняка.⁹

Таким образом, представляя новые грани бесконечной темы, можно уверенно вслед представителям старшего поколения отечественных музыковедов повторить: «Композиторы Казахстана сделали много, чтобы творчество Абая Кунанбаева получило самое разнообразное воплощение, и процесс плодотворного влияния музыки Абая, его неповторимого музыкального языка продолжается» [4, с.32].

Список литературы

1. Жұбанов А. Замана бұлбұлдары (Қазақтың әнші-композиторлары, әнші-орындаушылары. – Алматы: «Жазушы», 1975. – 464 б.
2. Бекенов У. «Май түні» мен «Торжорға» // Абай. – 1995. – №1-2. – Б.188-190.
3. Сармурзин Ғ. Абайдың күйі // Мәдениет және тұрмыс. – 1995. – №8(326). – 7 б.
4. Абай Құнанбаев. Айттым сәлем, қалам қас / Құрастырып, музыкалық редакциясын жүргізген Б.Г.Ерзакович. – Алматы: Өнер, 1986. – 95 б.
5. Абай. Энциклопедия. Бас ред. Р.Н.Нұрғалиев; ред. алқасы: З.Ахметов, Л.М.Әуезова, Б.Г.Ерзакович т.б. – Алматы: Атамұра, 1995. – 720 б.
6. Нүркенов Р. Ақынның «Майдақоңыры» // <http://elorda.info/kk/news/view/8506-aqynnyn-majdaqonyry>
7. Бисенова Г. Песенное творчество Абая. – Алматы: Дайк-Пресс, 2004. – 167 с.
8. Жамбыл Жабаев. 2 т. шығ. жин., 1 т. – Алматы, 1982.

⁹ Смысловой перевод наш. В его распространенный перевод, на наш взгляд, наряду с небольшими неточностями привнесена и другая “душевная тональность” (выражение К. Чуковского).

КРЕАТИВНАЯ ГРАФИКА ИЛЛЮСТРАЦИЙ В ЖАНРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Чепурова О.Б., кандидат искусствоведения, доцент

Бортникова В.В., студент

Оренбургский государственный университет

Книга является продуктом труда, индикатором развития общества и отражением существующей действительности. Книга как продукт, созданный в сфере материального производства, имеет вещественную форму, отличающуюся своеобразием и индивидуальностью элементов, характерных для каждого исторического отрезка времени.

Закономерности развития книги, в частности, литературной оцениваются с позиции культурно-исторического влияния ее на развитие цивилизованного общества, общения, быта и окружающей среды. Иллюстрирование литературного произведения является формой обогащения его содержательной стороны. С появлением и формированием различных литературных жанров, тематически определяемых содержанием и формой изложения, расширился диапазон графических приемов сопровождающих произведение иллюстративным материалом.

Несмотря на дуализм, заложенный в природе книги, она является единым целостным организмом, имеющим своеобразную, характерную для каждой эпохи эстетику, воплощенную в художественно-графических формах.

Понимание процессов, влияющих на формирование современных тенденций в иллюстративной графике не возможно без анализа развития приемов и методов изображения иллюстраций, применяемых в различные временные промежутки, технологий ее тиражирования и понимания места отводимого иллюстративному материалу в общем блоке произведения.

Самые ранние сохранившиеся до нашего времени иллюстрации были найдены в Египте. Наверняка практически все видели, как выглядит папирус. С развитием письменности появляется и новое оформление текста. В период развития античной культуры, например, изображениям отводится лишь небольшая часть листа. Тогда как в Китае VI-VII вв. текст и рисунок неразрывно связаны, дополняя друг друга, они создают гармоничное единство. В средневековых книгах иллюстрации выполнялись в технике миниатюрной живописи. Применяемая техника гравюры после печати нередко раскрашивалась от руки.

Анализируя уровень развития полиграфических технологии XIV – XVI веков и, в особенности, трудоемкость исполнения иллюстративного материала, можно представить сколько труда и любви было вложено в изготовление высокохудожественных иллюстраций и в качественную подготовку первых литературных изданий к технологическим особенностям их тиражирования.

Смена видов печати иллюстративного материала от приемов изготовления резцовой гравюры, требующей обязательную упорядоченность (параллельность) наложенных друг на друга штрихов, на более гибкую технологию офорта и позже на технологию литографии позволила художникам

создавать произведения, сохраняя индивидуальность графических форм выражения. Художественно-образная выразительность иллюстраций, осуществленных в технике литографии отличается тем, что способна передать легкость ручной графики, выполненной такими материалами как карандаш, пастель, уголь, сангина и пр.

В XIX веке стремительное развитие полиграфических технологий способствовало формированию крупной полиграфической промышленности как отдельной отрасли.

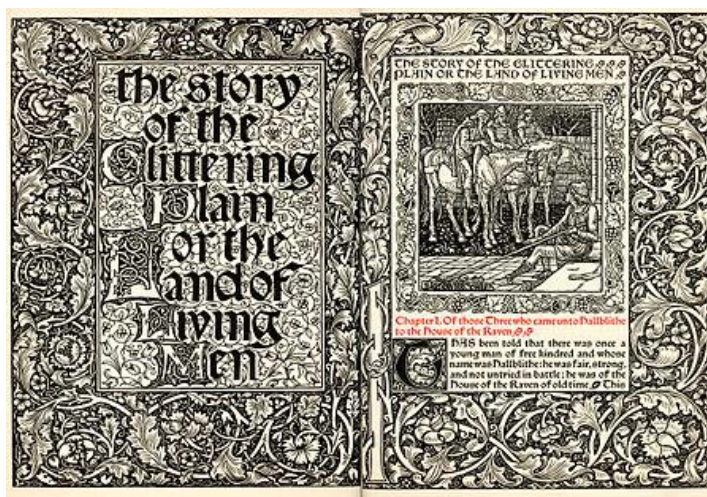


Рисунок 1. Титульный лист книги «История сверкающей долины», напечатанной в Келмскотт-пресс в 1894 году [1]

Изобретение Д. Ньепсом в 1829 - 1839 гг. технологии печати фотографических изображений, а в 1868 г. - безрастрового способа печати (фототипия) открыло миру книг возможность печати иллюстраций фотографическим качеством. Данные открытия позволили с 1860 года использовать в тиражной продукции полноцветный иллюстративный материал. В особых случаях он применяется и в настоящее время для выпуска дорогих подарочных изданий. В конце XIX века появлению новых техник таких как: цинкография, фототипия, автотипия и другие привели к неограниченным возможностям создания репродукций.

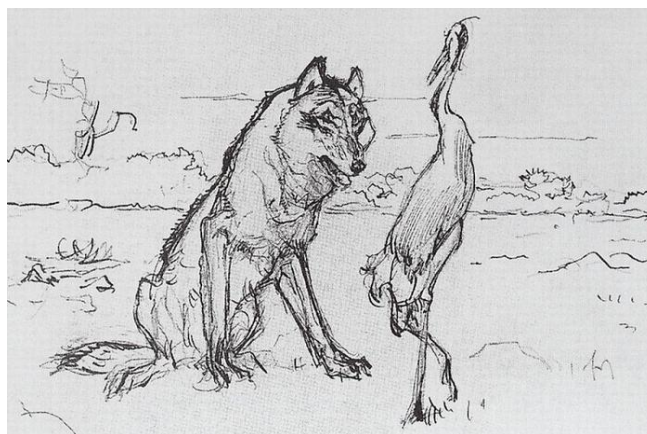


Рисунок 2. Иллюстрация В.А. Серого к басне А.И. Крылого «Волк и журавль»

Возникновение в начале XX века в России такого феномена – как авангард, нашло отражение и на развитие художественных приемов иллюстративного сопровождения книжно-журнальной продукции. Среди выразительных графических средств конструктивистской книги 1920-х гг. следует выделить:

- принцип геометрической основы композиции, схематизацию изображения;
 - применение фотографии и фотомонтажа вместо рисунка;
 - использование элементов наборной кассы в качестве средств акцентировки текста, особое пристрастие к широким плашкам и линейкам [2].
- Например, Александр Родченко применял конструктивный принцип композиционного соединения иллюстративного и текстового материала изданий. В монтаже книг Родченко широко использовал не только арсенал наборной кассы, но и возможности «бытовой» идеографики – сигнальные шрифты, а также другие графические элементы афиш и реклам. В двадцатые годы дизайнеры решали иллюстрации книг как маленькие призывные плакаты. В противовес эстетическому характеру иллюстрирования развивается движение, отрицавшее целсообразность изобразительного сопровождения текста, на первое место выдвигается функциональность типографики.

Во многих странах Европы и Америки продолжают развиваться авангардные идеи оформления печатной продукции. Одним из самых ярких примеров развития печатной индустрии в Европе стал сформировавшийся «швейцарский международный стиль» основанный на концептуальных методах конструктивизма и рациональности европейского функционализма, продолжающихся экспериментах с формальной композицией и фотографией, применении орнаментальных структур из геометрических фигур, рубленых шрифтов и пр.

В советский период государство большими тиражами издавало литературные произведения известных писателей отечественной и зарубежной литературы, которые были популярны, читаемы и украшали полки многих советских семей. В книжной графике во весь рост встала проблема «книжности» иллюстраций, их активной роли в композиции издания. Эти поиски сопровождались трудностями и некоторыми потерями, особенно в психологической выразительности образов. Постепенно, однако, в этих поисках отпадает внешне-полемическое, они приобретают глубину, определяют нынешнее состояние советской графики [3]. В художественном оформлении литературных произведений в советский период известные графики-иллюстраторы (В. Фаворский, Д. Шмаринов, С. Бродский, В. Волович и пр.) демонстрировали высокое мастерство передачи литературных образов в традиционной технике офорта, литографии, гравюры, монотипии и пр.

В настоящее время искусство иллюстрации и композиция текста неразрывно связаны между собой, а книга несёт в себе роль визуального коммуникатора между покупателем, автором текста, художником или дизайнером и издателем. Одной из главных задач искусства современной книжной графики становится необходимый учёт принципов полиграфической структуры книги, ее индивидуальных особенностей как культурной значимости и непосредственно

материального предмета. Художник или дизайнер как иллюстраторы обязаны работать в определенном и обусловленном размере издания (формат книги). Из этого следует, что особенности их творчества ограничиваются определенными типографическими и композиционными рамками. Все изобразительные элементы в книге тесно связаны со смысловым содержанием текстовой части. Иллюстрация в книге представляет возможность читателю сопоставить свои, сложившиеся во время прочтения образы персонажей, с авторской графикой, которая обогащает книжное издание, разряжает его и выстраивает смысловую композицию литературного сюжета в целом.

Итак, что же интересного и необычного можно встретить в искусстве книжной иллюстрации на сегодняшний день? Современные иллюстраторы, используя классические приемы создания изображений (шелкография, ксилография, линогравюра, офорт и пр.) стараются искать новые, нестандартные графические образы, соединяя их с современными технологиями. Конечно же, это использование необычных материалов, средств, приемов и технологий в процессе создания иллюстраций. Тенденции постмодернизма позволяют книжным иллюстраторам экспериментировать и с классическими техниками графического искусства (акрил, акварель, гуашь, тушь, темпера и пр.), смело соединяя с современными технологиями обработки, воспроизведения, тиражирования и экспериментальной типографикой. Поскольку именно что-то неординарное и совершенно неожиданное может привлечь внимание читателя к содержанию нового литературного произведения, а для книголюбов это, как глоток свежего воздуха – увидеть новое оформление своих любимых изданий.

С новыми возможностями в создании креативной графики, появляется всё больше интересных решений, ярких элементов на страницах литературных произведений. Книга перестаёт быть просто блоком листов в переплёте, возникают целые конструкции, затейливые суперобложки, необычайные решения иллюстрирования. Широкое распространение получила такая техника как «дополнение существующей реальности». Иллюстраторы, работающие в данной технике, используя фотографию любого предмета, места, портретной съемки, соединяют ее с плоскостной, линейной графикой. Популярны и такие техники, как аппликация и бумагопластика, это очень кропотливый и трудоёмкий процесс, но он эффектно выглядит и вызывает положительные эмоции у многих читателей, как детей, так и взрослых.

К креативным приемам можно отнести необычный способ создания иллюстраций с помощью пластилина, это такой же сложный процесс, как и в предыдущем примере, занимает большое количество времени и результат превосходит все ожидания. Полученные иллюстрации представляют сложные детальные изображения, имеющие свою непередаваемую текстуру (рисунки 3).



Рисунок 3. Пластилиновые иллюстрации Барбары Рейд (Канада) <https://barbarareid.ca/>

С развитием компьютерных технологий появилось большое количество растровых, векторных и 3D изображений. Компьютерная графика становится одной из самых популярных техник создания книжных иллюстраций, позволяющей соединять традиционные приемы изображения с 3D графикой, фотографией и прочими приемами, открывая художника и дизайнерам безграничные возможности в экспериментах.

Ежегодно многие крупнейшие издательства и известные иллюстраторы проводят анализ последних тенденций в развитии книжной иллюстрации, определяют мировые тренды, публикуя свои аналитические исследования в интернет среде. Данные аналитические публикации выявили наиболее популярные графические приемы, используемые в иллюстрации взрослой, детской литературы и периодических изданий.

В 2019 году в иллюстрациях преимущество отдавалось многоцветности, в 2020 году – предполагается доминирование ограниченной палитры (двух-, трехцветности); продолжает оставаться в тренде применение сложных градиентов, позволяющих создавать атмосферу одухотворенности и образности. Кроме этого, все большую популярность приобретают стиль «кин» - сочетание фотографии или трехмерной графики с плоскостным рисунком, добавляющим экспрессию, неожиданность, спонтанность и стиль «кавай», возникший под влиянием японского искусства и уменьшительно-ласкательными детскими образами. Вновь возвращаются в графику стили авангарда, абстракционизма (стиль неогео), обогащаемые детализацией, геометрическими узорами и техника аппликации, создаваемая из самых неожиданных деталей (бумага, картон, ткань, металл, пластилин, пластик, шрифт, рукописные надписи и пр.) с целью как можно ярче выразить образное звучание создаваемой иллюстрации (рисунок 4).

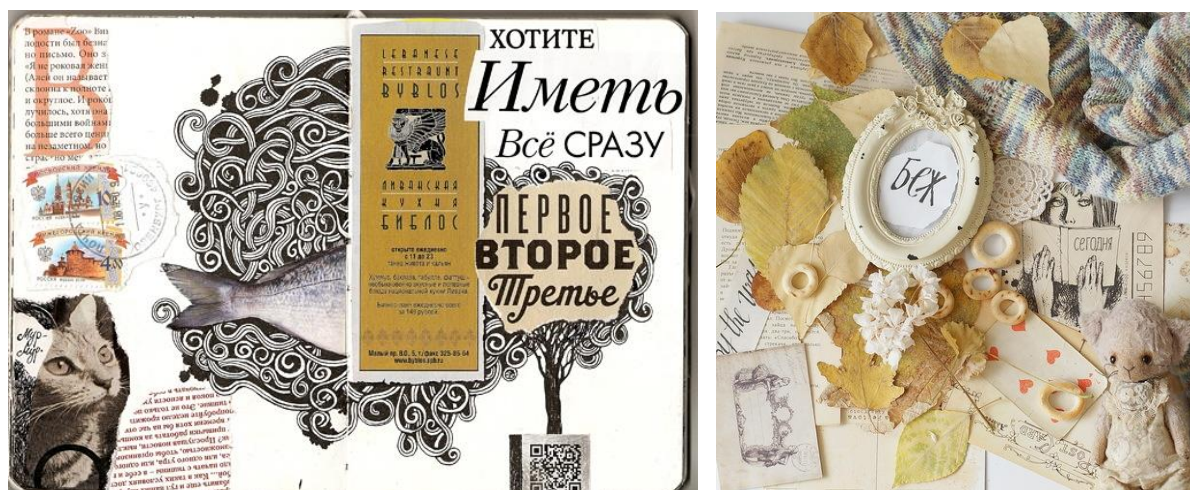


Рисунок 4. Коллажи Алены наливкиной <http://artbook-mania.com/kollazhi-alyony-nalivkinoj/>

Итак, исследование темы показало, что на современном этапе авторская иллюстрация высокого художественного уровня, как обязательный элемент издания, присутствует в основном в детской литературе и в изданиях книг средней и высокой ценовой категории. Развитие индустрии по изданию книг в электронном формате не ограничивает художников и дизайнеров в выборе графических средств их иллюстрирования. Однако, как показывает статистика, современное поколение читающей молодежи предпочитает читать литературные произведения в полиграфическом воспроизведении. Поэтому продолжает оставаться актуальной необходимость в поиске новых и инновационных решений необычных способов графической передачи литературных образов, сюжетов и взаимодействия графики с текстовым блоком, современных приемов создания иллюстраций близких по художественно-образному содержанию подрастающему поколению и тем самым поддерживая у них интерес к чтению.

Список литературы

1. Титульный лист книги «История сверкающей долины», напечатанной в Келмскотт-пресс в 1894 году. Немировский Е.Л. Уильям Моррис: поиск гармонии оформления книги КомпьюАрт 6'2004
2. Лаврентьев, А. Н. История дизайна : учеб. пособие /А. Н. Лаврентьев. — М. : Гардарики, 2007. — 303 с. : ил. ISBN 5-8297-0262-2
3. Всеобщая история искусств том VI, книга вторая — М., «Искусство», 1966, — 848 стр.

ОСОБЕННОСТИ СТИЛИСТИКИ ВОДОНАПОРНЫХ БАШЕН ОРЕНБУРГА РУБЕЖА XIX–XX ВВ.

**Шлеюк С.Г., кандидат искусствоведения, доцент
Оренбургский государственный университет, Оренбург**

До наших дней городские пространства Оренбурга украшают памятники монументальной индустриальной архитектуры рубежа XIX–XX вв. Многие из них на данный момент находятся в полуразрушенном состоянии, внешним видом напоминая о своем былом великолепии. Превосходные образцы промышленной архитектуры прошлого столетия исчезают буквально на наших глазах. Внешний вид индустриальных инженерных строений водонапорных башен XIX–XX вв., своими необычными формами и богатым декорированием неизменно привлекает к себе специалистов в области архитектуры и искусствоведения. Целью исследования - является попытка выявления, визуализации, проведения искусствоведческого анализа и систематизации водонапорных башен - памятников индустриальной архитектуры города Оренбурга.

Период конца XIX - начала XX веков ознаменовался значительным накоплением капиталов, развитием экономики, внедрением новаций в промышленность, формированием заводов и предприятий нового типа и как следствие всего этого - активным строительством жилых, общественных и производственных строений. Оренбург активно расширялся, при этом производственные корпуса, обеспечивающие повседневную жизнь горожан - мельницы, заводы, водоканал, электрическая станция, водонапорные башни – возводились как в черте городского пространства, так и за его пределами. В провинциальном городе в относительно короткий период появились выразительные, интересно решенные с точки зрения архитектуры и декоративного оформления индустриальные объекты, которые и в наши дни являются своеобразными культурными и эстетическими доминантами районов. Одними из архитектурных композиционных центров рубежа XIX–XX вв., ввиду преобладания малоэтажной застройки, стали водонапорные башни, замыкающие перспективы улиц и возвышающиеся на городских окраинах.

Доминирование какого-либо стиля в архитектуре всегда связано с временными, территориальными и экономическими факторами, которые впоследствии отражает объект [1]. Внешние очертания, конструктивная часть и декоративная стилистика водонапорных башен Оренбурга демонстрирует время их строения, эстетические и архитектурные стилевые приоритеты того периода. В конце XIX века в период стилевой эклектики и расцвета «историзма» в архитектурных строениях Оренбурга преобладал «кирпичный стиль». Основным строительным материалом в городе, да и в уезде в целом был кирпич, а красная глина была практически всегда «под ногами». В городах и поселках в этот период были налажены кирпичные производства, а в Оренбурге с середины XIX века активно работали несколько кирпичных заводов.

Строительство в кирпичном или краснокирпичном стиле в Оренбурге было не только веянием времени и моды, но и вынужденной необходимостью. Многочисленные пожары, многократно уничтожавшие огромные городские пространства деревянных жилых и общественных зданий XVIII- XIX вв., заставили принять законодательно Городской Думой закон разрешающий возводить в черте города исключительно каменные постройки. В этот период распространилось производство облицовочного, в том числе и профилированного кирпича. За счет качества кирпича и раствора стены строений стали тоньше. Технология и материалы строительства усовершенствовались, появились новые несгораемые конструкции из чугуна и железа, которые стали применять в качестве междуэтажных и чердачных перекрытий. При этом стены и опоры делали из кирпича, а балки, консоли, крыши — из железа. Поверхности кирпичных стен стали украшать тем же материалом, вытачивая из кирпичных заготовок сложные элементы вручную. Так в декорировании фасадов кирпичного стиля появились тяги, выступы, проемы, сандрики, наличники, лопатки и т.д. Таким образом, для городских властей и частных лиц постройки промышленных строений (мельниц, водонапорных башен, заводов) из красного кирпича были относительно недороги, а за счет упрощенной системы облицовки фасадов зданий, еще и экономили время строительства.

Водонапорная башня — это сооружение в системе водоснабжения для «...регулирования напора и расхода воды в водопроводной сети, создания её запаса и выравнивания графика работы насосных станций» [2]. Водонапорные башни входили в систему инженерных сооружений по снабжению водой городского пространства и железнодорожных станций. Вода из водонапорной башни самотеком поступала, за счет перепада высот, в места потребления. В России строительство водонапорных башен осуществлялось по типовым проектам, так называемым «пояснительным запискам», и к «...1898 году водоёмных зданий такого типа было построено уже больше восьмидесяти» [3].

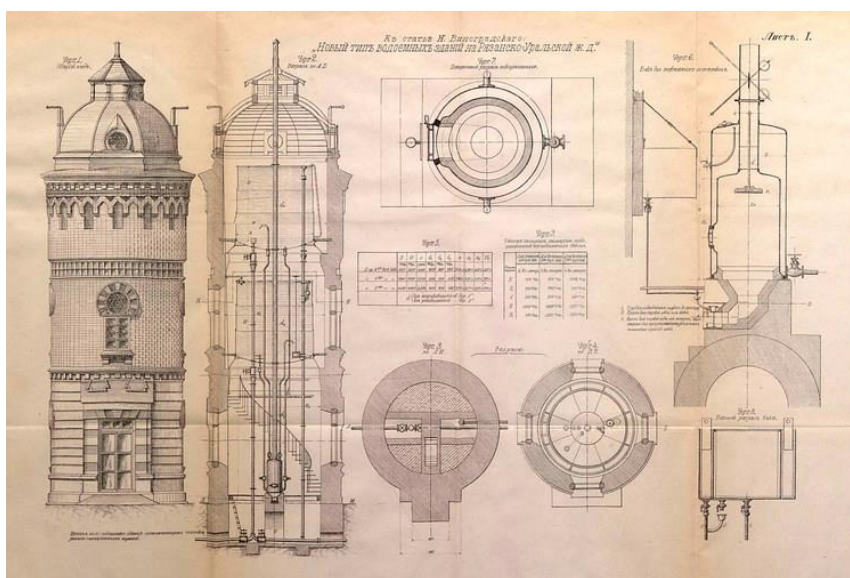


Рис. 1. Проект водоемных башен Рязано-Уральской железной дороги (конец XIX века) [3]

Внешний вид водонапорных башен во многом зависел от их внутренней конструктивной части, здания строили с одной емкостью для воды или с двумя. Второй бак – нижний, запасной размещался на случай завершения воды в верхнем баке. «Баки имели цилиндрическую форму со сферическими днищами. По нижнему поясу баки опоясывались фермами, опиравшимися на выступы стен с внутренней стороны. Размещение баков один над другим позволяло удешевить здание (в сравнении с двумя баками на одинаковой высоте) и получить больший напор из одного из баков» [3]. В зимний период, что бы вода в баках не замерзала, ее необходимо было подогревать. Для этого в нижней части баков устанавливали водонагреватель.

Внешний диаметр водонапорного сооружения зависел от внутреннего диаметра резервуаров, вокруг которых нужно было оставить проход для размещения винтовой лестницы, позволявшей подниматься вверх и осматривать баки с водой. В нижнем этаже ширина прохода обычно составляла «0,25 саж. (0,53 м), а вокруг верхнего - 0,31 саж. (0,66 м)» [3]. При строительстве фундамента башни, его углубляли на 1,2 сажень, что составляет 2,56 м. В качестве строительного материала фундамента и цоколя обычно использовали бутовый камень на цементе, а стены возводили из кирпича местного производства на известковом растворе. В процессе строительства толщина стен изменялась от почти метровой толщины (0,83 м) нижнего яруса до 0,7 верхнего. Высоту башен корректировали в соответствии с конкретными условиями водоснабжения.

Башни, построенные по типовому проекту можно увидеть во многих городах России, включая и Оренбургскую область. Часто типовая проектная документация содержалась в публикуемых изданиях, например, расчеты проектов постройки водонапорных башен Рязанско-Уральской дороги 1892-1901 гг. содержит книга «Новый тип водоёмных зданий на Рязанско-Уральской ж. д.» инженера Н. А. Виноградова 1898 года издания » [3].

Если следовать хронологическому порядку, то самая старшая из водонапорных башен Оренбурга – та, что находится на территории Локомотивного депо рядом с железнодорожным вокзалом. Дата ее возведения 1870 год, то есть она была построена немного раньше тех типовых башен, о которых речь шла выше. Более того, она возведена немного раньше, чем сам железнодорожный вокзал и депо, которые были отстроены к 1876 году. Блогер-краевед Максим Ткаченко утверждает, что при выборе места строительства оренбургского вокзала важную роль сыграло наличие водонапорной башни, рядом с которой было решено строить железнодорожный комплекс [4].

Привокзальная водонапорная башня находится под охраной государства и является объектом культурного наследия № 5600297000. Башня выполнена в «кирпичном стиле», с элементами готики и романского стиля. К сожалению, подойти к ней близко не представляется возможным, видеть мы можем только ее верхнюю часть, но и в таком ракурсе, очевидно, что помимо утилитарной функции, она является яркой архитектурной достопримечательностью и доминантой городского пространства.

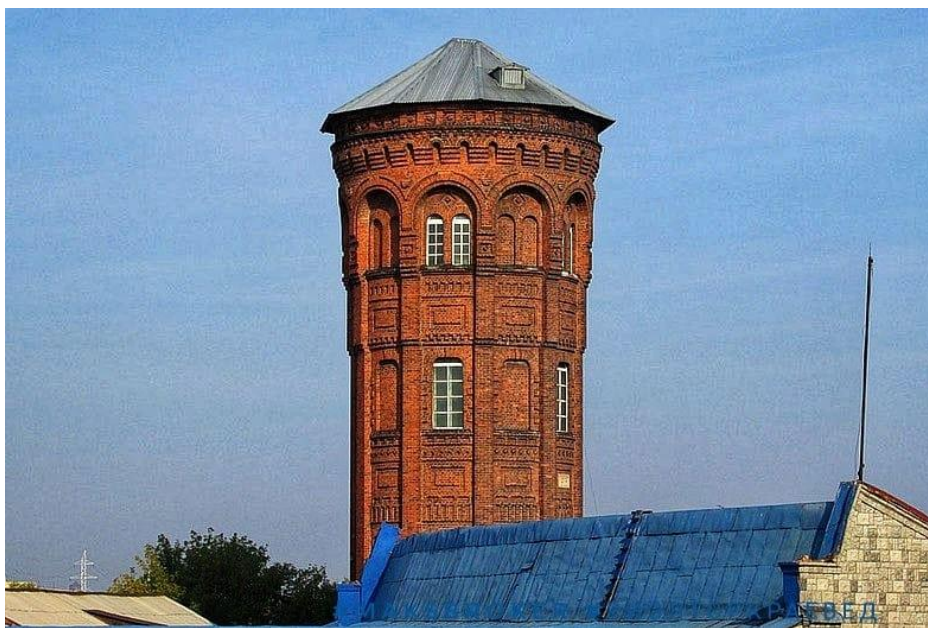


Рис. 2. Привокзальная водонапорная башня. Локомотивное депо, Оренбург

Башня имеет круглую в диаметре форму, и, судя, по соседним строениям достигает высоты примерно в пять этажей, что по современным меркам составляет 15-17 метров. Вертикальный ее ствол имеет небольшое расширение кверху. Основной объем колонны при помощи декоративных элементов разделен на несколько горизонтальных поясов. Стройность, красота и изысканность башни подчеркивается вертикальными арками, начинающимися в нижнем этаже и завершающимися более глубокими нишами в верхней прикарнизной части. Внутри арок располагаются оконные арочные проемы, различного размера. Так в нижней части водонапорной башни это крупные вертикальные единичные окна с замковыми камнями над ними. А в глубине арок верхней части размещаются небольшие узкие вертикальные сдвоенные оконные проемы. По бокам сдвоенных окон располагаются наборные декоративные колонки из мелких резных элементов, образованные из вертикальных элементов арок.

Готические и романские мотивы присутствуют в ярко выраженных вертикальных арочных углублениях, геометрических орнаментальных мотивах из ромбов и квадратов карнизной части, в декоративном поясе карниза, украшенного метрическим многократным повтором сухариков в виде ряда направленных вниз зубчиков. Красота орнаментального решения башни напоминает деревянное узорочье жилых строений Оренбуржья, и даже декоративные геометрические элементы ажурной паутины.

Что касается стилистики возводимых строений, то в пограничном провинциальном губернском городе Оренбурге с середины XIX века, как и в других городах России, в архитектуре применяется эклектика, объединяющая в одном строении декоративные элементы нескольких стилей одновременно. Подобное решение присутствует и в рассматриваемой нами ранее башне локомотивного депо, выполненной в кирпичном стиле.

Начало XX в. в архитектуре ознаменовано появлением нового современного на тот момент архитектурного и художественного стиля – «модерн», кон-

структивные, стилистические и декоративные элементы которого начинают применять и в Оренбурге.



Рис. 3. Придорожная башня на территории детского сада №49.
Оренбург, Калининградская улица, 17

Обильная декорировка промышленных фасадов уходит в прошлое, на смену ей появляется новый тип производственной архитектуры, более сдержанный и суровый. Примером может служить водонапорная башня в стиле псевдоготики начала XX века на улице Калининградской, 17. Краевед Александр Гусев указывает, что данная башня была построена для удовлетворения нужд домов, окружающих железнодорожные мастерские и депо с поворотным кругом для паровозов [5]. Башня в превосходном состоянии. Внешний вид строения представляет собой простую цилиндрическую форму, разделенную горизонтальными поясками на четыре яруса. Башня выглядит стройной и изящной за счет небольшого сужения ее диаметра посередине. Фасад башни облицован бутовым камнем, который занимает 2/3 ее высоты от поверхности земли. Верхняя часть водонапорной башни выполнена из красного кирпича и имеет минимальные декоративные элементы под окнами в виде простейших геометрических фигур. Арочные окна верхней части башни объединены горизонтальным перепадом объемов, над окнами располагаются замковые камни. За счет маленьких узких арочных окон, напоминающих бойницы, башня внешне похожа на военный бастион в миниатюре. Кровля перекрыта восьмигранным куполом сложной конфигурации с металлической кровлей и небольшими чердачными окнами.

Странно, что придорожная башня никак не отражается в списке исторической архитектуры города Оренбурге, так же странно, что он оказался на территории детского дошкольного учреждения.

Анализируя водонапорные башни города Оренбурга нельзя обойти внимания строения, связанные в единый производственный цикл с водонапорными башнями. Речь идет о водоразборных будках в городе Оренбурге, которые служили горожанам для набора воды вплоть до 1960-х годов. Одна из таких будок на сегодняшний день является памятником архитектуры в стиле псевдоготики и находится на улице Жукова, 5.



Рис. 4. Будка водоразборная, г. Оренбург, ул. М. Жукова, 5

Будка была построена в 1927-1929 гг., выполнена, как и водонапорные башни, в «кирпичном стиле» с элементами готики. Приземистая шестигранная форма будки напоминает по образу военное средневековое историческое сооружение. В одной из граней располагается арочная двустворчатая дверь, обрамленная сверху окантовкой из красного кирпича с замковым камнем в центре. Строение имеет расширение формы книзу, визуально очень устойчиво, поставлено на фундамент из бутового камня. Будка водозаборная формирует единый стилистический ансамбль в структуре городской среды города с водозаборной башней, которая располагается на пересечении проспекта Победы и улицы Рыбаковской.

Водонапорная башня по адресу пр. Победы, 14/1, была установлена в 1927-1928 гг. на одной из самых высоких точек города по проекту оренбургского архитектора И.В. Рянгина. Постройка является образцом крупного промышленного строительства, памятником советской индустриальной архитектуры 1920-х годов. Башня выполнена в стилистике модерна готического направления и по художественному образу соответствует подобным промышленным российским объектам начала XX в.

И в наши дни она гармонично вписана в городскую среду, выступает в качестве архитектурной доминанты данной части городского пространства, что говорит о высоком мастерстве и профессионализме архитектора.



Рис. 5. Водонапорная башня. Оренбург, пр. Победы, 14/1. Арх. И.В. Рянгин

Башня величественна и монументальна, крупные элементы декорирования формируют ее сложную ритмическую структуру, придавая динамику строению, одновременно подчеркивая ее масштабность внутри городской среды. Несмотря на достаточно массивные пропорции и параметры водонапорной башни, она не смотрится тяжелой и громоздкой. Это происходит за счет ярко выраженных вертикальных членений, оси которых проходят через арочные окна цокольного этажа, делят пополам стрельчатые арки центрального яруса, выходят на середины окон верхнего яруса и попадают ровно в промежуточные срединные отрезки карниза между чердачными окнами. Композиция башни профессионально выверена и рассчитана по золотому сечению. Так верхний выступающий ярус согласно золотой пропорции гармонично увеличен в своей высоте относительно нижней части башни. Увеличение диаметра верхнего яруса подразумевает нахождение там емкости для хранения воды. Фасад башни выполнен из красного кирпича с наложением на него архитектурных деталей из светлой штукатурки.

Известный оренбургский архитектор, автор изданий об исторических зданиях города Оренбурга С.Е. Смирнов так описывает данное строение: «Здание покоится на мощном цоколе и выступающем цокольном этаже с небольшими арочными окнами. Фасады вышележащих этажей украшены романскими и готическими архитектурными формами, напоминающими храмы или кре-

постные сооружения далёкого Средневековья. Первый, самый высокий этаж декорирован массивными лопатками. Подобно старинным храмам, стены 1-го этажа башни прорезаны высокими готическими окнами со стрельчатыми арками. Наверху эти арки дополнены массивными наличниками в виде крупных рустов. Широкий пояс нависающего верхнего объема поддерживают крупные, часто расположенные кронштейны. Выше пояса размещены полуциркульные арочные окна 2-го этажа, обрамлённые сверхверху арочными наличниками. Стены башни завершаются своеобразной аркадой из множества часто поставленных арочных окон 3-го этажа» [6; 195-197с.].

Анализируя рассматриваемые строения, можно обозначить общие черты присущие всем башням. Объединяет водонапорные строения, в первую очередь, материал исполнения – красный кирпич с добавлением штукатурки под природный камень для декоративных элементов и бутовый камень для облицовки. К общим чертам также можно отнести стилистику построек – все башни имеют романские и готические архитектурные цитирования, формируя художественный образ индустриальных строений в псевдоготическом направлении. Это объясняется временем строительства подобных сооружений – рубежом XIX-XX вв., когда промышленная архитектура активно применяет исторические цитирования. Именно в индустриальных строениях – фабриках, заводах, электрических станциях, водонапорных башнях... прослеживается историзм архитектурного мышления, возврат к эстетике архитектуры прошлого.

Однако присутствуют и значительные отличия. Стилистические и художественно-образные трансформации водонапорных башен Оренбурга позволяют разделить их на два принципиально разных вида, напрямую связанных со временем постройки – конец XIX века и начало XX века. Так внешний вид водонапорных башен различается не только размерами и пропорциями, но и декором и принципом его наложения на фасады. Исследуя орнаментальные мотивы, можно с уверенностью констатировать, что процесс декорирования к началу XX века кардинально изменился. С середины XIX столетия водонапорные башни Оренбурга, как и другие промышленные постройки, декорировались обильными резными украшениями по такому же принципу как украшались жилые деревянные и каменные строения. К началу XX века многочисленные мелкие детали фасадов промышленных строений значительно упростились, приняли конкретные крупномасштабные очертания, чтобы в дальнейшем, в эпоху конструктивизма, исчезнуть совсем. Чистые плоскости фасадов стали уравнивать пространства, заполненные крупными декоративными элементами, что сформировало совершенно новый принцип оформления индустриальных строений. Анализ башен и строений водонапорного комплекса города Оренбурга наглядно демонстрирует эти изменения.

XIX век — век урбанизации и технического прогресса, в который индустриальные архитектурные строения города Оренбурга формируют собственную взаимосвязанную структуру внутри городского пространства, развивая ее и одновременно украшая. Необходимо сберечь индустриальное наследие – уни-

кальные архитектурные сооружения дореволюционного периода для будущих поколений.

Список литературы

1. Нижегородцева Ю.Е., Кетова Е.В. Архитектурные и стилевые особенности водонапорных башен Западно-Сибирского региона конца XIX – начала XX века. [Электронный ресурс] Журнал ВАК: «Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета, № 6, 2016
2. Водонапорная башня. [Электронный ресурс] Материал из Википедии — свободной энциклопедии. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Водонапорная_башня
3. Москва-Товарная, водонапорная башня. [Электронный ресурс] Сайт «Водонапорные башни и другие башни». Режим доступа: <https://watertowers.ru/vodonapornye-bashni/moskva-tovarnaya-vodonapornaya-bashnya>
4. Лесникова Ю. Муки выбора. Максим Ткаченко о привокзальной водонапорной башне в Оренбурге. [Электронный ресурс] Рубрикатор: #оренбургские-тайны_oren1. 26.07.2019. Режим доступа: <http://oren1.ru/projects/oren-history/muki-vybora-maksim-tkachenko-o-privokzal.html>
5. Гусев А. Придорожная башня. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://greenexp.ru/places/Придорожная_башня
6. Смирнов С.Е., 50 жемчужин Оренбурга. – Оренбург: Оренбургское книжное издательство имени Г.П. Донковцева, 2019. – 272с., ил.