

Бучка Александр Михайлович

РОДОСЛОВНАЯ ВИЗИОНЕРСКОГО ИСКУССТВА

В статье рассматривается вопрос о развитии и становлении визионерской живописи. Проблема заключается в определении истоков, выявлении границ, специфики визионерского искусства живописи в ходе развития и смены стилистических эпох, эволюции тематики, жанров, техник. Отечественные художники включены в западную периодизацию визионеров. Критериями для периодизации визионерского искусства выбраны: хронология, территориальная принадлежность, авторство, жанры, сюжеты и материалы.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/3-1/8.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 3(77): в 2-х ч. Ч. 1. С. 34-38. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/3-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Жизнеспособность методов работы с протестантским напевом по мендельсоновским принципам отражает Третья соната композитора *f-moll* op. 14, посвященная И. Брамсу. Ее финальная часть представляет собой вариационный однотональный (по принципу барочных хоральных партит) цикл, основанный на мелодии хорала немецкого пастора и богослова XVII века Михаэля Альтенбургского (1620) «*Herr Gott, nun schließ den Himmel auf*» («Господь, открой свои небесные врата») с уже знакомой драматургической направленностью к пятиголосному апофеозному звучанию основной хоральной темы *tutti* всего органа.

Опираясь на исследование М. Вейера [7], посвященное органной сонате в Германии, можно констатировать, что на временном отрезке примерно в 60 лет – с 1845 по 1915 гг. – немецкими композиторами было написано более 60 сонат с использованием хоральных напевов. На основании этого и других очевидных свидетельств можно полагать, что цитирование протестантского, григорианского хорала или его текста становится одной из характерных черт романтической сонаты, особенно заметно проявившейся в «немецкоязычной» органной традиции.

Если авторы и не обращаются к напеву напрямую, они тем не менее апеллируют к традиции через хоральный текст и стилизацию тематизма. Такое обращение к традиции – одно из важнейших качеств, которое определяет барочно-романтическое взаимодействие в стилистике нового жанра, появившегося в середине XIX столетия.

Список литературы

1. **Евдокимова Ю. К.** Органные хоральные обработки Баха // Русская книга о Бахе: сб. статей / сост. Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. Изд-е 2-е. М.: Музыка, 1986. С. 222-248.
2. **Кириллина Л. В.** К истории бахианства в классическую эпоху [Электронный ресурс]. URL: http://dancecomposition.ru/publ/muzykalnaja_dramaturgija_khoreograficheskij_simfonizm/larisa_kirillina_k_istorii_bakhianstva_v_klassicheskuju_ehpoku/34-1-0-415 (дата обращения: 01.09.2016).
3. **Нюрнберг А. В.** Органное творчество Ф. Мендельсона. Рождение романтической органной сонаты // Музыкальная культура народов России и зарубежных стран: сб. статей / сост. В. Дулат-Алеев. Казань: Изд-во Казанской государственной консерватории, 2003. С. 190-212.
4. **Grace H.** Rheinberger's Organ Sonatas // The Musical Times. 1923. Vol. 64. № 967. P. 616-621.
5. **Peterson J. W.** French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor. Rochester University Press, 1995. 323 p.
6. **Weitner C. A.** Jacques Nicolas Lemmens: Organist, Pedagogue, Composer: Diss. D. of Musical Arts. University of Rochester, 1991. 178 p.
7. **Weyer M.** Die Deutsche Orgelsonate von Mendelssohn bis Reger. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1969. 235 S.

CHORAL AS A REPRESENTATION OF DIALOGUE WITH BAROQUE IN THE ROMANTIC ORGAN SONATA

Bochkova Tat'yana Rudol'fovna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Nizhny Novgorod State Conservatory named after M. I. Glinka
tatyanab31@yandex.ru

The article examines the use of the Catholic and Protestant ecclesiastical tune as one of the basic thematic elements of the romantic organ sonata – the genre phenomenon that originated in the European music in the middle of the XIX century. The author emphasizes the idea of baroque-romanticism synthesis determining the basic stylistic “field” of this genre and focuses on the choral, which becomes one of the key “markers” of dialogue with baroque.

Key words and phrases: romantic organ sonata; choral; baroque; romanticism; style dialogue; European organ tradition.

УДК 72.012

Искусствоведение

В статье рассматривается вопрос о развитии и становлении визионерской живописи. Проблема заключается в определении истоков, выявлении границ, специфики визионерского искусства живописи в ходе развития и смены стилистических эпох, эволюции тематики, жанров, техник. Отечественные художники включены в западную периодизацию визионеров. Критериями для периодизации визионерского искусства выбраны: хронология, территориальная принадлежность, авторство, жанры, сюжеты и материалы.

Ключевые слова и фразы: художники-визионеры; пророческая живопись; картины мира в искусстве; периоды искусства; визуальный язык.

Бучка Александр Михайлович, к. архитектуры, доцент
Южный федеральный университет, г. Ростов-на-Дону
abuchka@mail.ru

РОДОСЛОВНАЯ ВИЗИОНЕРСКОГО ИСКУССТВА

Предметом рассмотрения является визионерское искусство, преимущественно живопись. Объектом рассмотрения выступает родословная визионерского искусства. Надлежащие темы визионерских работ включают

следующее: Творение, падение, Потоп, Триумф Смерти, Апокалипсис, Рай и Ад, *путешествие души* после жизни, освящение, смерть и возрождение, Иерос Гамос (*heiros gamos* – священный брак), древние герои, мифические существа, монстры, циклопы и горгульи, андрогини и гермафродиты, безумие, мечты, отдаленное будущее, далекое прошлое, идеальные города, древние руины, потерянные цивилизации; здания, которые никогда не будут построены; здания, построенные без цели, как самодостаточный триумф архитектуры над материей; башни, храмы, пирамиды; все образы богов и демонов, ангелы и элементали (основные сущности алхимии и мироздания), космос и его многочисленные диаграммы, модели и средства представления, зодиак; животный мир в своем первоначальном состоянии; *невиданные* животные в реальном облике, такие как: единорог, василиск, химеры, сфинксы; странные, но гармоничные сочетания существующих объектов и качеств – плавленые карманные часы, горящие жирафы; эзотерика всех сортов, аллегории, ложная анатомия, фантастические изобретения и машины, алхимические реторты, карты Таро, загадочные символы, священные геометрические объекты, отражающие свет драгоценности, переходы, преломление света, спирали, лабиринты, мандалы; портреты художника в свете его воспоминания и мечты, внутренний пейзаж, интерьер разума и, прежде всего, невидимки (только что найденные визуализации), еще не признанные, но, возможно, названные ранее, в нашем визуальном языке – то, что Блейк называл «Безымянные формы» [2, р. 258]. То, что до обретения живописных очертаний китайская живопись называет «Великим образом без формы» [1, с. 9].

Одной из самых интригующих, туманных и противоречивых тем истории и магии является «Иерос Гамос», «Священный брак». Иерос Гамос обозначает священный брак человеческого существа с Божественностью (внутренним духом) и унификацию выражений жизни на всех ее уровнях. Иерос Гамос является причастным к супружеским одеждам Бога, который единственный носит белые одежды. Иерос Гамос свойственен сюжету «Воскресения Христа» как воплощению внутренней сущности. Визионерское искусство такое же древнее, как первые процарапанные шаманические изображения видений на стенах культовой пещеры или таинственные спирали космических циклов, вырезанные на мегалитических камнях. Визионерское искусство проявляется среди египтян, месопотамцев, минойцев и древних греков. В Центральной Америке оно испытало подъём и процветание среди мочико, ацтеков, майя и тольтеков. В этих ранних культурах визионерство приобрело почти *чистые формы выражения* как изображение *сотворения мира, космоса и его богов*, Священного героя, его смерти и возрождения – все они проявились спонтанно в живом, уникальном культурном стиле, чей визуальный язык был почти идеальным в своей выразительности. Истоки Пророческого искусства – в древних цивилизациях Европы и Америки.

Каждый из этих культурных, синкретических стилей древности возникает в истории «совершенно сформированным», с полной символической лексикой и сложным живописным выражением. Каждая манифестация одновременно совмещает эпические и монументальные качества. Произведения, выходящие за эти пределы, обладают качествами повышенной универсальности и вечности формы. Как отметил Эрнст Фукс, «произведение искусства является памятником бренному времени внутри вечности. Только Искусство может принять и передать другим векам *надёжную достоверность ушедшей* действительности, ту, что удерживается в пределах своей собственной эпохи» [4, р. 13]. В древних прото-визионерских, нарочито эпических произведениях искусства просматривались временные влияния видений, которые затем захватили искусство и наконец утвердились в устойчивых к воздействию времени каменных, керамических и металлических материалах. Эта пластика сохранила свои скрытые сообщения в нынешней современности. Задачи, ожидающие нас во время созерцания такого произведения, заключаются в том, чтобы открыть себя для его забытого духовного сообщения, тем самым расширить наше видение за пределы своих собственных культурных горизонтов и духовного наследования.

Как европейская культура *бронзового века* переместилась в «темные века», так и опыт визионерских фантазий всё еще может быть обнаружен в золоте скифов и викингов, северных изделиях из дерева, скудных остатках резьбы на кельтских артефактах, например, в скандинавской животной геральдике, рогатых божествах, полихромной росписи резьбы на священных каменных глыбах и роскошных переплетениях змеевидных мотивов порталов. Местные племена Северной Америки также разрабатывают свой комплекс животных мифологий через тотемы, ткачество и резьбу. Пророческое искусство визионеров в бронзовом веке продолжается в античной фресковой и энкаустической стенописи, римской мозаике, а в «тёмные века» – в ювелирном и декоративно-прикладном искусстве.

Оклады Библии инкрустированы драгоценными камнями, оправленными в золото, текст содержания написан и украшен арабесками и бестиариями – таково было раннее выражение пророческого визионерского видения в христианстве (арабеской называется причудливый витой узор; бестиарием является изображение невиданных фантастических зверей). Затем в резном камне, фреске и витражах готических соборов, в *миниатюре древних свитков и кодексов*, в темпере византийской иконы, в мозаиках Равенны новая тенденция визионерского предвидения появились в христианском искусстве – визионерские символы богато расцвели на текстах переводов Священного Писания. За ними вскоре последовали монументальные фрески флорентийских живописцев, витражи французских соборов, масла и лаки алтарей фламандских мастеров. Пророческое визионерское видение в христианстве выразили следующие виды искусства: орнаментальное искусство, ювелирное искусство, книжная миниатюра, фресковая стенопись, византийская темперная иконопись, витраж.

Положено начало творческому служению художника-пророка. Величайшим из ранних художников визионеров был Иероним Босх. В наши дни его работы по-прежнему несут скрытые сообщения. Многие из его изображений предлагают путь через портал живописи в потерянный рай (каждая эпоха обладает своим особым колористическим ключом к доступу за пределы телесности и реальности). К носителям истинного провидения

можно отнести творения следующих мастеров и школ: иконопись периода Палеологов, мозаики Равенны, тибетскую иконопись танка, Иеронима Босха, Шонгауэра, Маттиаса Грюневальда, Альбрехта Альтдорфера, Ханса Бальдунга Грина, Луку Синьорелли, Да Винчи, Микеланджело, Феофана Грека, Рублёва, Дионисия, Арчимбольдо, Мастера «Таро де Марсель», Магистра «Розария Философорума» – алхимического трактата XVI века, Мастера серии красочного текста по алхимии «Блеск солнца», Гойю, Джона Мартина, Блейка, К. Д. Фридриха, Данте Габриэля Россетти, Эдварда Бёрн-Джонса, Моро, Гюстава Доре, Редона Одилона, Жана Дельвиля, Фернана Кноффа, Врубеля, Борисова-Мусатова, Макса Клингера, Сальвадора Дали, Эшера. Художники-пророки благодаря превосходной технике проявляют уникальные качества богатой фантазии и полёта воображения в момент столкновения и противостояния предмету изображения. Между тем некоторые визионеры-мечтатели ускользают от течений и моды живописи в их собственные времена. Это приводит к таким стиливым анахронизмам, как «Фигура Адама» у Гойи – в его солипсической фреске, росписи на стенах «Дома глухого» (солипсизм (от лат. *solus* – «единственный» и *ipse* – «сам») является идеалистической философской теорией о том, что только доступное напрямую психическое содержание собственной личности можно изучить и проверить); бесконечные горизонты и пейзажи Джона Мартина; «Остров мертвых» Арнольда Бёклина; театральные композиции Фюсли; проникнутые светом офорты Гюстава Доре; возвышенный над ними всеми Уильям Блейк с его акварелями или офортами из «Древних дней», «Книга Иова», «Страшный суд» и многое другое – все то талантливое и виртуозное, что получило лишь малую долю благодарности и признания.

Живописцы-провидцы пополнили широкий поток искусства маньеризма. Их имена сегодня малоизвестны: Бартоломеус (Bartholomeus) Шпрангер, Уэндел Дитерлин (Dieterlin), Жак Калло, Антуан Карон, Дезидерио Монсу (Monsu Desiderio) и Джованни Баттиста Пиранези. В течение последующих двухсот лет возникло движение прерафаэлитов в Англии и символистов в декадентских движениях Франции и Бельгии. Линия визионерской живописи идёт от предводителей движения прерафаэлитов – Данте Габриэля Россетти и Эдварда Бёрн-Джонса; через последующих им Фернана Кноффа (Khnoff), Фелисьена Ропса, Карлоса Швабе; далее – к непризнанному автору шедевров Жану Делвиллю (Delville). Пророческое искусство было обогащено поздними символистами – Одилоном Редоном, ранними работами Франтишека Купки, Альфреда Кубина, Джованни Сегантини и Макса Клингера. Они следовали непосредственно близко за провидцами Сецессиона – Густавом Климтом, Францем фон Стукком (Stuck), Карелом Витезславом Мазеком (Vítězslav Mašek) и Яном Торопом. В кругу перечисленных мастеров пребывает единственное, вневременное, трансцендентное и провидческое искусство Гюстава Моро.

Более поздние линии развития можно проследить с большей точностью. Сюрреализм определён как направление, непосредственно повлиявшее на визионерское искусство. Но две особенных ветви внутри этого движения должны быть чётко разделены и определены. Одна ветвь – сюрреализм автоматический (Automatist), авторы которого, как правило, тяготели больше к абстрактной форме, например Миро, Арп, Танги и Матта. Они вдохновили движения в направлении к абстрактному экспрессионизму и «живописи действия» в Америке. С ними визионерское искусство имеет меньше общего. Другая ветвь – фигуративный сюрреализм, – как правило, тяготеет к более тщательному, пластичному представлению мечты и её изображению в живописи. Здесь Пикассо, Эрнст, Магритт, Дельво, Беллмер (Bellmer), Фини и особенно Дали должны быть признаны современниками как предки нынешнего этапа пророческой живописи.

В Вене после Второй мировой войны в группе под предводительством живописцев-академистов создалось неточное толкование и ложное представление сюрреализма, которое в итоге привело к возникновению движения, в настоящее время признанного как фантастический реализм. Хаузнер и Хаттер, Лемден (Lehmden) и Брауэр и особенно Эрнст Фукс (Ernst Fuchs) стремились возродить техники живописи старых мастеров, объединить их с импрессионистической теорией цвета и посвятить эту новую утончённую и точную технологию фантастическим темам и сюжетам. Некоторые из этих художников здравствуют поныне. Они признаны в качестве «первого поколения» провидцев-визионеров. Среди этого поколения художников, работавших независимо друг от друга, были Курт Регшчек (Regschek), Эрнст Штайнер, Вернера Тюбке, Питер Прокш (Proksch), Ле Маршал (Le Marechal), Пол Верлинде, Жан-Пьер Але и Вольфганг Грасса. Особое внимание следует уделить фламандскому художнику Жофра Боссчарту (Johfra Bosschart), который воплотил свои эзотерические исследования в высшую степень завершённости живописных циклов серии «Зодиак» и триптиха «Unio Mystica».

Под духовным руководством Фукса второе поколение визионеров появилось в шестидесятых, семидесятых, восьмидесятых годах и практиковало (как это называл Мах Дорнер) смешанную технику живописи (Mischtechnik), которую им преподавал Фукс. Это позволяет объяснить непосредственное влияние техники письма Фукса на живопись Мати Кларвейна, Де Ес Швертбергера (De Es Schwertberger) и Роберта Венозы. Другие студенты Фукса тем временем организовали продолжение движения и стали преподавателями живописной техники: Бриджид Марлин (член движения «Святость Инскейп» (что означает «Святость Индивидуальности и Идентичности») и основатель «Общества искусства воображения»), Филипп Рубинов-Якобсон (член «Общества провидцев Нью-Йорка») и организатор групп «Техники письма старых мастеров» и семинаров «Новые визионеры»). К этому периоду причастен также сын Эрнста Фукса – Михаэль Фукс. Этому поколению принадлежит *Алекс Грей*. Он предпочёл более независимый стиль работы и постепенно сосредоточился на создании серии «Священных зеркал» и строительстве одноимённой капеллы в свете трансперсональной философии. В это время в Швейцарии *Х. Р. Гигер*, используя технику совмещения аэрографии и маркеров, выходит на новые высоты в изображении мрачных видений пришельцев, биомеханоидных киборгов и оккультизма. Журнал «Omni» представил творчество многих европейских визионеров – Фукса, Хаузнера, Гигера, Де Ес Швертбергера, Венозы и других – более широкой американской аудитории, опубликовав их работы на своих страницах.

Одновременно с этим происходит возрождение брутального искусства “l’Art Brut”, наивного искусства “naive Kunst; naive art; l’art-naïf” или постороннего искусства «аутсайдер-арта» – живопись неопытных художников-самородков, некоторых самопровозглашённых медиумов-экстрасенсов и прочих творцов «на грани безумия», которые разработали стили и словари изображений, поразительно похожие на более умышленные, преднамеренные, выверенные работы художников-визионеров. Ныне забытые акварели Феликса Нюссбаума (Felix Nussbaum), заполненные феями и эльфами пейзажи Ричарда Дадда (Dadd), рисунки восковыми мелками и пастелью Минни Эванс и такие *архитектурные достижения, как Идеальный Дворец* Фердинанда Шеваля (Ferdinand Cheval), пришлось добавить в каталог визионерского искусства. Многие из этих работ зарегистрированы в последнее время через публикации в более чем тридцати выпусках журнала «Свежий взгляд» (“Raw Vision”).

Популярная форма искусства Америки «книга комиксов» проявила творчество многих неожиданных визионеров. Некоторые из них творили в героическом ключе – Фрэнк Фразетта, Мичел Калута (Michael Kaluta), Барри Виндзор-Смит. Другие же предпочли более зловещие сюжеты и жутковатую манеру – Берни Райтсон, Клайв Баркер. В Европе, особенно во Франции, комиксы превратились в тонкие листы графических иллюстраций «Полос Комиксов» (“les Bandes Dessinees”) Жана Джиро в «Мебиусе» (Jean Giraud “Moebius”), Филиппа Дрюлле в «Дрюлле» (“Druillet”) и прочих изданиях. Границы, определяющие жанр визионерского искусства, становятся туманными. Как позиционировать визионерство в современном искусстве в связи с интересом нового двадцать первого века к сознанию дельфина, чужеродным инопланетным похищениям, пьезокристаллам для энергетической связи домохозяек с высшими силами и т.д.? Каждый художник делает свой собственный выбор, здесь и сейчас. Автор «Манифеста Визионерской Живописи» Каруана говорит своё непреклонное «Нет!» суетным явлениям массовой культуры потребления [3, p. 19].

Число выставок визионеров продолжает расти. Среди них: «Фантастический провидец» (“Du Fantastique au Visionnaire”, Венеция, 1994, Маурицио Альбарелли), «Нить Ариадны» (Массбач, 1998, Отфрид Кульман), «Сто священных видений» (Пайербах, 2000, Рубинов-Якобсон), «Искусство воображения» (Лондон, 2000, Бриджид Марлин), «Фантастическое искусство» (Австралия, 2001, Дамиан Мичелз), «Аромат женщины» (Париж, 2002, Клод Куссас). Центр международного фантастического искусства организует текущие и постоянные выставки в Шато-де-Грюйер. Общество фантастического искусства, вымысла и мечты провело ряд выставок близ Парижа. В 1996 году был основан Центр фантастических искусств в Германии.

Благодаря публикациям Галереи Морфея Джеймса Кована (James Cowan), основанию журнала по искусству визионеров Дамиана Мичелза (Micheals) и созданию Центра фантастического искусства в Интернете Кристианом де Боеком (Christian de Voeck) всё больше и больше художников-визионеров собирались вместе, обнаружив странную, непонятную, но неоспоримую гармонию в работах друг друга. Во Франции и Бельгии в настоящее время находятся работы Дадо, Ди Маццио (Массио), Жана-Пьера Угарте, Роланда Кэта (Roland Cat), Лукаса Кандла (Kandl), Эрика Эйнинка, Мишеля Хенрикота (Henricot), Франсуа Шлессера, Кристофа Вашера, Жана-Ива Кервевана (Kervevan), Патрика Делорме (Delorme) и Грегуара Массино (Massineau). В Германии и Австрии – работы Олхаузера, Питера Грича, Даниэля Фридемана, Хайнца Зандера, Карла Казфера, Маннфреда Обстера, Манфреда Силнера, Майкла Машка и Отфрида Кульмана. В Норвегии – работы Одда Нердрума. В Польше – Бексиньский, Йерка и Банаха. В Англии – произведения Алана Сениора, Бриджид Марлин, Лори Липтона. В Австралии – картины Дамиана Мичелза. В Италии – произведения Бруно ди Майо, Бенедетто Феллина и Паоло Гримальди. В Америке – картины Вебера, Джадсона Хасса, Мартина Хоффманна, Энн МакМой, Синтии де Роббинс, Антона Бринка, Эндрю Гонсалеса и Воука. В России – работы Сергея Шарова, Владислава Провоторова, Олега Королёва. Этот список не окончательный и не полный. Много практикующих художников-мечтателей не признаны по сей день. Другие предпочитают работать в одиночестве. Но происходит очевидное явление: волна художников, несущих *свое видение света*, нарастает всё больше с каждым новым поколением. Культурное сообщество устало от академичности, элитарности, пафосных смыслов, статусной политической ангажированности и огромных финансовых спекуляций, окружающих модернистское и постмодернистское искусство. Этой ситуации практики визионерского искусства противопоставили подлинную, искреннюю и востребованную попытку возродить нечто *вечное* в пределах современного опыта искусства живописи. Каждый из них преследует, по словам Эрнста Фукса, «специальную достоверность изображений, порождаемую визионерским экспериментом» [4, p. 12].

Материалы статьи позволяют сделать некоторые обобщения и выдвинуть гипотезу дальнейшего развития визионерского искусства. В произведениях визионеров происходит соединение, переплетение, слияние композиционного и тектонического строя, присущего завершающим цикл стилей типам композиций «Разрушения», «Инобытия», «Трепета» картины мира архитектуры и искусства. Творчество визионеров тяготеет к раз-воплощению предметности и парадоксальной интерпретации смысла. Для композиций визионеров традиционны пространственная организация и синтез в живописи, дизайне и пространственно-средовой деятельности. Для изобразительных средств характерен переход от предметного и средового тактильного иллюзионизма к передаче ощущения разомкнутого пространства, света и потока энергии. Возможности освещения и лазерной проекции могут использоваться визионерами как буквальное воплощение кинетической светописью картин «Инобытия».

Список литературы

1. **Жюльен Ф.** Великий образ не имеет формы, или Через живопись – к не-объекту. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 368 с.
2. **Blake W.** ‘The Marriage of Heaven and Hell’ in The Portable Blake / ed. by Alfred Kazin. N. Y.: Viking Penguin, 1946. 406 p.
3. **Caruana L.** First Draft of a Manifesto of Visionary Art. P.: Recluse Publishing, 2001. 72 p.
4. **Venosa R.** Illuminatus. Sydney: Interface Press, 2008. 240 p.

GENEALOGY OF VISIONARY ART

Buchka Aleksandr Mikhailovich, Ph. D. in Architecture, Associate Professor
Southern Federal University
abuchka@mail.ru

The article examines the problem of formation and development of visionary painting. The study aims to discover the origins, borders, specificity of visionary painting over the stylistic periods, during evolution of the themes, genres, techniques. Domestic painters are included into the western classification of visionaries. The author chose the following criteria for periodization of visionary art: chronology, territorial affiliation, authorship, genres, storylines and materials.

Key words and phrases: visionary painters; visionary painting; artistic world pictures; art periods; visual language.

УДК 94(47); 46.06.01

Исторические науки и археология

В статье рассматриваются проблемы развития газовой индустрии и газификации в городе Саратове в 1940-е годы. Показаны трудности, с которыми сталкивался топливно-энергетический комплекс региона в военные и послевоенные годы восстановления хозяйства. Проводится анализ значения и роли природного газа в топливно-энергетическом балансе и для экономики города и региона в 1940-х годах. Основное внимание автор концентрирует на газификации производственных процессов предприятий и жилищно-коммунального хозяйства города.

Ключевые слова и фразы: природный газ; газификация; газовая промышленность; газовая аппаратура; использование газа; газовое оборудование.

Быков Виктор Юрьевич

*Саратовский социально-экономический институт (филиал)
Российского экономического университета имени Г. В. Плеханова*
istorikons@yandex.ru

ГАЗИФИКАЦИЯ ГОРОДА САРАТОВА В 1940-Е ГОДЫ

До начала Великой Отечественной войны природный газ не рассматривался в качестве одного из основных видов топлива и источников получения энергии. В годы реализации первого и второго пятилетних планов развития народного хозяйства СССР основными видами топлива были нефть, уголь, торф и дрова. С началом войны и усилением топливно-энергетического кризиса перед экономикой страны встала проблема снабжения промышленных предприятий топливом и ресурсами. В связи с активным наступлением немецких войск и оккупацией значительной части западной территории Советского Союза большинство промышленных предприятий были эвакуированы в восточные регионы. Многие из них были перевезены в Саратов, промышленность которого после начала войны стала постоянно испытывать топливный дефицит.

Сложное положение в топливно-энергетическом балансе города вынуждало искать внутренние энергетические резервы региона. В годы третьей пятилетки доля местных видов топлива в Саратовской области составляла 21,8%. Основу топливной базы саратовских предприятий составляли привозные ресурсы – бакинская нефть и донецкий уголь, их доля в топливном балансе города составляла 70% [8, д. 524, л. 3]. Недостаточное обеспечение местными видами топлива было главной причиной нестабильной работы различных отраслей промышленности в 1941 году [2, с. 134].

Так, в условиях военного времени оказались востребованными все полученные в предыдущие годы знания о наличии газовых структур в регионах СССР. Газоносность Саратовской области, в сравнении с другими регионами страны, была наиболее изученной. Еще в 1920-1930-е гг. были обнаружены 24 газоносных района [1, с. 11]. В 1941 году вблизи города Саратова у села Елшанка было начато разведочное бурение, по результатам которого в недрах саратовской земли были обнаружены огромные запасы газа.

В сентябре 1942 года топливный дефицит в промышленности Саратова стал ощущаться особенно остро. Электростанции города работали в чрезвычайном режиме – иногда запасов топлива имелось лишь на несколько часов. Ввиду перегруженности железнодорожных линий привозное топливо поставлялось нерегулярно. Кроме того, часто оно было некондиционным (например, бурые угли с влажностью до 27% на СарГРЭС и низкокалорийные сланцы с большой влажностью на СарТЭЦ, что затрудняло их сжигание) [3, д. 2979, л. 24]. Промышленному центру, прифронтовому городу, обеспечивавшему Сталинградский фронт военной продукцией, угрожала опасность остановки деятельности многих предприятий.

В таких сложных условиях было принято решение о строительстве газопровода из Елшанского газового месторождения к Саратовской ГРЭС. В экстремальных условиях военного времени, не имея специальной технической базы и квалифицированных специалистов, совершив трудовой подвиг, труженики Саратова всего лишь за 5 недель построили газопровод длиной 16 км. Введением в конце октября 1942 года в эксплуатацию газопровода Елшанка – СарГРЭС было положено начало освоению и применению природного газа для промышленных нужд страны.