ФГБОУ ВО «Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова»

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

Сборник подготовлен в рамках разработки научной темы:
Методологические принципы проектирования единого образовательного пространства ресурсами художественно-промышленных вузов.

Фундаментальные, прикладные и учебно-методические исследования.

2/2018
Часть 2

ББК 30.182
ISSN 1997-4663

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

«Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» /Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2018. – № 2. Часть 2 – 274 с.

Включен ВАК РФ в перечень ведущих научных журналов и изданий для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученой степени доктора наук.

Учредитель: ФГБОУ ВО «Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова»

Главный редактор: Доктор искусствоведения, профессор А.Н. Лаврентьев

Члены редакционной коллегии:

Аронов В.Р. – Член-корреспондент РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Бурганов А.Н. – Действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Бурганова М.А. – Действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Ганцева Н.Н. – кандидат философских наук
Ефимов А.В. – доктор искусствоведения, профессор
Жердев Е.В. – доктор искусствоведения, профессор
Кошаев В.Б. – доктор искусствоведения, профессор
Соловьев Н.К. – доктор искусствоведения, профессор
Малолетков В.А. – доктор искусствоведения, профессор
Майстровская М.Т. – доктор искусствоведения, профессор

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ №ТУ 50 - 02598 от 26.04.2018

Адрес редакции: 125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9
тел.: 8 499 158 85 70
e-mail: gantsevan@yandex.ru; strog-nauka2011@yandex.ru

Подписной индекс 81174 в каталоге Роспечати

Зам. главного редактора: Н.Н. Ганцева
Выпускающий редактор: А.В.Сазиков
Редактор: Ю.Б. Иванова
Художественный редактор, верстка: Ф.В. Шебаршин

© Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова, 2018

Scientific-analytical magazine of art studies

«Decorative Art and environment. Gerald of the MGHPA»/Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov. – MGHPA, 2018. – № 2. Part 2 – 274 p.

Included by the VAK of the Russian Federation into the list of leading scientific magazines for publication of the basic scientific results of candidate and doctorate dissertations

Publisher: Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov

Editor-in-chief: Doctor of Art Criticism, Professor Lavrentiev A.N.

Editorial board:

Aronov V.R. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Burganov A.N. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Burganova M.A. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Gantseva N.N. – Candidate of Philosophy
Efimov A.V. – Doctor of Art Criticism, Professor
Zherdev E.V. – Doctor of Art Criticism, Professor
Koshayev V.B. – Doctor of Art Criticism, Professor
Solovjev N.K. – Doctor of Science, Professor
Maloletkov V.A. – Doctor of Art Criticism, Professor
Maistrovskaja M.T. – Doctor of Art Criticism, Professor

Address of the editorial board: 125080, Moscow, Volokolamskoje shosse, 9
ph.: 8 499 158 85 70
e-mail: gantsevan@yandex.ru; strog-nauka2011@yandex.ru

Subscription index 81174 in the Rospechat catalogue

Deputy editor-in-chief: N.N. Gantseva
Managing editor: A.V. Sazikov
Editor: Y.B. Ivanova
Art-director, layout: P.V. Shebarshin

© Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov, 2018

Е.В. Жердев

МЕТАФОРИЧЕСКАЯ СУЩНОСТЬ УНИВЕРСАЛИЙ В ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ

Тема данной статьи — метафора как сущностная основа объединения различных видов художественного творчества. В статье рассматривается проблема универсалий в искусстве, связывающих в единый семантический узел взаимодействе единичного и общего, абстрактного и конкретного, бытия и мышления.

The theme of this paper is metaphor as essential basis for integration of different kinds of art creation. In the article the problems of art universalis, which connects singular and general, abstract and certain, being and image thinking in the unated semantic knot is examined.

Ключевые слова: метафора, сущность, универсалии, искусство, культура, семантика, дизайн.

Keywords: metaphor, essence, universalis, art, culture, semantic, design.

Универсалии (лат. universalis — «общий») — означают общие понятия или идеи. Этот термин широко употреблялся в средневековой философии. В X–XIV веках в споре об универсалиях, выясняющем их онтологический статус, определились три направления: номинализм, видевший в универсалиях общее имя, концептуализм, истолковывающий универсалии как обобщение, основанное на сходстве предметов, и реализм, полагавший, что универсалии существуют реально и независимо от сознания [БСЭ].

Все указанные направления и характеристики универсалий составляют их метафорическую сущность в искусстве и дизайне. Важным направлением в этом плане можно считать концептуализм, так

как именно в нем метафора выражает собой перенос одного предмета (явления) на другой предмет (явление) для создания художественной выразительности образа, а также фактор взаимодействия единичного и общего, связывающего в единый семантический узел различные области человеческой деятельности.

В этом контексте интригующе звучит название книги Майкла Арбиба — «Метафорический мозг», где автор пишет, что средневековые философы считали метафору важным элементом научного мышления, позволяющим сводить непонятное и непостижимое к понятному. По его мнению, пока ученый не располагает достаточными знаниями о предмете исследования, он вынужден прибегать к метафорам и заимствованиям из других областей науки для обеспечения сути наблюдаемых явлений.

Арбиб считает, что наши знания о структуре и функции мозга находятся еще на такой стадии, когда между нейрофизиологом, биохимиком и психологом, изучающими мозг каждый на своем уровне, нет никакого взаимопонимания. Науки такой нет, ее предстоит создать. А поскольку такую науку предстоит создать, то необходимо обсуждать задачи и проблемы на метафорическом уровне. Как пишет в предисловии к этой книги Д.А.Поспелов, две основные метафоры интересуют автора. Одна из них — «Человек — это животное» — основана на теории эволюции биологических видов. С точки зрения этой метафоры, человек рассматривается в неразрывной связи с миром животных, а его строение и поведение можно объяснить на основе богатейших данных, накопленных сравнительной биологией и теорией эволюции.

Вторая — «Человек — это машина» — основана на использовании внешнего сходства в поведении человека и различных технических устройств [1].

Нахождению универсальных законов в науке, технике, архитектуре, искусстве мы обязаны древним философам, ученым, художникам и др., жившим еще до новой эры. Наиболее ярким представителем из них является древнегреческий философ, математик Пифагор (VI в. до н.э.), который, например, увидел гармоническую связь между математикой и музыкой.

Немецкий астролог Иоганн Кеплер (1571–1630) в предисловии к

книге «Гармония мира» пишет о предании: Пифагор, проходя как-то раз мимо кузницы и услышав гармоничные звуки, издаваемые молотами, впервые открыл, что различие в тоне связано с размерами молота: большие молоты издают низкий звук, маленькие — высокий. Поскольку то, что называется пропорцией, связано с числовыми величинами, он измерил молоты и без труда нашел пропорции, отвечающие гармоничным или диссонансным, мелодичным или немелодичным звуковым интервалам. От молотов Пифагор перешел к длинам струн, для которых слух более точно указывает, какая их часть задает консонанс и какая — диссонанс. Он считал, что субстанцией всего является число. В числах Пифагор усматривал свойства и отношения, присущие различным гармоническим сочетаниям сущего. Он видел в числах объяснения скрытого смысла явлений, законов природы и изучал зависимость характера звучания музыкальных инструментов от длины струн. Пифагор также искал простые числовые отношения в геометрии и астрономии. Он разработал различного рода математические доказательства, что способствовало развитию принципов точного рационального мышления. Пифагор считал, что гармония Вселенной обусловлена мерой и числом, математической пропорциональностью [2].

Универсальную связь предметов и явлений мира видел и древнегреческий философ Платон (427–347 до н.э.). Он говорил, что мир — это не не просто телесный космос и не отдельные предметы и явления: в нем общее совмещено с единичным, а космическое — с человеческим. Космос, по Платону, это своего рода художественное произведение. Космос полон божественного смысла, являющего собой царство идей (эйдосов). По Платону, мир по природе двойственен: в нем различается видимый мир изменчивых предметов и невидимый мир идей. Так, отдельные деревья появляются и исчезают, а идея дерева остается неизменной. Мир идей являет собой истинное бытие, а конкретные, чувственно воспринимаемые вещи — нечто среднее между бытием и небытием: они только тени идей, их слабые копии. Идея — центральная категория в философии Платона. Идея вещи есть нечто идеальное. Так, к примеру, воду мы пьем, но не можем же мы пить идею воды. Идея — это смысл, сущность

вещи. В платоновских идеях обощена вся космическая жизнь: они обладают регулятивной энергийностью и управляют Вселенной. Им свойственна регулятивная и формообразующая сила; они — вечные образцы, парадигмы, по которым из бесформенной и текучей материи организуется все множество реальных вещей. Платон считал, что мир состоит из четырех стихий — огня, земли, воздуха и воды. К ним он еще добавлял космос. По Платону, четыре стихии и космос в картине мира метафорически (символически) соответствуют пяти правильным многогранникам: огонь — тетраэдр (его гранями являются четыре правильных треугольника, олицетворяет пламя, устремляющееся вверх; земля — гексаэдр (куб, его гранями являются шесть квадратов, олицетворяет устойчивость); воздух — октаэдр (его гранями являются восемь правильных треугольников, олицетворяет легкость); вода — икосаэдр (его гранями являются двадцать правильных треугольников, олицетворяет обтекаемость); космос — додекаэдр (его гранями являются двенадцать правильных пятиугольников, олицетворяет весь мир) [2].

Выдающийся римский архитектор, инженер, теоретик архитектуры Витрувий (вторая половина 1 века до н.э.) внес значительную лепту в раскрытие универсальной связи техники, архитектуры и искусства. В своей книге он пишет: «Музыку же архитектор должен знать для того, чтобы быть осведомленным в канонической и математической теории, а кроме того, быть в состоянии правильно рассчитывать напряжение баллист, катапульт и скорпионов; ибо в их брусьях справа и слева находятся отверстия гемитониев, сквозь каковые протягивают лебедками и рычагами скрученные из жил тетевы, которые не закрепляют и не привязывают, пока они не станут издавать на слух мастера определенных и одинаковых звуков. Ибо рычаги, пропускаемые в эти пучки натянутых струн, должны при спускании производить удар одновременно и с одинаковой силой; а если они настроены не в унисон, то они препятствуют прямому полету снаряда» [3, с. 8]. Точно также, пишет он, и медные сосуды в театрах помещают в нишах под скамьями, согласно математическому расчету звуков различной высоты, распределяют по окружности соответственно музыкальным согласиям или созвучиям: по квартам,

по квинтам и октавам, вплоть до двойной октавы, чтобы голос актера, попадая в унисон с распределенными таким образом сосудами и становясь от этого сильнее, достигал до ушей зрителя более ясным и приятным. Все это, считал Витрувий, нельзя построить никому без помощи теории музыки.

Мышление категориями универсалий весьма характено для творчества Иоганна Кеплера. Так, в своих работах «Тайна Вселенной» (1596), «Гармония мира» (1619) он пишет о голосах планет; обсуждает проблему гармонии и соответствия геометрических форм, физических явлений музыке. Кеплер увязывал математическое учение о гармонии с законами движения планет. Он описал гелиоцентрическую систему мира, включяя известные к тому времени орбиты планет Солнечной системы, с помощью правильных многранников. Исходя из этого, Кеплер стремился увязать соотношения орбит с теорией музыкальной гармонии. Соответствие музыкальных интервалов и орбит планет он называл гармонией сфер. Это представление стало традиционной философской метафорой в европейских университетах при изучении «музыки сфер» [2].

Метафорическая сущность универсалий ярко выражена в искусстве барокко. Для него характерно стремление к взаимодействию различных видов искусства, понимание поэзии как говорящей живописи, а живописи как немой поэзии. Барокко опирается на схоластическую логику и риторику, развертывает сложные метафоры и уподобления, наследует наиболее экспрессивные художественные формы средневековья и Ренессанса, сочетает античные образы с христианскими. Барокко — это синтез искусств. Архитектура, живопись, скульптура, музыка, опера, балет, одежда несут в себе один семантический, стилевой и культурный код, который выражается в характере пропорций, линий, ритма, асимметрии и т.д.

Во времена модерна русский театральный деятель С.П.Дягилев (1872–1929) стремился объединить различные виды искусства в одно целое. В конце 1890-х годов он вместе с А.Н.Бенуа создает русское художественное объединение «Мир искусства» под эгидой одноименного журнала «Мир искусства». В этом объединении активное участие принимали как художники (Л.С.Бакст,

М.В.Добужинский, Е.Е.Лансере, А.П.Остроумова-Лебедева, К.А.Сомов др.), так и литераторы (В.Я.Брюсов, З.Н.Гиппиус, Д.С.Мережковский, Андрей Белый и др.).

Во время русских сезонов за границей Дягилев создал труппу, куда входили композиторы Н.А.Римский-Корсаков, С.В.Рахманинов, А.К.Глазунов, певец Ф.И.Шаляпин, солисты балета М.М.Фокин, А.П.Павлова, В.Ф.Нежинский, Т.П.Карсавина и др. Огромную роль при этом играли художники А.Н.Бенуа, Л.С.Бакст, А.Я.Головин, Н.К.Рерих, Н.С.Гончарова, работы которых относятся к наиболее выдающимся образцам мирового театрально-декорационного искусства. В контексте синтеза музыки, балета, живописи, их универсальной значимости выявлялась метафорическая сущность искусства в целом.

В искусствознании немало примеров использования метафоры как универсального инструмента великими художниками слова, музыки, театра, кино, изобразительного искусства и т.д. Например, интересный анализ метафорической образности провел А.Ф.Лосев в исследовании исторического смысла эстетического воззрения Рихарда Вагнера. Так, он пишет, что в статье «Революция» Вагнер сравнивает революцию с какой-то высшей богиней и так рисует ее образ: «Она приближается на крыльях бурь, с высоко поднятым челом, озаренным молниями, карающими и холодными очами... вечно омолаживающая мать человечества, уничтожая и воодушевляя, проходит она по земле... там, где ...касалась ее нога, зацветают благоухающие цветы...» [4, с. 275].

Все свое художественное творчество Вагнер понимает как область любви. Мужским началом для него является здесь поэтический вымысел, или поэтический образ. Этот образ не может быть единственно решающим в искусстве, потому что он слишком абстрактен и слишком расчленен, слишком не собран в единое и неразделенное целое. Поэтому поэтическому образу противостоит бесконечная и никак не расчлененная стихия абсолютной музыки, которая, очевидно, тоже не может стать основой подлинного искусства. Зато это женское музыкальное начало призвано воплощать в себе поэтическую образность и тем самым лишить ее абстрактности, раздробленности.

Кстати, говоря о метафоре в музыке, уместно вспомнить и такое направление в живописи, как «орфизм», зародившееся во Франции

в 1990-х годах. Художники-орфисты Р.Делоне, Ф.Кука, Ф.Пикабия, М.Дюшан добивались динамики движения, взаимопроникновения криволинейных поверхностей, отталкиваясь от музыкальных ритмов и мелодий. Именно поэтому направление и названо в честь мифического фракийского певца Орфея. В свою очередь, музыка французского композитора Жана Филиппа Рамо (1683–1764) похожа на Версаль, нарисованный звуками. Композитор, преодолевая камерность, стремился к поэтизации танцевальной стихии и декоративному музыкальному письму.

Метафора находит свое проявление в эстетике трансфигуративного искусства. Понятие трансфигуративности (transfiguration — «видоизменение, преобразование, превращение») этимологически содержит визуально-пространственные компоненты: транс — перемещение, фигура — облик, образ, а также риторическая фигура — троп. В русском языке слово «превращение» имеет корень, указывающий на наличие поворота, а в его подтексте — возможность взгляда с других позиций. Приставка «пре — пере» подчеркивает моменты перехода в другое положение, состояние. Трансфигурация предполагает узнаваемсть инвариантного компонента. Форма, порождающая потребность в рефлексии над собой, должна быть метафоричной. Если бы она была только равна сама себе и не вызывала никаких дополнительных ассоциаций, она выпала бы из всеобщей связи вещей и явлений. Так выявляется метафорическая природа трансфигуративности.

В плане трансфигуративности М.Дюшан объявил произведением искусства лопату для очистки снега, и она им стала; объявил произведениями искусства подставку для бутылок, велосипедное колесо, и они ими тоже стали. Когда эти предметы оказываются не в утилитарном контексте, а в контексте экспонатов искусства, они уже принимают характер знака. Энди Уорхол превратил банку из фасоли в метафору произведения искусства. Лимоновыжималка Ф.Старка стала метафорой современного дизайна.

Можно обьявить любой цвет, оформленный в раму, произведением искусства. К.Малевич повесил « Красный квадрат» в угол выставочного зала, как икону, перед которой надо молиться, воспевая красоту и

огромную значимость в живописи и в жизни вообще красного цвета. Таким образом красный цвет становится метафорой религии красоты и социальной значимости.

Рассмотрим катину Роя Лихтенстайна «Мазок кисти» (1960). В данном случае мазок кисти находится на логическом пересечении двух взглядов на сущность краски: первый сосредоточен на самой физической сущности краски как субстанции, исходя из которой всегда создавалась живопись; второй — на семиотической значимости мазка в живописи. Представители абстрактного экспрессионизма заявляли, что живопись — это краски. Они накладывали их жирно и тем завершили трансформацию живописи, в которой всегда присутствовали содержание и образ. Поскольку краска стала содержанием, художники превратились в маляров, и основным художественным действием стало не копирование, не подражание, не репрезентация, а малевание. Таким образом, обычный мазок трансфигурируется в произведение искусства и приобретает метафорический смысл.

Наряду с мазком, трансфигуративным явлением становится дриппинг (подтек), который вызвал в середине XX века своего рода мистическую экзальтацию. В более ранний период подтек был случайностью, знаком неловкости живописца. Теперь же подтек стал метафорой горячности акта малевания, чистой торопливости и страсти, когда художник выделывает виражи и эксцентрические арабески над поверхностью полотна, вызывая брызги и взрывы пятен.

Представим другой пример: художник выставляет в качестве экспоната зеркало. Такой экспонат дает широкий простор для философствования и метафорического осмысления. Здесь естественной метафорой для теории искусства является подражание. Сократ считал, что зеркальные отражения реальных вещей не являются произведениями искусства. Это не более чем мимезис, поэтому он настаивал на художественном отражении реального мира в произведениях искусства вопреки теории, что искусство — это зеркало жизни. Таким образом, благодаря метафоре, трансфигуративное искусство приобретает художественную и философскую значимость [5].

Метафора зеркала с давних пор служила целям познания мира, указывая пределы человеческого видения. Неудивительно, что

идея зеркальности как универсального принципа познания прочно прижилась и на философской почве. Язык зеркальной симметрии позволял наилучшим образом описать единство и целостность мира, проявляющиеся способности каждого предмета или явления отражать смысл и память целого. Мир есть не что иное, как царство взаимных созерцаний и пересечений. Зеркала способны к разворачиванию в мировой зеркальный шар. Образ зеркально-шаровидного мира был близок аргентинскому писателю Х.Л.Борхесу.

Творчество Х.Л.Борхеса (1899–1986) насыщено богатством метафор. По существу, борхесовские рассказы метафорически предвосхитили быстрое развитие таких областей культурологического знания, как герменевтика (наука об истолковании текстов) или рецептивная эстетика. В рассказе-эссе «О культе книг» и некоторых других рассказах Борхес предвосхищает современную семиотическую теорию. Ведь именно с последовательно семиотической точки зрения можно рассматривать весь мир как текст, как единую книгу, которую нужно прочесть и расшифровать. Яркую философскую метафору можно, например, увидеть в рассказе «Тлен, укбар»: «...зеркала и совокупление отвратительны, ибо умножают количество людей... Зеркала и деторождение ненавистны... ибо умножают и распространяют существующее» [6, с. 50]. Нередко метафора у Борхеса рождалась из неожиданного уподобления, основанного на зримом сходстве предметов. «С ружьем на плече трамваи патрулируют проспекты», — писал он. Рассказ «Сад расходящихся тропок» можно прочесть как детективную историю. Но и тут ощутим глубинный метафорический пласт. «Во все века и во всех великих стилях сады были идеальным образом природы, вселенной. Упорядоченная же природа — это прежде всего природа, которая может быть прочтена как Библия, книга, библиотека» [6, с. 86]. Именно таков смысл сада-книги, задуманной китайским мудрецом и разгаданной английским социологом. По ходу сюжета символ как будто воплощается и оживает: сад-лабиринт — это изменчивая, капризная, непредсказуемая судьба; сходясь и расходясь, ее тропы ведут людей к нежданным встречам и случайной смерти.

Метафорическое осмысление окружающего мира мы находим и в книге А.Ф.Лосева «Дерзание духа», например, в разделе «Философия

античности в целом и в частностях», где он пишет: «В течение веков интенсивного развития человеческого интеллекта появилась склонность забывать, что человек все же связан с обыкновенными, чисто материальными вещами, что эти вещи имеют свою собственную физиономию, что эти вещи движутся, а если они мыслятся как живые, то и движутся сами собой, то есть, что они часто самоподвижны, что каждая вещь не сводится к своим свойствам, которые могут принадлежать и другим вещам, но каждая вещь имеет еще и носителя всех своих свойств, к ним несводимого, и что в конце концов и весь мир в своем предельном обобщении есть такая же вещь — материальная, чувственная, несводимая к своим отдельным проявлениям и в то же время живая, самодвижная и одушевленная... это ... перенос вполне земных и родственных отношений на всю природу» [7, с. 171].

Универсальное мышление пронизывает и творчество французского поэта Поля Валери. Он то и дело совершал, как отметили новейшие критики, смелые вторжения в сферы математики и физики, современной логики и знаковых систем, семантики и анализа структур и т.д. В своем эссе «Об искусстве» Валери писал: «Бывает минута, когда фигура становится столь сложной, когда событие кажется столь небывалым, что надобно отказаться от целостного их охвата и от попыток выразить их в непрерывных значимостях... Бесспорно то, что основанием и целью всех умственных спекуляций служит расширительное толкование непрерывности посредством метафор, абстракций и языков». Он также писал: «Отметим, наконец, параллельное развитие построений мысли — от своего рода простейших психических звукоподражаний, элементарных симметрии и контрастов к субстанциональным понятиям, к метафорам... Я полагаю, ...что самый надежный метод оценки живописи должен состоять в том, чтобы ничего не угадывая в ней с первого взгляда, последовательно строить ряд умозаключений, вытекающих из совокупного присутствия на замкнутой плоскости цветовых пятен, дабы от метафоры к метафоре и от гипотезы к гипотезе восходить к осмыслению предмета...» [8, с. 12]. В разделе «Взгляд на море» Валери писал: «...нет такой неодушевленной вещи, которая олицетворялась бы более щедро и более естественно, нежели

море. Мы называем его мирным, сердитым, коварным, капризным, печальным, бесшумным, или свирепым, или же ласковым; мы приписываем ему противоречия, вспышки, дрему живого существа» [8, с. 341].

В разделе «Поэзия и абстрактная мысль» Валери находит очень интересную метафору, сравнивая прозу с ходьбой, а поэзию с танцем. «Ходьба как проза, — пишет он, — подразумевает определенную цель. Это — действие, обращенное к некоему объекту, которого мы стремимся достичь. Наличные же обстоятельства, как, например, потребность в данном предмете, позыв моего влечения, состояние моего тела, зрения, места и т.д. сообщают ходьбе определенную походку... Совсем иное дело — танец... Он ни к чему не направлен... задача танца..., чтобы создать и, возбуждая, поддерживать определенное состояние посредством периодического движения... Мы снова подходим здесь к контрасту поэзии и прозы. Они пользуются одними словами, одним синтаксисом, одними и теми же формами, теми же звуками... только по-разному соподчиненными и по-разному управляемыми» [8, с. 400].

Не скупился на метафоры и философ Даниил Андреев. В его «Розе мира» мы встречаем такую метафору: «...соцветие реалий не только не погибло, несмотря на все средства, ради этого мобилизованные, но именно под влиянием научного и социального прогресса обобщается тем, что сделает мировую религиозность вместо сочетания разрозненных лепестков целокупным и единым духовным цветком — Розою мира». Метафорой звучит и олицетворение Андреевым природы: «...человек постепенно приучается воспринимать шум лесного океана, качание трав, течение облаков и рек, все голоса и движения видимого мира как живое...» [9, с. 6].

Метафорическая сущность универсалий нашла яркое вражение в творчестве выдающегося художника-новатора, вошедшего в созвездие творцов авангарда, Варвары Федоровны Степановой (1894–1958). Ее универсум проявился в живописи, графике, визуальной поэзии 1910-х — начала 1920-х годов. Он отразился в оформлении ее авангардных театральных спектаклях, моделях одежды, рисунках для тканей, а позже, в 1920–30-х годах, не мог не сказаться в полиграфических работах и педагогической деятельности. Как пишет А.Н.Лаврентьев,

«…линии у Степановой вызывают образные, музыкальные ассоциации. Она проверяет, как “звучат” линии разной протяженности, толщины, как будет восприниматься штрих в соседстве с другими штрихами или пятном» [10, с. 51]. Далее он пишет: «Степанова средствами живописи показала некий отвлеченный универсальный тип фигуры человека как логично устроенного механизма. Это действительно напоминает детский конструктор, как напоминают его и сделанные Степановой позже, в 1926 году, картонные куклы для фото-мультипликационных иллюстраций к детским стихам “лефовца” Сергея Третьякова “Самозвери”. Голова обозначена кругом с прорезями, туловище — это цилиндр, руки и ноги — прямоугольные кусочки картона. Все формы вышли из плоскости, так же как и элементы, составляющие фигуры в живописи» [10, с. 54].

Проблема универсалий в историко-философской традиции связывает в единый семантический узел взаимодействе единичного и общего, абстрактного и конкретного, денотата и сигнификата, бытия и образного мышления и т.д. В современной философии понятие универсалий используются также в значении универсалий культуры, то есть основ понимания мира и места человека в нем, имплицитно формирующихся у каждого индивида в таком процессе, как социализация. В универсалиях культуры, таким образом, конституируется мировоззрение, специфическое для того или иного этапа культурной эволюции. При этом универсалии играют фундаментальную роль в когнитивных процедурах и выступают чувственно артикулированным инструментарием мироощущения, мировосприятия и миропредставления.

Библиография:

1. *Арбиб М.* Метафорический мозг / пер. с англ. Э.Л.Наппельбаума / под ред. с предисл. проф. Д.А.Поспелова. — М.: Мир, 1976. — 296 с.

2. *Данилов Ю.А*. Гармония и астрология в трудах Кеплера // Научные и вненаучные формы мышления. Институт философии РАН. Центр по изучению немкцкой философии и социологии. — М., 1996. — С. 266–278.

3. *Витрувий*. Десять книг об архитектуре / пер. с лат. Изд. 6-е. — М.:

Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. — 320 с.

4. *Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. — М.: Политиздат, 1991. — 525 с.

5. *Danto A*. The Transfiguration of the Commonplace (The Philosophy of Art). — Massachusetts, 1981.

6. *Борхес Х.Л.* Сочинения. В 3 т. / пер. с исп.; составл., предисл., коммент. Б.Дубинина. — Рига: Полярис, 1994.

7. *Лосев А.Ф.* Дерзание духа. — М.: Политиздат, 1998. — 336 с.

8. *Валери Поль.* Об искусстве / пер. с фр. Изд. подг. В.М.Козовой; предисл. А.А.Вишневского. — М.: Искусство, 1976. — 622 с.

9. *Андреев Д.Л.* Роза мира. Метафилософия истории. — М.: Руссико, 1991. — 228 с.

10. *Лаврентьев А.Н.* Варвара Степанова. М.: Фонд «Русский авангард», 2009. — 252 с.

А.Н. Лаврентьев

У ИСТОКОВ СТИЛЯ XXI ВЕКА. СУПРЕМАТИЧЕСКИЕ ОРНАМЕНТЫ И РИСУНКИ ДЛЯ ТКАНИ ОЛЬГИ РОЗАНОВОЙ

В статье анализируется творчество одной из «амазонок» русского авангарда Ольги Розановой в области создания супрематических рисунков и орнаментов для текстильных изделий для артели Вербовка. Впервые приводятся архивные материалы, касающиеся творческой концепции художника, методики работы с цветом и ее понимание роли декоративного искусства в культуре.

The article concerns the creative work of one of the «amazons» of the Russian Avant-garde Olga Rozanova in the field of suprematist textile design for the cooperative Verbovka. For the first time archive materials are represented which explain the creative concept of the artist, her method of work with color and her understanding of the role of the decorative art in culture.

Ключевые слова: Ольга Розанова, супрематизм, текстильный дизайн, русский авангард, артель Вербовка, декоративное искусство.

Keywords: Olga Rozanova, suprematism, textile design, Russian avant-garde, Verbovka cooperative, decorative art.

Развитие дизайна и архитектуры XXI века подтверждает мысль историка русского авангарда С.О.Хан-Магомедова о том, что стилевые новации пионеров дизайна и архитектуры 1920-х годов, мастеров русского авангарда продолжат свою жизнь в нынешнем столетии, а, возможно, и тысячелетии. Он предлагал трактовать супрематизм в качестве суперстиля (сам Малевич называл это «супрематическим ордером»), над-стилевой системы, которая задает

основные принципы формообразования, варьируя и модифицируя которые, художники, архитектуры, дизайнеры формируют уже более локальные стилевые тенденции и направления. Не теряет своей привлекательности минимализм; постмодернисткие проекты активно использовали визуальный словарь супрематизма; после периода деконструктивизма мы часто возвращаемся к структурной логике конструктивизма. Принципы параметризма и программированного формообразования в архитектуре и дизайне используют не только элементы визуального словаря геометрического абстрактного искусства, но и, что самое важное, чувство пространства, его структурность, энергетику в проектах.

В 1915–1916 годах художники Надежда Удальцова, Ольга Розанова, Любовь Попова, Александра Экстер создали обширную серию орнаментов для вышивки и аппликации, нередко используя супрематические мотивы. На основе их проектов крестьянки деревни Вербовка [1] Киевской губернии выполняли декоративные подушки, сумки, платки, кайму и ленты, небольшие панно. Все эти работы демонстрировались в Москве в 1915 и 1917 годах на выставках декоративного искусства. На первой выставке в галерее Лемерсье (6 ноября — 8декабря 1915 года) были представлены работы двух художественных артелей — села Вербовка Киевской губернии и села Скопцы Полтавской губернии и эскизы к вышивкам К.Л.Богуславской, Е.Васильевой, Н.Г.Генке, Н.М.Давыдовой, К.С.Малевича, В.А.Поповой, Е.И.Прибыльской, И.А.Пуни, Е.Пшеченко, А.А.Экстер, Г.Б.Якулова. На той же первой выставке уже были показаны супрематические композиции Малевича, опередив, таким образом, демонстрацию «Черного квадрата» на выставке «0,10».

«Яркое солнце Украйны заиграло в галерее Лемерсье, на выставке ковров, вышивок и разных цветных декоративных безделушек», — отмечали журналисты [2].

Обозреватели отмечали работы Экстер, гармоничность, удачное соединение тонов и линий рисунка. В рецензии Н.Лаврского в газете «Раннее утро» упоминался ее «симультанистский зонтик» [3]. Экстер была знакома с «изобретателями» симультанизма Робером и Соней

Делоне. Ее работа с цветом в живописи, театральных костюмах, декоративных эскизах использует принцип одновременного контраста цвета и фона, близлежащих цветовых тонов друг с другом. Судя по текстам отзывов критиков, на этой первой выставке соседствовали лубочные мотивы, некая романтическая линия, Японии и Китая и «даже беспредметная неразбериха футуризма» [4].

Автор этого обзора по выставке Яков Тугендхольд не отрицает возможность использования беспредметных геометрических мотивов в декоративном искусстве, но отмечает их излишнюю агрессивность, крупный масштаб, динамику, нарушающие уют и покой. Сопоставляя народный примитив и «арабески» Пуни и Якулова, автор указывает на коренное отличие истоков их творчества. С одной стороны, — «лоскутное одеяло кухарок», а с другой — «хаос машинной современности: обломки труб и котлов» [4].

Отмечая популярность выставки, авторы статей видят в ней начало дискуссии на тему, что же демонстрирует эта выставка: традиции народного декоративного искусства, попытку осовременить эти традиции или попытку ввести новые течения в искусстве в русло декоративного искусства, демонстрируя новые изделия, новые традиции, новый стиль?

Рамки картины были разорваны. Супрематическая живопись вышла на поверхность вещей. В начале 1920-х годов эта концепция находит свое применение в архитектуре, суперграфике, графическом дизайне, мебели, лишний раз подтверждая свою универсальность как выразительной системы формообразования. Начало же было положено еще в традициях декоративного искусства и использования традиционных текстильных материалов и типах изделий. Изделия на основе супрематических композиций, выполненные крестьянками деревни Вербовка Киевской губернии, в течение 1915–1917 годов дважды демонстрировались в Москве. О второй выставке поговорим уже в связи с работами Ольги Розановой.

Вместе с Надеждой Удальцовой, Любовью Поповой и Казимиром Малевичем в составлении рисунков для кустарной артели Вербовка по предложению Натальи Давыдовой участвовала и Ольга Розанова [5].

Вероятно, на одной из таких выставок художник-керамист, создатель керамического факультета ВХУТЕМАСа, исследователь русского декоративного искусства Алексей Филиппов и приобрел или получил в подарок вышивку-аппликацию с супрематическим рисунком. (Предмет этот ныне находится в коллекции Музея декоративного и художественно-промышленного искусства МГХПА им. С.Г.Строганова.) По использованной цветовой гамме, свободной композиции, масштабу изображения, чувству пропорций объекта можно предположить, что изделие выполнено по эскизу Ольги Розановой.

Супрематическая система беспредметной живописи Розановой базировалась на цветовых контрастах, а также на выразительности силуэта фигур, составленных из геометрических форм. Свобода и экспрессивность в их взаимном расположении, некоторый элемент случайности напоминают коллаж как еще одну форму существования коллажа, столь мастерски использованного Розановой в футуристической книге «Война», или свободный рисунок в других книгах поэта-футуриста Алексея Крученыха «Взорваль» и «Утиное гнездышко дурных слов».

«Розанова танцует» — неслучайно именно такое название Варвара Степанова дает в 1918 году одной из своих иллюстраций к пьесе Крученых «Глы-глы». В коллаже из цветной бумаги Степанова имитирует живописную манеру Розановой (цвет, композиция, размещение и форма элементов), строя из этого некую условную фигуру в супрематическом одеянии.

«Эстетическая ценность абстрактной картины заключается в совершенстве ее живописного содержания. Художница хотела видеть живопись не воспроизводящим, а созидающим, творящим новые формы искусством» [6].

Розанова приходит к беспредметности под влиянием супрематизма Малевича, но далее выстраивает свою, цветописную линию. Своими эскизами для вышивки она как бы возвратила в декоративное искусство чистоту, наивность, силу народного искусства.

«У меня в комнате от массы деревянных игрушек, которые я купила во Владимире, от пестрых подушек на стульях и от красивых образов уютно, — писала она сестрам, — <…> располагает к работе» [7].

Розанова совмещала реальные объем и фактуру с живописными деталями в работах, показанных на выставке «Трамвай В». На схемах ее картин мы видим как бы проекты живописных рельефов. Для нее не было противоречий или сложностей в переходе к предметному, декоративному творчеству.

Как можно заметить из описания работ в каталоге второй выставки и эскизах Розановой, супрематический орнамент для текстиля охватывает довольно обширную типологию изделий. Во-первых, естественно, это декор, связанный с модной одеждой: платья, фартуки, платки. Во-вторых, — аксессуары: сумочки, небольшие мешочки для мелочей. И в третьих, — группа изделий, относящихся к использованию декоративных текстильных изделий в интерьере. Здесь — различного рода кайма, чехлы для подушек, салфетки. У Ольги Розановой есть и проект супрематического платка. Фактически, это один из ранних вариантов выхода супрематизма как стиля в область дизайна.

В своих текстильных композициях Розанова находит выразительные композиционные «созвучия» и «рифмы» форм. Поэтическая ассоциация здесь неслучайна, поскольку Розанова писала стихи, она — один из тех авторов начала XX века, кто активно использовал и развивал заумную поэзию.

Кубок созвучий — так обозначает Розанова единство согласных и гласных рифм в своей беспредметной поэзии 1916 года. Поскольку сюжет и предметный образ здесь отсутствуют, основным средством выразительности становится контраст отрывистых и протяженных звуков, звонких и глухих согласных, гласных и согласных звуков, общая структура звукоряда. В звуковых переборах ритмика, последовательность гласных и согласных звуков формируют своеобразный музыкальный ряд, своего рода звуковой орнамент, структуру.

Напечатанное на машинке стихотворение уже создает шрифтовой, типографический орнамент за счет повторяющихся чередований букв. Если читать этот текст, возникнет ассоциация с музыкальной композицией на ударно-шумовых инструментах:

аставената
антата тарата
ратата татара
тататра
та-та
тра та та та

30 июля 1916 г. [8].

Алексей Крученых считал, что в каких-то случаях беспредметная поэзия не нуждается в чтении, достаточно артикулировать написание текста, графика важнее звука. Розанова была категорически не согласна. Без чтения вслух, без интонационных акцентов, по ее мнению, поэзия не может существовать.

Став членом общества художников «Союз Молодежи», Розанова вошла в правление общества и занималась составлением сборников, писала статьи, редактировала материалы, подбирала иллюстрации. В качестве иллюстрации к статье о беспредметной живописи она предлагает использовать свой коллаж 1916 года из трех кусочков цветной бумаги, один из которых — полупрозрачная папиросная бумага. «Перпендикуляр дополнительных в сборе нейтральных» — написано на том же листке. Эта комбинация прямоугольников — горизонтальный красный и вертикальный зеленый, горизонтальный фиолетовый и вертикальный оранжевый, горизонтальный черный и вертикальный белый — повторяется несколько раз. Розанова, исходя из опыта сочетаний и комбинирования цветов, делает свой художнический вывод: дополнительные цвета согласуются по перпендикуляру.

Ее понимание цвета представляет собой систему контрастов и эмоциональных или ассоциативных образов. Белый — полнота, черный — отрицание. Перпендикулярное размещение содержит это сочетание полноты и одновременно конфликта, «отрицания параллели дополнительных».

Цвета своей массой, площадью поверхности способны уравновешивать друг друга, либо доминировать. Использование контрастов дополнительных цветов часто присутствует в супрематических композициях Розановой и в эскизах для текстиля. Цветовой контраст Розанова подчеркивает контрастом расположения.

Этот фундаментальный принцип — сочетание цветового контраста и контраста направлений — можно обнаружить и в живописи, и в текстильных композициях Розановой. А в дальнейшем ту же идею по-своему будут интерпретировать и Попова, и Степанова, используя контрасты форм и направлений в сочетании с контрастами цвета по светлоте, насыщенности и контрастами дополнительных цветов.

Варвара Степанова, описывая посмертную персональную выставку Розановой в 1919 году, отмечает особенности ее колорита: «Палитра у Розановой яркая, розовато-лиловая, растекается иногда зелеными пятнами, но в картине есть всегда общий колорит, какая-то вокальность гаммы красок, которыми она оперирует по преимуществу» [9].

Для второй выставки 1917 года Ольга Розанова делает набросок плаката с динамичной супрематической композицией в верхней части и чисто шрифтовой нижней половиной. Даже по карандашному наброску на клетчатой бумаге можно представить себе идею этой композиции в верхней части. Плоскости, как лоскуты ткани или листки бумаги, сначала лежат параллельно плоскости листа, а потом начинают постепенно отворачиваться вглубь, намекая на бесконечное пространство.

Розанова так же, как и многие художники ее круга, интересуется всеми современными теориями, описывающими физические, психические, социальные явления. Она подбирает аргументы для объяснения целей и задач современного искусства. Всех будоражит мысль о существовании четвертого измерения пространства [10]. Свойства этого четвертого измерения пытаются охарактеризовать, исходя из аналогий с увеличением мерности пространства от нулевого (точка) до одного (линия), двух (плоскость и ортогональные чертежи) к трехмерному пространству из сочетания всех трех измерений. Очевидно, что в период работы над теоретическими статьями для альманаха «Союз молодежи» в 1914–1915 годах Розанова выписывает принципиальные положения о четвертом измерении пространства из книги М.Буше [11] о 4-ом измерении:

«Материя существуют в 4-х состояниях: твердом, жидком, газообразном и лучистом».

«Идея пространства — идея постоянных внешних впечатлений. Пространство нам представляется неподвижным, неизменным и законченным» [12].

Однако по сравнению с трактовками понятий пространства и времени на основе теософских, физических или геометрических концепций, Розанова сохраняет целостный взгляд художника, ее интересует пространство как целостный образ, перцептивный образ, она анализирует то, что видит. Это важный момент: умение видеть и анализировать зрительные впечатления, индивидуально интерпретировать то, что видишь, абстрагировать, переводя в отвлеченную форму, как бы проектируя композицию.

«Как раскрывает себя нам мир? — пишет Розанова в статье «Основы нового творчества и причины его непонимания».

«Как отражает мир наша душа? Чтобы отражать — надо воспринять — коснуться — видеть. Только Интуитивное начало вводит нас в мир.

И только Абстрактное начало — Расчет, как следствие активного стремления к передаче мира, строит Картину.

Это устанавливает следующий порядок в процессе творчества.

1) Интуитивное начало.

2) Личное претворение видимого.

3) Абстрактное начало» [13].

В каталоге второй выставки «Вербовка» упоминаются 40 работ Розановой: чехлы для подушек, мешочки, переплеты, ленты, отделка для платья, набойка. Эскизы декоративных композиций для кустарных мастерских представлялась такой же значимой работой, как и станковая живопись.

В 1918 году Ольга Розанова — среди организаторов художественно-промышленного подотдела Отдела Изо Наркомпроса, она его и возглавила. Ездили по мастерским, «поднимали брошенную кустарями работу», как писал Родченко позднее об этих месяцах, когда он работал вместе с Розановой, под ее началом [14]. Розанова помогла организовать и найти средства для существования Свободных художественных мастерских в провинции, в том числе и в Иваново-Вознесенске. Позднее Иваново-Вознесенские мастерские стали носить ее имя.

И хотя организационные дела отнимали массу времени, она продолжала писать картины, занималась праздничным оформлением, готовила материалы о прикладном искусстве.

В незаконченном фрагменте рукописи она доказывает

художественную ценность прикладного искусства и его стилистическую связь со станковым, необходимость творческих поисков в станковом искусстве, влияющих и на декоративное искусство.

«Современные проблемы живописи цвета (лежат) вплотную к вопросу о прикладном искусстве, которое во все эпохи у всех народов является выразителем данной эпохи и проявления народного творчества.

К прикладному искусству привыкли относиться отрицательно и пренебрежительно взгляд несправедливый к вытекающему из ложного понимания искусства и украшения и из совершенного его упадка, но недалеко то время, когда это искусство, которое роднится с искусством станковым — лишь по поставленным задачам войдет широкой волной в жизнь. Художники современности призваны оставить свои уединенные мастерские и напрячь свое творчество для всестороннего переустройства жизни. Если художники прошлого брали предметом своего изучения существующие вещи, то художники настоящего дня должны создать эти вещи. На очереди поставлено создание стиля.

Я с такой же серьезностью отношусь к работам прикладного характера, как и к работам чисто живописного порядка, и считаю работу над созданием декоративного стиля такой же важной и необходимой, как и работу над дальнейшей разработкой живописных проблем. Безусловно, искусство современности снова стоит на грани новых достижений и новых становлений» [15].

Намеченное Розановой направление, организация школ, поиски стиля — все это реализовалось в 1920-е годы уже ее преемниками.

Примечания:

1. Артель Вербовка была создана в 1910 году помещицей Натальей Давыдовой в селе Вербовка Каменского уезда Киевской Губернии. Возглавила работу артели художник Нина Генке. Первая выставка декоративного искусства с показом изделий артели Вербовка открылась в 1915 году. В каталоге «Выставки художественной индустрии», устроенной в галерее Лемерсье в Москве в декабре 1915 — январе 1916 года, участвовали своими керамическими работами и эскизами для майоликой мастерской Абрамцево А.М.Васнецов, М.А.Врубель,

А.Я.Головин, К.А.Коровин, работами для текстиля Н.А.Бакланов, К.Л.Богуславская, Е.И.Прибыльская, И.А.Пуни. Изделия из ткани уже выделены в отдельный раздел, выставляются подушки, набивные ткани, переплеты книг, выполненные кустарными мастерскими по эскизам художников. Вторая выставка современного декоративного искусства с подзаголовком «Вышивки по эскизам художников. Исполнены крестьянками села «Вербовка») открылась в декабре 1917 года в Салоне Михайловой в Москве на Большой Дмитровке, 11. Состав участников: К.Богуславская, Е.Васильева, Н.Генке, Н.Давыдова, С.Заболотная, К.Малевич, В.Пестель, В.Попова, Л.Попова, И.Пуни, Е.Пшеченко, О.Розанова, Н.Удальцова, Швагер, А.Экстер, Г.Якулов.

2. Б.п. Выставка современного декоративного искусства // Вечерняя газета Время. — 1915. — № 429. — 6 ноября. — С. 2. Цит. по: *Крусанов А.В*. Русский авангард 1907–1932. Исторический обзор. В трех томах. Т. 1, кн. 2. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. — С. 691.

3. *Лаврский Н*. Выставка декоративного искусства // Ранее утро. — 1915. — № 256. — 6 ноября. — С. 5. Цит. по: *Крусанов А.В*. Русский авангард 1907–1932. Исторический обзор. В трех томах. Т. 1, кн. 2. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. — С. 692.

4. *Тугендхольд Я*. Выставка современного декоративного искусства // Русские ведомости. — 1915. — № 257. — 8 ноября. — С. 6. Цит. по: Там же. — С. 692.

5. Розанова Ольга Владимировна (1886–1918) — живописец и график, художник книги и декоративно-прикладного искусства, член художественных объединений «Союз молодежи» (1910) и «Супремус» (1916), автор статей по искусству и поэтесса. Училась в Москве в училище живописи и скульптуры А.П.Большакова, в студии К.Ф.Юона, вольнослушателем в Строгановском училище, в 1910 переехала в Санкт-Петербург, где продолжила художественное образование. В школе Е.Н.Званцевой ее преподавателями были К.С.Петров-Водкин, Л.М.Бакст, М.В.Добужинский. Начиная с первой выставки общества «Союз молодежи» в 1910 году участвовала в важнейших выставках авангарда 1910-х годов: «Трамвай В» и «010», «Бубновый валет» и «Магазин». В 1912 году вошла в круг поэтов-футуристов, как художник оформляла своими коллажами и литографиями футуристические

сборники стихов А.Е.Крученых и В.В.Хлебникова. Алексей Крученых назвал ее в посвящении своей книги «Возропщем» «Первой художницей Петрограда». Отдельная тема ее статей — беспредметное искусство, в котором, как она считала, цветовые соотношения и контрасты являются важнейшим средством выразительности. В 1918 заведовала художественно-промышленным подотделом Отдела Изо НКП, поднимала декоративные и кустарные мастерские, организовывала Свободные художественные мастерские и школы прикладного искусства. Простудилась и тяжело заболела во время подготовки к празднованию первой годовщине революции в начале ноября, занимаясь проектом праздничного оформления Москвы.

6. *Терехина В*. Преображенный мир Ольги Розановой // Наше наследие. — 2003. — № 67–68.

7. *Розанова О*. Из письма сестрам. Цит по: *Вера Терехина*. Преображенный мир Ольги Розановой // Наше наследие. — 2003. — № 67–68.

8. *Розанова Ольга.* Стихи. 1916–1917. Машинопись. Архив А.Родченко и В.Степановой.

9. Варст. Выставка Ольги Розановой // Вестник отдела Изобразительных искусств Народного комиссариата по просвещению. — М., 1919. — № 4. — С. 2–3 (С.103, каталог).

10. *Хинтон С.Г*. Четвертое измерение и новая эра мысли. Петроград, 1917

11. *Буше М.* Четвертое измерение. — СПб.: Мысль, 1914. Автор исследовал рациональное содержание понятий пространства, времени, материи и энергии.

12. *Розанова О.В.* 4-е измерение Буше. Черновик. Рукопись, архив А.Родченко и В.Степановой. Очевидно, что после смерти Розановой 8 ноября 1918 года Степанова, как сотрудник Отдела Изо, где она также работала в это время, собрала незаконченные листки и черновики Розановой для того, чтобы сохранить их и подготовить к изданию незаконченные тексты Розановой.

13. *Розанова Ольга*. Основы нового творчества и причины его непонимания // Сборник «Союз молодежи». — Петербург. — № 3. — Март 1913. Цит по.: Olga Rozanova. Ольга Розанова. 1886–1918.

Каталог. — М., 1992. — С. 94.

14. *Родченко А.М*. Воспоминания «Работа с Маяковским». 1939. – В кн. Александр Родченко. Опыты для будущего. М.: «ГрантЪ», 1996. С.

15. *Розанова О*. [О прикладном искусстве]. Наброски. Рукопись. Архив А.Родченко и В.Степановой.

Библиография:

1. *Гурьянова Н*. Ольга Розанова и ранний русский авангард. — М.: Гилея, 2002.

2. *Древина Е.А*. Надежда Удальцова. — М.: Трилистник, 1997.

3. *Коваленко Г.Ф*. Александра Экстер: Путь художника. Художник и время. — М.: Галарт, 1993.

4. Мода — народу. От конструктивизма — к дизайну. Каталог выставки. — М., 2017.

5. Ольга Розанова. 1886–1918. Каталог. — М., 1992.

6. *Терехина В*. Преображенный мир Ольги Розановой // Наше наследие. — 2003. — № 67–68.

7. *Туловская Ю*. Текстиль авангарда. Рисунок для ткани. — Екатеринбург: Татлин, 2016.

8. *Хан-Магомедов С.О*. Пионеры советского дизайна. — М.: Галарт, 1995.

9. *Lavrentiev A*. Textile Design Ornaments by the Russian Avant-Garde Artists. From «Verbovka» to the 1-st Textile printing factory: Ornament and Textile Design. Gallery Manege. Moscow. — M., 1991.

Е.Е. Матько, А.Ю. Агафонова

НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ЭМАЛЬЕРНОМ ИСКУССТВЕ

Любая достаточно развитая технология неотличима от магии.
Третий закон Артура Кларка

В статье рассматриваются достижения научно-технической революции — новые технологии в современном эмальерном искусстве.

The article discusses the achievements of scientific and technological revolution —new technologies in modern enamel art.

Ключевые слова: эмальерное искусство, эмали, опаки, деколь.

Keywords: enamel art, enamels, opaques, decal.

Достижения научно-технической революции, включающие развитие компьютерно-информационных практик, значительно преобразуют не только материально-техническую базу общества, производительные силы, но и сферу художественного творчества и производства. Когда Давид Альфаро Сикейрос начал применять краскопульты вместо кистей для своих огромных росписей на фасадах зданий, многие художники заговорили о потере ауры, которая якобы передается через кисть. Сейчас применение аэрографа считается обычным приемом.

Такая же ситуация сложилась в современном эмальерном искусстве. В XX веке были изобретены технические эмали «опаки». Они производились в жидком виде, готовые к применению. Не нужно было измельчать, промывать, сортировать. Показательно то, что инициаторами освоения новых технологий стали не эмальеры-ювелиры, а художники других специализаций. В середине XX века

многие художники на творческих симпозиумах стали исследовать опаки с точки зрения пластических возможностей. Парадокс ситуации состоял в том, что во всей России, с ее огромным духовно-творческим потенциалом, эта проблема не вызвала особого интереса, и только в маленькой Венгрии в 70–80 годах прошлого века энтузиасты добились господдержки на проведение эмальерных симпозиумов. И результаты были впечатляющие! Особенно высоких эстетических результатов добились российские художники-монументалисты, побывавшие на эмальерных симпозиумах в городе Кечкемете в 1980–2000 гг. В сферу профессиональных интересов этих художников всегда входило применение большого многообразия сложных техник и технологических приемов, связанных с работой в архитектуре. Таким образом, они были изначально нацелены на познание, освоение нового и адаптацию, полученного опыта в решении монументальных задач. Опыт создания монументальных композиций на фасадах зданий и высокий уровень российской академической школы, полученный в МВХПУ (б. Строгановское), ЛГХПИ (быв. ЛВХПУ им. В.И.Мухиной), быстро позволили оптимизировать этот процесс. Творческая работа размером 2 х 3 метра в технике классической перегородчатой эмали могла занять годы, а работа «опаками» — несколько месяцев. Красота и выразительность, драгоценность эмали, ее износостойкость, соизмеримые с искусством мозаики, обладали рядом преимуществ по меньшей себестоимости и скорости исполнения. Архитектурные эмали Николая Вдовкина, Евгения Матько, Ивана Бондаренко, Михаила Бекетова стали украшать пространства храмов России. Примечательно, что не светские прагматики, а церковные ортодоксы первыми оценили новые технологические достижения и дали им «путевку в жизнь» своими заказами.

Технология высокотемпературной деколи в художественных произведениях также имеет давнюю историю и перспективы развития. Вначале деколь применялась одноцветно-трафаретная, затем многоцветные трафареты, которые требовали производства больших тиражей для окупаемости, что не удовлетворяло эстетическим запросам многих авторов и заказчиков. Подобная проблема возникала и с шелкографией: сложность создания

трафаретов требовала выпуска тиражей, делая невозможным выпуск единичного произведения. Параллельно с развитием технологии деколи происходило совершенствование керамических принтеров. Первоначально аппараты растачивались вручную под более грубые керамические краски. Изображение не обладало фотокачеством, но и это было большим достижением. Стало возможным создавать авторские произведения в единственном экземпляре. Художник перестал зависеть от тиражей и мог позволить выражать свои творческие замыслы более свободно. Следующим этапом совершенствования техники стали лазерные керамические принтеры. Вначале такая печать была доступна узкому кругу специалистов. Аппараты и краски-тонеры стоили очень дорого. Великолепное фото качество поражало, делая такое произведение редким и эксклюзивным!

Вскоре был освоен массовый выпуск лазерных керамических принтеров, что позволило промышленности довести себестоимость выполнения работ до оптимальных цен. Это создало благоприятные условия для художников, которые теперь могли не отвлекаться на сложные технологические процессы, дорогостоящую технику и материалы, а сосредоточить свои усилия на творчестве.

Несмотря на достигнутые результаты в этой области искусства, есть еще технологические трудности, которые приходится преодолевать художникам и дизайнерам. Например, не все краски керамического принтера передают в полной мере необходимую яркость и сочность цветов. Необходимо также помнить о проблемах изменчивости красного и некоторых оттенков синего цвета. Желательно делать технологические пробы, корректировки, постоянно контролировать процесс выпуска авторских пластин. Тем не менее, это огромный рывок вперед. Производство одной или двух пластин не составляет серьезных трудозатрат. В настоящее время пример создания восьми пластин для композиции Константина Худякова «Академия-Глаз» убедительно демонстрирует развитие этой технологии. Так что следующий этап — это изготовление восьмидесяти пластин, восьмиста пластин и более. На сегодняшний день в нашей стране пределом максимального размера высококачественной лазерной

керамической печати составляет 40 х 30 см. И размер 30 х 60 проигрывает в качестве. Разумеется, это вопрос времени, и технический прогресс достигнет новых вершин технологического совершенства.

Уже сейчас существует возможность изготавливать для зданий эмалевые фасады размером 20 х 100 метров, что создает перспективы изготовления эмали размером с футбольное поле. Такие произведения не возможны без финансирования. Остается надеяться, что положительный опыт времен социализма, когда государство поддерживало монументальное искусство, вернется на новом витке исторического развития.

Новые технологии в эмальерном монументальном и станковом искусстве продолжают развиваться благодаря стипендиям Творческого союза художников России. Отрадно констатировать факт, что десятки известных художников участвуют в этом увлекательном процессе, продолжая эксперименты в работе с опаками и деколями. Многие из них, являясь по образованию архитекторами, дизайнерами, фотохудожниками, очарованы технологической магией и красотой эмали. Это творческое движение напоминает тот этап становления в истории развития эмальерного искусств, когда монументалисты и другие художники других специализаций стали продвигать новые технологии, выведя искусство эмали за границы декоративно-прикладного искусства, расширив жанровый диапазон. Когда-то маленькая Венгрия предоставила площадку и создала благоприятные условия для эксперимента художникам в их творческих и технологических опытах. Когда-то не прагматики, а ортодоксы поддержали первыми новые достижения. Вовлечение новых творческих сил обязательно принесет новые «плоды» и неожиданные результаты, которые могут оказаться не предсказуемыми и очень интересными.

И это лишь небольшой раздел новых современных технологий. Нового художественного осмысления ждут низкотемпературные эмали, керамическая пастель, опыты с применением техники травления и многие другие технологические новинки!

Библиография:

1. 2-я Московская международная выставка художественной эмали / Каталог выставки / под общ. ред. Е.Е.Матько, А.Ю.Агафоновой. — М., 2015.

2. Невозможное искусство и оптические иллюзии в технике эмали / Каталог выставки / под общ. ред. Е.Е.Матько, А.Ю.Агафоновой. — М., 2016.

3. Агафонова А.Ю. / Юбилейный международный симпозиум горячей эмали в Венгрии // ТСХР RU. — 2014. — № 19. — С. 4–6.

Фирас Эль Шейх

К ВОПРОСУ О ТЕХНИКЕ И МАТЕРИАЛАХ В ТВОРЧЕСТВЕ НИЗАРА САБУРА

Статья посвящена творческим поискам в области изобразительного и прикладного искусства сирийского живописца Низара Сабура.

The article is devoted to the creative search in the field of fine and applied art of the Syrian painter Nizar Sabur.

Ключевые слова: Низар Сабур, пепел, сажа, картон, клей, песок, порошок из молотых косточек оливок.

Keywords: Nizar Sabur, ash, soot, cardboard, glue, sand, powder from milled seeds of olives.

Многие сирийские художники второй половины XX века обращались к проблеме техники и технологии живописи, экспериментировали с разнообразными материалами и занимались теорией искусства. Одним из самых успешных в этом плане живописцев можно назвать Низара Сабура. Его творческие поиски в области изобразительного и прикладного искусства, в области художественного синтеза представляются наиболее интересными и плодотворными.

Низар Сабур родился в Латакии в Сирии в 1958 году. В 1981 году он закончил факультет Изящных искусств по кафедре рисунка и живописи в Университете Дамаска. В 1990 году он получил степень кандидата искусствоведения в МВХПУ (б. Строгановское) в Москве. В настоящее время он является членом Педагогической комиссии на факультете Изящных искусств в университете Дамаска, профессором Международного Университета Науки и Техники в Дамаске.

Целью данной работы является анализ ряда произведений Низара Сабура, созданных в разные периоды его творческой жизни, в которых он использует различные экспериментальные техники и материалы.

В октябре 2002 года Сабур организовал выставку в галерее Атасси под названием «Жизнь в пепле». Название выставки раскрывает одновременно и идейную концепцию автора, и затрагивает проблему материала. При создании представленных на выставке работ художник использовал настоящий пепел. Исходным материалом для получения черных красок служат органические вещества растительного и животного происхождения, превращенные в уголь, копоть и сажу.

Эти произведения являются неожиданным продолжением эксперимента, который проводился мастером в 1980-х годах. Это была серия последовательных художественных и выставочных проектов, носивших название «Восточные города», затем «Охранники холмов» и, наконец, «Жизнь в пепле». Сабур подчеркивает символическое и духовное значение картин последней из трех выставок, избегая четкого изображения объектов. [1]

В интервью Розалин Аль-Жунди художник поделился своим опытом использования пепла: «Я начал экспериментировать с пеплом четыре года назад. Это сухой, грубый материал, который я раньше знал просто как сырье, используемое во многих сферах человеческой жизни. Я не говорю, что я первый, кто начал использовать его в искусстве, многие другие художники делали это до меня. Но что сподвигло меня попробовать — это моя любовь к экспериментам, а также естественный цвет материала и его свойство создавать богатые и разнообразные цветовые оттенки. Таким образом, постепенно я начал использовать пепел. Я узнал секреты и методы его применения, а также, как с его помощью передавать эмоции. У меня получилось ярко передать печаль и ненависть, вызванные происходящим в мире злом. Работа начинается с идеи, которая вмешивается в чувства и выражается в определенной манере исполнения. Использование цветов и различных материалов зависит от убеждений и чувства изменений и колебаний времени



Рисунок 1. Н.Сабур. «Жизнь в пепле». Смешанная техника на холсте. 140 х 140 см. Дамаск

и восприятия проблем, возникающих в жизни, а также желания разнообразить и обогатить свой опыт» [2].

Гази Аана в своей статье под названием «Низар Сабур оставляет свои синие города, чтобы возродить их из пепла» сделал следующий вывод: «В данной выставке Сабур оставляет пространства своих синих городов, мечтающих о теплых солнечных днях, и начинает изображать серые стены, на которых цвета сокращаются в угоду серым тонам. Однако очень редко они все же появляются, и это является отчаянной попыткой художника убедить своих зрителей в том, что жизнь здесь еще возможна, или же что эти цвета олицетворяют новую форму смерти или празднование скорби. Таким образом, пепел — это в какой-то степени средство спасения» [3] (рис. 1).

Низар Сабур был одним из тех художников, который писал картины с помощью материалов природного происхождения. Он попытался использовать разнообразные природные материалы в своем творчестве, вмешивая их в краски. В 2016 году в Дамаске в Национальном центре искусств он провел мастер класс, под названием «Природные материалы в живописи» [4]. В художественной технике его картин использовались следующие материалы: картон, клей, песок, порошок из молотых косточек оливок, черный пепел, натуральные пигменты, масло, акрил.

Его основной задачей были постоянные эксперименты и поиски чего-то нового. Друг Низара Сабура, сирийский поэт Мунзер аль-Масри сказал: «Он является одним из тех, кто борется с собой, прежде чем сражаться с другими, и тем, кто никого не побеждает и кого не побеждает никто» [5].

Самым главным достижением в творчестве Низара Сабура как художника было даже не то, что он не прекращал искать новые материалы для написания и покрытия картин, а то, что он пытался

найти для своих произведений новые материальные основы, которые могли бы заменить ему привычные холст и картон и помогли бы выйти за пределы одномерной плоскости. В качестве примера можно привести еще несколько экспериментов, проведенных художником в Сирии.

В 1997–1998 гг. была создана группа работ, о которых Тарик Аль-Шариф рассказал на выставке «О Святом Георгии и Джафаре Аль-Тайяре» в залах Святого Креста в Дамаске: «На этой выставке Низар вышел за границы своих произведений искусства — они представляют собой соединение станковой живописи и деревянных фигур, которые обрамляют картинные плоскости и являются продолжением живописной поверхности. Вся выставка была создана как результат желания Низара раскрыть богатство одного цвета, создавая движения на поверхности картины» [6].

Художник гармонично соединил станковую живопись и прикладное искусство в единое целое, тем самым удачно связав материальную основу и духовную художественную форму. Картина состоит из трех материальных компонентов: центральная часть (чистая живопись), декоративное обрамление (являющееся произведением прикладного искусства) и объемно-пространственные фигуры. Все три части, объединяемые с помощью цвета, является неотъемлемой частью единой композиции. Таким образом, художник создал абсолютно новый художественный прием, суть которого не сводится к простой сумме составляющих его компонентов. Идейно-мировоззренческое, образно-композиционное единство, согласованность нарисованных и объемно-пространственных элементов в серии картин «Современная икона» делают возможным полноценное и адекватное замыслу восприятие картины. Таким образом, материальная форма не ограничивается лишь обрамлением живописи, но раздвигает пределы изобразительного искусства.

На вопрос о личной интерпретации скульптур и рельефных элементов, которые он добавил в свои работы, в интервью Ахлама Аль-Турка Низар Сабур сообщил следующее: «В жизни картины, когда душа оставляет тело, оно страдает, так как душа — это его хранитель, и она помогает ему жить. В течение многих лет,





Рисунок 2. Н.Сабур. «Современная икона». 160 х 100 см. 1998. Дамаск
Рисунок 3. Н.Сабур. «Жизнь». Смешанная техника на холсте. 70 х 35 см. 2000. Дамаск

которые я посвятил работе над телом (формой), я имел дело со спектральной характеристикой формы, с душами, с абстрактными цветами, которые взрывали их формы и покидали их. В результате от этого страдал я. Тогда я начал искать тело, в котором душе было бы комфортно, и я увидел, что она может находиться в объемно-пространственных элементах (колоннах), находящихся в передней части картины, как подтверждение выражения и как попытка установить визуально-интеллектуальное отношение между плоской поверхностью картины и объемно-пространственной фигурой на ее переднем плане. В этом эксперименте я искал новый путь, потому что искусство без поиска — это лишь сухое мастерство, которое всегда можно скопировать или повторить» [7] (рис. 2).

В 2000 году Низар Сабур предпринял новый шаг в работе со стереоскопической живописью и организовал персональную выставку в галерее Атасси. На этот раз фигуры не были самодостаточным и отдельным дополнением к живописному фрагменту произведения, а скорее ее непосредственной частью,

основой, которой была придана форма простой деревянной конструкции, напоминающей традиционные сирийские зеркала [8] (рис. 3).

В 2013 году Низаром Сабуром была проведена выставка «Книга — охрана жизни и смерти». На ней было представлено около двадцати пяти книг, две из которых называются «Смерть» и «Красивая смерть». В книге «Смерть» художник изобразил виды городов, охваченных смертью и разрухой. Черный цвет присутствует на всех страницах, которые покрыты тонкой медицинской марлей, использовавшейся как часть коллажа. Эти кусочки марли наводят на мысли о белых бинтах, которыми покрывают настоящие раны, и создают образ израненного и измученного тела города.

Низар Сабур родился и долгое время жил в морском городе Латакия, где теплый климат оказал влияние на местную архитектуру. Наблюдая за цветом стен старых домов, художник исследовал, как меняются краски под воздействием света и воздуха в разные моменты года и освещения дня. Сернистые газы, действие солнечных лучей, а также испарений, которые присутствуют в воздухе, действуют на краски. Визуальная текстура этих археологических памятников играет основную роль в художественной форме последующих работ художника, особенно в серии работ «Стены Пальмиры» (2008–2009) и «Иконы Пальмиры» (2009–2010).

Таким образом, можно сказать, что поиск нового пути в изобразительном искусстве Низар Сабур осуществляет, основываясь на технологии и рациональном построении живописного произведения с точки зрения его материальной сущности.

Низар Сабур ищет новые варианты материальной основы своих работ, которые обязательно приводят к синтезу разных видов искусства, например, живописи и скульптуры, живописи и прикладного искусства или станковой живописи и книжного искусства. Он рассматривает возможность поиска натуральных материалов, подходящих для создания цвета, или материалов для покрытия поверхности. В результате этого эксперимента с технологией и материалами создается новая художественная форма.

Примечания:

1. سعد القاسم , نازن روباص الانسان- الوحة , صفحة 133 , 2015, الهيئة العامة السورية للكتاب (*Аль-Касим С*. Низар Сабур его жизнь и творчество. — Дамаск, 2015. — С. 65).
2. انا غزالة مدن رجوي روباص نازن , صحيفة الثورة , 2003, دمشق (*Ана Г*. Низар Сабур мигрирует из своих голубых городов // Аль-Баас. — Дамаск, 2003.)
3. صحيفة البعث حوار زينة الجندي, صحيفة الثورة نازن روباص مع الفنان التشكيلي, 2002, دمشق (*Аль-Жунди Р*. Интервью с художником Низаром Сабуром // Свет. — Дамаск, 2002).
4. URL:https://www.facebook.com/pg/National-Center-for-Visual-Arts 888235531204413/photos/?tab=album&album_id=1266227306738565
5. نازن الفنان تجربة عن المصري مذنم , 2014,بيروت , روباص جريدة المستقبل (*Аль-Масри М*. О творчестве Низара Сабура // Будущее. — Багдад, 2014).
6. سعد القاسم , نازن روباص الانسان- الوحة , صفحة 133 , 2015, الهيئة العامة السورية للكتاب (Аль-Касим С. Низар Сабур его жизнь и творчество. Дамаск, 2015. С. 54).
7. سعد القاسم , نازن روباص الانسان- الوحة , صفحة 133 , 2015, الهيئة العامة السورية للكتاب (*Аль-Касим С*. Низар Сабур его жизнь и творчество. — Дамаск, 2015. — С. 52).
8. سعد القاسم , نازن روباص الانسان- الوحة , صفحة 133 , 2015, الهيئة العامة السورية للكتاب (*Аль-Касим С*. Низар Сабур его жизнь и творчество. — Дамаск, 2015. — С. 54).

Библиография:

1. انا غزالة مدن رجوي روباص نازن , صحيفة الثورة , 2003, دمشق

(*Ана Г.* Низар Сабур мигрирует из своих голубых городов // Аль-Баас. — Дамаск, 2003).

2. صحيفة البعث السورية, 2002, دمشق (*Аль-Жунди Р.* Интервью с художником Низаром Сабуром // Свет. — Дамаск, 2002).

3. URL: https://www.facebook.com/pg/National-Center-for-Visual-Arts 888235531204413/photos/?tab=album&album_id=1266227306738565

4. رازن الفنانة تجربتها المصرية , 2014, بيروت , المستقبل المدينة , باص (*Аль-Масри М.* О творчестве Низара Сабура // Будущее. — Багдад, 2014).

5. رازن باص الانسانة - الطفولة , دمشق الثقافية , 133 صفحة , 2015, الهيئة العامة السورية للكتاب (*Аль-Касим С.* Низар Сабур его жизнь и творчество. — Дамаск, 2015).

Е.А. Лаврентьева, Аззи Руа Ахмад

ВЛИЯНИЕ МОДЕРНИЗМА НА РАЗВИТИЕ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА В СИРИИ

В статье рассматривается влияние композиционных принципов модернизма начала XX века на становление и развитие графического дизайна в Сирии. Одной из влиятельных фигур этого процесса был Абдулкадер Арнаут, дизайнер универсального профиля, занимавшийся разработкой фирменных стилей и экспозиций, обложек книг и плакатов, организацией творческих объединений, основавший кафедру визуальных коммуникаций Института искусств Дамасского Университета.

The article considers the influence of the compositional principles of Modernism upon the origin and the development of graphic design in Syria. One one of the most active figures in this process was Abdulkader Arnaout, multifaceted artist, who designed corporate identity programs and exhibitions, posters and book covers, who organized creative groups and was the founder of the Department of visual communication at the Faculty of Fine Arts Damascus.

Ключевые слова: графический дизайн, пропедевтика, композиционные упражнения, Дамасский университет, факультет Искусств, кафедра визуальных коммуникаций.

Keywords: Graphic design, Abdulkader Arnaout, Faculty of Fine Arts Damascus, visual communications department.

Историки графического дизайна привычно ограничивают рамки распространения модернизма как течения в искусстве и дизайне 1950–1960-х гг. Европейским и Американским континентами,

подключая также и опыт японских дизайнеров-графиков. Но исследовательские работы, которые проводятся на основе стран Ближневосточного региона, позволяют говорить о несомненном влиянии модернизма на творчество многих художников, творцов визуального искусства, работавших в Сирии, Египте, Иране. Собственно, одним из таких «творцов», экспериментатором в области графического дизайна и был Абдулкадер Арнаут (Abdulkader Arnaout).

Творческая профессия в рамках модернизма всегда универсальна. «Дизайн един, — говорил Массимо Виньелли, — если ты умеешь делать что-то одно, ты можешь спроектировать любую вещь» [1]. Все, кого мы можем назвать — из основателей данного течения, обладали подобным даром универсального художника-творца. Их деятельность затрагивала все сферы искусства — театр, кино, полиграфию, живопись, архитектуру, скульптуру. Это особая традиция, концепция мироустройства, проектирования нового мира, которая, наряду с визуальной деятельностью, всегда подразумевалась, существовала как первопричина творчества. На этом и строится новая педагогическая система, опробованная в Баухаузе и ВХУТЕМАСе, когда первые полгода студенты постигали основы творчества, единые для всех областей дизайн-проектирования, будь то ткани, керамика, стекло, металл, рекламная и книжная графика.

В этом плане многогранность творчества Абдулкадера Арнаута является еще одним подтверждением его причастности и вовлеченности в стилистику и законы модернизма, наряду с геометрической абстракцией, техникой коллажа и работой с визуальной стороной типографики («type as image»), которые он практиковал в графическом дизайне.

Арнаут получил свое образование в Академии изящных искусств в Риме (Accademia di belle arti di Roma, 1964, диплом — декоративно-прикладное искусство) и в Высшей национальной школе декоративных искусств в Париже (École nationale supérieure des Arts Décoratifs, 1973, диплом — визуальные коммуникации).

1960-е стали переломными для системы дизайн-образования в Парижской школе. В 1962-ом появился Роже Таллон, открывший в ней первый в стране курс промышленного дизайна. Следующим, в 1966-ом,

стал Жан Видмар, внедривший швейцарскую школу во французский графический дизайн и определивший его теперь как «визуальные коммуникации». Швейцарец по происхождению, он учился в Цюрихе в школе искусств и ремесел (Kunstgewerbeschule) в 1946–1950 гг. Самая известная его работа — это визуальные коммуникации, знак и логотип для центра Помпиду, открытие которого состоялось 31 января 1977 года. Для знака Видмар предложил лаконичное, но вместе с тем очень точное образное решение, взяв за основу архитектуру самого здания [2]. Конструкция и техническая «начинка» здания должны были быть доступны глазу — в этом и состоял замысел архитекторов, Ричарда Роджерса и Ренцо Пиано. Видмар пропустил сквозь горизонтальные полосы, обозначающие этажи, другой элемент, напоминающий лестницу эскалатора. В результате получился знак, отсылающий сразу к двум темам: оп-арту и архитектуре здания — минималистичная, но одновременно включающая в себя элементы игры, фокуса, неоднозначности приема. Геометрия, наделенная множеством смыслов и эмоций, — собственно, так и представлял себе ее роль в искусстве и графическом дизайне Арнаут.

Именно в 1960-е формируется его авторский стиль, построенный на чистоте, ясности используемых композиционных средств — круги, квадраты, ромбы и их производные, основные цвета и гротеск (тип шрифта). Арнаут, учась в Школе декоративных искусств в это новаторское время, без сомнения, впитал многое из современной ему графической культуры.

Живописец, поэт, педагог, театральный художник, дизайнер-график, создавший около шести ста плакатов и три сотни обложек для книг, логотипы, иллюстрации к детской книжке-картинке, разработавший радикальную версию «монументального» арабского почерка — квадратный куфи, автор множества критических статей о визуальных искусствах, театре и музыке, опубликованных в журнале «Аль-Талейя», автор монографий, посвященных истории стилей, дизайну интерьера, рекламе и графическому дизайну, — перечисление всех областей творчества, в которых работал Арнаут, представляет его как человека, оказавшего огромное влияние на процесс формирования культуры Сирии 1960–1990 гг. Арнаут не только сам как творческая личность

стремился включиться в стилистику модернизма, активно перенимая опыт своих европейских коллег, чутко улавливая моду на те или иные графические приемы, но и считал своим долгом образовывать сирийского зрителя, разъяснять ему, как нужно «читать» живопись или плакат, построенные на совершенно иных для них законах восприятия [3].

Большинство статей Арнаута, опубликованных в журнале «Аль-Талейя», — именно об этом. Привычка публики к традиционным визуальным образам, методам создания композиции превращалась в барьер, мешавший адекватно воспринимать любые абстрактные вещи. В реалистических произведениях видно мастерство автора и читается история, абстракцию — ядро и сущность модернизма — в этом плане оценить сложнее. Для подобных произведений нужна иная шкала, основанная на эмоциях, чувствах, философских категориях. «Я работаю сам по себе и не жду поддержки или осуждения. Искусство это спасение меня самого. Мои работы — это я. Зрители воспитаны на реализме, они рабы привычек, мои работы нужно просто чувствовать сердцем», — так он написал в 1961 г. после открытия своей первой персональной выставки в Дамаске [4]. Стиль его живописных работ сильно напоминает работы Пауля Клее, но при этом они не выглядят подражанием, а представляют собой авторские поиски в русле определенной композиционной структуры. Это портреты, пейзажи, абстрактные полотна, где цветовая гамма всегда гармонически сбалансирована, обоснована с точки зрения идеи, смысла. Жаркий красный на панораме восточного города, холодные бирюзовые и кобальтовые оттенки на одном из женских портретов, цвета, собранные по принципу контраста, — такое ощущение, что Арнаут строит свою палитру, соотнося ее с цветовым кругом Иоганнеса Иттена, теоретических основ колористики, которую преподавали в Баухаузе, или с «теорией формы», которую вел там же Пауль Клее. «В былое время люди рисовали вещи, которые можно было увидеть на земле. Вещи, на которые им приятно было смотреть. Сейчас, рисуя, мы воссоздаем несомненную реальность видимых вещей и, делая так, выражаем веру, что в отношении к миру в целом, видимое — только вырванный из него кусок, а другие истины — скрыты» [5]. Эти слова Пауля Клее, взятые из его «Творческой

исповеди», созвучны и мировоззрению Арнаута. Его творчество именно о тех истинах, которые не поддаются прямому изображению. О том, что Клее его любимый художник, Арнаут обмолвился еще в начале 1960-х, в интервью для журнала «Альвахдта». Он называет его имя в ответ на вопрос «Кто оказал на Вас самое большое влияние?» и продолжает, выбирая для характеристики слова, описывающие наиболее значимые для него черты Клее: «Чудной от желания производить впечатления на публику, не зависящий от общественного мнения, целью своего творчества ставил выражение его духовного движения» [6].

Поздняя живопись Арнаута чуть другая, более самостоятельная. Выбеленные, «песчаные» фоны становятся основой для абстрактных композиций, которые он дополняет арабской каллиграфией. «Мне привлекает естественность и плавность линии», — писал он. «Она скользящая и сама наталкивает на новые визуальные открытия. Вторая причина — это их абстрактные формы, свободные от понятий они оказывают эмоциональное воздействие на зрителя. В западном искусстве меня привлекает сочетание двух стилей. Например, орнамент и коллаж или дизайн и скульптура. Для меня главное попробовать, а результат не столь важен» [7].

Противостояние абстракции и реализма для него было очень живой темой, но в ней он проявил себя не как критик, а как педагог в первую очередь, понимая, что нужно прививать вкус, учить публику читать картины. Он пробовал объяснять абстракцию через геометрический орнамент, который традиционен для Востока. «Живопись и орнамент очень близки. Мы можем взять геометрические элементы орнамента и создавать абстрактную живопись. Инструментом при создании картины могут стать и растительный орнамент и геометрический. А также арабские буквы. Для меня это формы чистые от их понятий (буквы не складываются в литературные понятия, слова). В одной картине я соединяю орнамент и экспрессионизм следующим способом: геометрические фигуры создают абстрактную композицию и дополняются богатой цветовой палитрой экспрессионизма», — таков был его ответ на вопрос журналиста о том, какая связь между орнаментом и живописью [7].

При этом Арнаута привлекала именно смысловая наполненность

абстракции. Он отвергал лишь внешние ее стороны, призванные скорее эпатировать публику, чем учить размышлять. «Настоящий абстрактный элемент имеется в нашем культурном наследии, в орнаменте, в традиционной одежде, архитектуре» — во время обучения в Риме он сталкивается с противостоянием реалистической традиции и новаторскими экспериментами в области абстракции и приходит к выводу, что ценность того или иного направления можно осознать, проанализировав его связь с культурным генотипом той или иной страны, с его особенностями.

«Культура восприятия искусства небогата в нашей стране, — пишет Арнаут в статье под названием “Как читать картину”, — и это становится очевидно, когда мы смотрим как зритель ведет себя на выставке, как он воспринимает живопись. Каждый художник работает на эмоциях и использует больше чувства, чем ум». В качестве примера он приводит картину Тициана «Введение Девы Марии во храм». «Даже в век Возрождения, когда художники полагались без сомнения на умение реалистически точно отражать действительность — через перспективу и анализ формы, они тем не менее вкладывали и нечто иное в свою работу, эмоции, авторское прочтение сюжета». Нужно научиться видеть за реальной картинкой абстрактные вещи, тогда беспредметная живопись не будет казаться лишь следствием непрофессиональности художника. «Для зрителей современных она должна восприниматься как смесь цвета, формы, линий. История, которую рассказывает Тициан, знакома всем, нужно научиться видеть кроме сюжета еще и цветовые нюансы, ритм линий, композиционные особенности. Наши соотечественники живут в менталитете прошлого века, не дают сами себе шанс принять эмоции и чувства художника». А в конце статьи добавляет, что «литература всегда остается более популярной, потому что она рассказывает истории» [7]. Через полвека Юрий Норштейн, российский режиссер-мультипликатор, вторит ему, практически договаривает его мысль: «Большой художник превышает сюжет. Сюжет для него становится частным моментом ситуации». Эти слова были сказаны по поводу картин Рембрандта в небольшом видео-ролике, снятом по заказу ГМИИ им. Пушкина [8]. Живопись, ее тональность, мастерство, характер мазка важнее сухого информационного остатка.

Сюжет — это канва, по которой каждый из мастеров будет работать по-своему, используя только ему присущие понимания цвета, палитры, предназначения живописи как вида искусства.

Арнаут собирался читать просветительские лекции на своих выставках, учить публику воспринимать современное искусство. На своей первой выставке 1961 года, где экспонировались его живописные полотна, Арнаут сознательно не повесил этикетки с названиями под своими работами. «Названия создают узкие рамки для восприятия», сказал он и предоставил публике самой отвечать на вечный вопрос: «Что хотел сказать художник?». Через год, в следующем интервью, он раскроет эту тему более детально, прибегнув к поэтическим образам: «Я не хочу ставить изначально рамки зрителю при прочтении изображения. Каждый человек воспринимает образ по-своему в зависимости от своего эмоционального состояния, национальности, возраста и т.д. Порой женщина носит имя “Жамила”, что в переводе с арабского означает красивая, но это может не соответствовать действительности для всех , так как у каждого своё видение прекрасного. Я оставляю зрителю свободу для диалога с картиной» [6]. Здесь можно найти сходство с известными словами Пабло Пикассо. Беседуя в 1935 году с издателем журнала «Cahiers d’art» Кристианом Зервосом, Пикассо высказал такую мысль: «Картину не задумываешь и не определяешь заранее, она изменяется во время работы, следуя течению мыслей. Законченная, она изменяется еще больше, в зависимости от настроения того, кто на нее смотрит. Картина как живое существо живёт своей жизнью и на нее влияют все изменения нашей каждодневной жизни. Это естественно, поскольку картина живет через того, кто на нее смотрит» [9].

Работу в области графического дизайна Арнаут считал «коммерческим искусством», «искусством для жизни». При этом, скорее всего, к плакату у него было особое отношение — он воспринимал его как живописную форму, поле для эксперимента, возможность творить, используя язык геометрии и абстракции. Живопись была для него, без сомнения, самым вдохновляющим жанром, позволяющим запечатлеть эмоции «в чистоте», в их не окрашенном реалиями состоянии, поймать их в момент возникновения, когда они просто есть — как эквивалент цветовой насыщенности, мазка, цветовой палитры.

Об ответственности и честности в творчестве Арнаут размышляет в следующей статье — «Жажда рисовать или почему мы рисуем». В ней он делит людей искусства на три категории: «рисую сегодня, потому что рисовал вчера (потому что этот род занятий для него является профессией, ремеслом)», «рисую, потому что хочу быть лучше других (ревнивый художник)», «рисую, потому что меня мучает жажда выплеснуть свои эмоции». Арнаут откровенно заявляет, что «первые и вторые для меня не художники». По его мнению, искусство начинается там, где есть «жажда творчества», где невозможно сдерживать эмоции и есть непреодолимое желание выплеснуть их на холст. «Первый и второй тип не дают прогресса культуре. Именно третий тип художника формирует лицо культуры» [6]. Арнаут приводит слова Камиля Коро: «Боже, дай мне забыть все, чему я научился». Ум, желание реалистически правильно выстроить работу зачастую убивают замысел. Публике нравятся именно первый и второй типы художников, потому что они доступны для понимания, их желание угодить публике, заслужить ее высокую оценку заставляет их следовать ее вкусам, ее стереотипам. Арнаут же постоянно выступал именно как новатор, отталкиваясь от эмоциональной, чувственной стороны своей профессии. Визуальная коммуникация как передача информации для него была безусловна важной, но он вкладывал в это понятие чуть больше, заставляя зрителя каждый раз размышлять над интригой образа. Беспредметность, абстракция — метод отображения процессов, не имеющих четко узнаваемой, определенной визуальной формы — как раз и были основной «интригой». Как популяризатор абстрактного мышления, художник, применявший цвет, фактуру, геометрию как самостоятельные единицы в своем творчестве, Арнаут — несомненный модернист. Например, проектируя логотип для своего Университета, он воспользовался бумагой в клетку — расчертил по ней, как по «швейцарской» сетке, все буквы. Конструктивизм по определению ложится в эту схему, как заполнение ячеек, основ воображаемой конструкции. Швейцарская школа возвела модульную сетку в абсолютное начало графического дизайна. Оказалось, что и арабское письмо поддается упрощению, столь жесткой геометризации, превращению его практически в орнамент. Однако с точки зрения носителя арабского языка и культуры, и в этом

факте нет ничего особенного — изначально арабское письмо делилось на монументальное и курсивное. Монументальное называлось так, поскольку высекалось на камне, чеканилось на монетах, и, очевидно, характер процесса письма вносил свои коррективы в почерк, который строился с помощью чертежных инструментов. «Квадратный куфи», который предложил Арнаут в этом плане, является продолжением традиции монументального почерка, но одновременно ставит его в один ряд с тем, что имеет прямое отношение к модернизму, прежде всего, за счет методики проектирования. Практически все знаки, созданные Арнаутом, имеют в качестве основы жесткую модульную сетку.

В понимании Арнаута графический дизайн являлся искусством и вышел из абстрактной живописной традиции. Такая позиция сближает его с Американской школой интернационального стиля, с такими мастерами, как Поль Ранд или Бруно Мунари, которые в разных интерпретациях использовали пару слов «design» и «art» (design is art; design as art — дизайн есть искусство; искусство как ремесло). Дизайн воспринимается не как лишь утилитарная форма деятельности, ограниченная технологией печати и необходимостью ясно и точно передать необходимую информацию, а как способ эмоционального контакта со зрителем [10].

Большинство плакатов, созданных Арнаутом на протяжении 1960–1990х годов являются анонсами культурных событий — музыкальных и театральных фестивалей, художественных выставок. Начало 1960-х в Сирии можно было бы назвать «оттепелью», по аналогии с тем, что происходило в советской культуре в это же время, хотя причины этих двух явлений различны. Тем не менее, речь идет об обновлении, активном участии Сирийского государства в формировании особых отделов при Министерстве культуры, которые должны были целенаправленно заниматься театром, кинематографом, образованием. Арнаут же с визуальной стороны «комментировал» обновление культуры — работая с теми, кто продвигал новые идеи в кино, театре, музыке [3].

Арнаут снимал мастерскую вместе со своими друзьями-живописцами — ему было важно находиться в центре культурной жизни. Сегодня его мастерская похожа на музей — на стенах и по сей день висят

подаренные ему полотна его друзей-живописцев. С кем-то из них он познакомился во время преподавания в Дамасском университете. Перечислим некоторых из них. Наим Исмаил (1920–1979) — фотограф, художник, учился в Стамбуле (стиль похож на работы Пауля Клее и Павла Кузнецова). Возглавлял отдел изобразительного искусства в Министерстве культуры Сирии в 1970-е. Преподавал мозаику в Дамасском университете на факультете изобразительных искусств. Насир Шури (1920–1992) — художник, приверженец импрессионизма, учился в Париже. Преподавал в Университете Дамаска, на факультете изящных искусств, преподавал рисование в средних школах. Фатих Аль-Мударас (1922–1999) — художник, работавший в манере Пауля Клее, преподавал в Дамасском университете. Учился в Италии и Академии изящных искусств в Париже.

Что характерно, работая в области графического дизайна, Арнаут выполнял не «безликие» коммерческие заказы, а работал, по сути, для своих же друзей — театрального режиссера, сценариста или композитора, дирижера симфонического оркестра. Характер своего «заказчика» он знал лично, что позволяло ему создавать ярко окрашенные, эмоционально точные работы. Множество музыкальных афиш посвящено Салхи Аль Вуади (1934, Багдад — 2007, Дамаск) дирижеру и композитору, педагогу. Аль Вуади закончил Королевскую Академию музыки в Лондоне, в 1961 г. организовал в Дамаске школу, где дети могли учиться параллельно общеобразовательным предметам и музыке. В 1990 г. основал Высший институт музыки в Дамаске и был назначен его ректором. Вместе с Тайсором Аль Саади (1917–2014), театральным актером, Арнаут участвовал в создании Национального театра в Дамаске, работал там как художник по костюмам, по сути, создавая разносторонний фирменный стиль спектакля — от визуального облика постановки до афиши. Вполне возможно, что сотрудничество Арнаута с кинематографом (создание киноплакатов) состоялось благодаря дружбе с Рафиком Аль Сабаном (1931–2013), писателем, критиком и сценаристом. Аль Сабан написал более двух десятков сценариев к художественным фильмам, по его сценариям снято шестнадцать телевизионных сериалов. Он преподавал в Институте кинематографии в Каире — с начала семидесятых годов жил в Египте.

За год до своей смерти выпустил книгу об истории кинематографа в Египте и Сирии, многие его фильмы в 1970-х годах были восприняты как провокационные, снимались с показа в кинотеатрах, поскольку затрагивали революционные темы — и в политике, и по отношении к роли женщины в арабском мире.

Вовлеченность Арнаута в культурную среду, общение с людьми, работавшими в разных жанрах искусства позволяли ему быть не просто сторонним наблюдателем, а живым участником, откликаться на ту или иную тему абсолютно правдиво, учитывая личность и характер режиссера, музыканта, актера.

Задумав издать свою книгу стихов, он обратился с просьбой к своему другу-художнику Назиру Набаа (1938–2016), попросив его проиллюстрировать тексты. Познакомились они с Арнаутом в Париже, во время обучения в Высшей национальной школе декоративно-прикладных искусств. Книга получилась абсолютно в жанре «livre de artiste» («книги художника»), сформировавшемся во Франции благодаря деятельности Амбруаза Воллара и Ильи Зданевича. Почему он сам отказался визуально прокомментировать свои тексты, остается пока тайной. Книга носит название «Пепел на холодном полу» [11]. Текст в ней написан от руки, почерк и характер строк позволяют отнести его к каллиграммам — он закручен спиралью, иногда вертикальные элементы букв продолжены вверх до границы листа, есть вертикальные строки. Рисунки выполнены пером, собраны из линий, очень пластичных, даже там, где речь идет просто о штриховке, потребности обозначить тень. Часть из них — реалистичны и напоминают рисунки-знаки Матисса и Пикассо, часть похожа на петроглифы.

Одно из стихотворений называется «Отъезд»:

Когда я должен был уезжать,
Я оставил в нашем доме маленькую шкатулку.
Я украсил ее жемчужиной,
Я выкрасил ее в оранжевый цвет,
Я украсил ее гвоздями с широкими черными шляпками,
Я повесил на нее маленький замок.
Ключ от него в другой шкатулке.
А ключ от той шкатулки в другой шкатулке,

Ключ от которой в следующей шкатулке,
Тоже запертой на ключ.

Что до первой же шкатулки,
Той что я выкрасил в оранжевый цвет,
И украсил гвоздями с черными шляпками,
Я положил в нее, прежде чем уйти горсть гордости — немного себя...
Я закрыл шкатулку ... и уехал [11].

Вспоминая публикации Арнаута в журнале «Аль-Талейя», его желание приобщить публику к абстрактному искусству, начинаешь видеть в этих строках особый смысл. Сокровенное, спрятанное за вереницей «упаковок» — фактур, приемов работы со шрифтом, геометрией и ее образностью — это не просто «горсть гордости», это самосознание художника, его личный эмоциональный отклик на ту или иную проблему. Это уникальная творческая методика, позволяющая накапливать смыслы, оборачивать их один поверх другого, чтобы зритель оказался участником особого действа — движения к некоей начальной, «центральной» точке изображения сквозь разные ступени восприятия, от самой простой и легко угадываемой к наиболее сложной. Как например, на афише к спектаклю по пьесе У.Шекспира «Двенадцатая ночь» — что может проще для иллюстрации любви, чем изображение сердца.

Примечания:

1. Цит по: URL: https://rolling-press.ru/massimo-vignelli/ (дата обращения: 11.03.2018).

В своей итоговой книге «Канон Виньелли» всемирно известный дизайнер Массимо Виньелли, рассуждая об универсальности дизайна как проектной дисциплины, замечает: «Я обнаружил, что крайне важно овладеть проектированием для того, чтобы быть способным создавать все, что угодно». *Vignelli Massimo*. The Vignelli Canon. — P. 22. — URL: https://www.vignelli.com/canon.pdf (дата обращения: 30.03.2018).

2. *Жадова Л.А*. Архитектура или дизайн? Или дизайн-архитектура?

// Техническая эстетика. — 1978. — № 5. — С. 18.

3. См. материалы сайта (посвященного творчеству Абдулкадера Арнаута), созданного его сыном: URL: http://abdulkaderarnaout.com (дата обращения: 15.02.2018).

4. *Арнаут Абдулкадер*. Здесь и далее цитируются материалы журнала «Аль-Талейя», 1977. Перевод Аззи Руа Ахмад, архив Аззи Руа Ахмад.

5. *Клее Пауль*. Творческая исповедь. 1920. Цит по: *Парч С*. Пауль Клее. — М.: Арт-родник, 2004. — С. 44.

6. *Арнаут Абдулкадер*. Здесь и далее цитируются материалы журнала «Альвахдта», 1960-е гг. Перевод Аззи Руа Ахмад, архив Аззи Руа Ахмад.

7. *Арнаут Абдулкадер*. Здесь и далее цитируются материалы журнала «Альтора», 1977. Перевод Аззи Руа Ахмад, архив Аззи Руа Ахмад.

8. URL: https://www.facebook.com/artussr/videos/957372384439882/UzpfSTc1NTE2MjY0NDoxMDE1NjE5OTA2MDAxMjY0NQ/ (дата обращения: 04.04.2018).

9. Цит. по: Пабло Пикассо. Коллективная монография. URL: http://www.picasso-pablo.ru/library/pikasso-segodnya-kollektivnaya-monografiya1.html (дата обращения: 10.03.2018).

10. *Megs Philip B*. A History of Graphic Design. 3-rd edition. — New York: 1998.

11. *Арнаут Абдулкадер*. «Пепел на холодном полу». Проект рукописной книги. 1980-е гг. Архив А.Арнаута. Перевод Аззи Руа Ахмад.

Библиография:

1. *Аззи Руа Ахмад*. Сирийский художник Абделькадер Арнаут // Международный научный журнал «Символ науки». — 2016. — № 12–3. — С. 169–173.

2. *Лаврентьева Е.А., Аззи Руа Ахмад*. Символизм формы и материала в графической пропедевтике. Опыт кафедры визуальной коммуникации Дамасского университета // Материал-технология-форма как универсальная триада в дизайне, архитектуре, изобразительном и декоративном искусстве / Коллективная монография на основе материалов Международной научной конференции. — М.: МГХПА им.

С.Г.Строганова, 2018.

3. Материалы сайта (посвященного творчеству Абдулкадера Арнаута), созданного его сыном: URL: http://abdulkaderarnaout.com (дата обращения: 15.02.2018).

4. *Jasmine Nachabe Taan*. Abdulkader Arnaout: Designing As Visual Poetry. — Amsterdam, Khatt Books, 2017 (Arabic/English).

5. *Megs Philip B*. A History of Graphic Design. 3-rd edition. — New York: 1998.

А.С. Данилочкина

ИСТОЧНИКИ И ИСТОРИОГРАФИЯ ПО ИЗУЧЕНИЮ ХОЛОДНОГО ОРУЖИЯ ГОРОДА ТУЛЫ XVIII–XIX ВВ.

Статья посвящена комплексному исследованию архивных документов г. Тулы, Государственного исторического музея и Военно-исторического музея инженерных войск и войск связи, и научной литературы, посвященной изучению истории производства холодного оружия Тульского оружейного завода. Автором проведен подробный анализ литературных источников. Подводя итоги, автор приходит к выводу об обширном изучении технического аспекта развития тульского оружия, особенно огнестрельного, и малом внимании к декору.

The article is devoted to the complex research of archive documents of Tula, the State historical museum and the Military history museum of engineering troops and communication troops, and scientific literature devoted to studying of history of the cold weapon production of the Tula's arms factory. The author provides a detailed review of the literature sources. Summing up, the author comes to a conclusion about extensive studying of technical aspect of development of Tula's weapon, especially firearms and small attention to the decor.

Ключевые слова: Тульский оружейный завод, мастер, холодное оружие, оружейные клейма, орнаментация, В.Железнов, Э.Ленц, А.Н.Кирпичников, А.В.Никитин, Ю.А.Миллер.

Keywords: Tula's arm factory, the craftsman, cold weapon, weapon mark, ornamentation, V.Zheleznov, E.Lenz, A.N.Kirpichnikov, A.V.Nikitin, J.A.Miller.

Исследование искусства тульских оружейников опирается на достаточно обширную источниковедческую базу и историографию, которая начала активно формироваться со второй половины XIX века. Сохранилось большое количество исторических источников — архивных материалов музеев Тулы и Москвы, благодаря которым мы можем составить представление о деятельности тульских златокузнецов, начиная со времени формирования кузнечной слободы в Туле в XVI веке. В Государственном архиве Тульской области (фонд № 187) полностью посвящен кузнечным ремесленным мастерским. Опись 1 достаточно обширна и охватывает интересующий нас период с XVIII до конца XIX века. Исходя из информации, содержащейся в документах, сохранившихся с 1730-х годов, можно представить жизнь тульских мастеров, благоустройство завода, систему обучения ремеслу. В делах № 21, 23, 26 сохранились имена иностранных мастеров (литейщик Авраам Баттери, Иоганн Шаберг, ствольные мастера — Иоган Питерлинц, Николай Преше, Петер Клозе, замочный мастер Яков Делькур, Матфей Клойф, Мартин Кричер, Зиль Муру, Иоган Мигилинц, Иоган Гиргилинц), выписанных императрицей Анной Иоанновной из Пруссии, а также имена прикрепленных к ним тульских оружейников. В архивных материалах (дело № 5) есть информация и о пленных шведских мастерах, которые работали в Туле.

Научные труды исследователей XIX века положили начало изучению тульского оружейного искусства.

Одним из первых в 1826 г. выходит работа И.Гамеля «Описание Тульского оружейного завода» [1]. В книге представлена история возникновения первых оружейных цехов в России, даны фамилии их организаторов. Подробно расписаны все этапы изготовления деталей оружия. Помимо технологии изготовления оружия, историков волновал быт и личности выдающихся тульских мастеров. Автор публикует список фамилий ведущих мастеров, работавших на заводе, а также чертежи станков, отрисованных вручную одним из мастеров. Однако данная работа в большей степени посвящена огнестрельному оружию, хотя в это время Тульский оружейный завод выпускал и различные виды холодного оружия.

В 1885 году была издана «Опись Московской Оружейной палаты» (том 4, книга 3), в которой подробно описаны виды холодного оружия, в том числе и тульского, а также способы его декорирования [2].

Важным исследованием для нашей работы стали труды конструктора Владимира Федорова, (1874–1966 гг., спроектировал свою первую автоматическую винтовку на базе трёхлинейной винтовки Мосина, занимался совершенствованием холодного оружия, в частности, шашки, работал на Сестрорецком заводе). В книге «Холодное оружие», изданной в 1905 году, посвященной холодному оружию, автором представлены все виды данного вида отечественного вооружения [3]. Каждый из них подробно охарактеризован и разделен по родам войск, описаны типы оружейных проб качества стали, даны технологические характеристики, указано назначение каждого элемента конструкции. Автором приведены схемы и расчеты изготовления холодного оружия. Книга переиздается до сих пор.

В 1907 г. В.Железнов издает «Указатель мастеров, русских и иноземцев, горного, металлического и оружейного дела и связанных с ними ремесел и производств, работавших в России до XVIII века» [4], пополнив перечень мастеров, которые были даны в статье И.Забелина «О металлическом производстве в России до конца XVII века», опубликованной в 1853 году. К сожалению, В.Железнов не везде указал, в какой области оружейного производства работал тот или иной мастер.

Большой вклад в конце XIX — начале XX в. в изучение тульского холодного оружия внес Э.Ленц. В изданиях «Альбом изображений выдающихся предметов из собрания оружия» (1908 г.) [5] и «Краткий путеводитель по собранию оружия в отделении средних веков и эпохи Возрождения» (1908 г.) [6] он дает описание коллекций Государственного Эрмитажа и частных собраний, описывает клейма мастеров на оружии («Статья о клеймах мастеров на оружии» 1911 г.) [7]. В целом, следует отметить, что исследователи второй половины XIX — начала XX в. практически не уделяли внимания вопросам художественного оформления холодного оружия. Подобная картина наблюдается и в советском искусствознании до 60-х годов XX

века. В это время виды холодного оружия упоминаются лишь или в работах по истории армии и вооружения, или в очерках по истории отдельных заводов, но как самостоятельная проблема специально не изучается.

Корпус научных публикаций, вышедших в 70-е годы, освещал вопросы, связанные с социальным положением рабочих оружейных заводов России. Это сборник «Рабочие оружейной промышленности в России и русские оружейники в XIX — начале XX вв.» под редакцией В.В.Мавродина (1971 г.). В нем была опубликована статья Н.Ф.Фирсановой «К истории сословия тульских казенных оружейников в период кризиса крепостничества», написанная как исторический обзор на архивном материале [8]. Социально-экономические вопросам и истории оружейных заводов посвящена диссертация В.А.Сухова «Казенные оружейные заводы России в эпоху империализма» (1978 г.), также написанная как историческое исследование, затрагивающее проблему организации производства и производительности Тульского завода [9].

В 60-е годы XX века исследователей в первую очередь привлекает история вооружения Руси до XV века, к которой комплексно подошел советский и российский археолог, доктор исторических наук, профессор А.Н.Кирпичников, опубликовав полный свод архивного материала древнерусского периода. Автор систематизировал и изучил раннесредневековое оружие ближнего боя, проследил его возникновение, развитие, распространение и назначение, а также боевое использование («Русское оружие ближнего боя (X–XIII вв.)», 1963; «Древнерусское оружие», 1966) [10]. Однако эти работы носят в большей степени технологический характер, затрагивая проблемы изготовления оружия и доспехов и их функционирования. Значительный вклад в изучение древнерусского кузнечного ремесла внес А.В.Никитин (1971 г.). На основании архивных и археологических материалов, многие из которых были опубликованы впервые, в работе «Русское кузнечное ремесло XVI–XVII вв.» [11] автору удалось проследить традиции и предпосылки развития отдельных центров оружейного дела. В книге также публикованы рисунки различных техник изготовления кузнечных орнаментов.

Огромный вклад в изучение русского художественного оружия XVIII–XIX веков внес Ю.А.Миллер. В проспекте выставки «Русское художественное оружие XVIII века» 1985 года из фондов Государственного Эрмитажа автор на примере представленных экспонатов, включая образцы детского оружия, дал описание традиционных способов украшения холодного оружия в XVIII века. Более полный анализ дан Ю.А.Миллером в каталоге выставки, проходившей в Государственном Эрмитаже в 2005 году [12], [13]. Автор описал некоторые технологические особенности изготовления русского оружия, декоративные элементы образцов и представил ряд фамилий известных мастеров второй половины XVIII века.

Наиболее полным сводом холодного оружия являются исследования А.Н.Кулинского. В своих работах по истории холодного оружия, публикуемых с 1994 года, он охватывает период примерно с середины XVII до конца XX века. Автор не только охарактеризовал и систематизировал виды холодного оружия, но и проследил их западное и восточное происхождение, тщательно изучив зарубежные образцы. В частности, отдельно А.Н.Кулинский описал процесс производства оружия в Туле и представил ряд фамилий владельцев тульских частных фабрик [14]. Автор хорошо знаком с работами как отечественных, так и зарубежных исследователей.

Начиная с 1980-х годов, исследователи все больше обращают внимание на отдельные виды холодного оружия. В истории развития отечественного вооружения выделяют, так называемое, короткое холодное оружие. Его история появления, становления и дальнейшее развитие рассматривается в книге А.И.Устинова, М.Э.Портнова и Ю.А.Нацваладзе «Холодное оружие» (1994 г.) [15]. Оно классифицировано, представлено в таблицах и рисунках. Описаны технологии изготовления и различные виды короткого холодного оружия.

Историческую эволюцию отечественного оружия от Древней Руси до наших дней представил В.И.Вериютин в книге «Все о холодном оружии» (2011 г.) [16]. Автор подробно охарактеризовал все виды холодного оружия, систематизировал его, проследив происхождение, характерные особенности, технологию изготовления, разновидности

декора, отличительные черты формы и декора разных родов войск и эволюцию данных видов холодного оружия. Описание сопровождается большим количеством иллюстраций. Историк и специалист по военной археологии О.В.Двуреченский в работе «Холодное оружие московского государства XV–XVII веков» представил комплекс наступательного вооружения Руси (2015 г.) [17]. Автором исследованы основные составляющие данного комплекса, их соотношение, прослежен генезис и эволюция отдельных видов холодного наступательного оружия, подготовлен свод археологических источников. Однако в исследовании автор не затрагивает изучение видов орнамента и техники декорирования. Огорчает и малое исследование автором зарубежной литературы, касающейся данного вопроса.

С середины XX века начинается активное изучение деятельности Тульского оружейного завода. Большое внимание истории завода уделил сын начальника кузнечной мастерской завода В.Н.Ашурков. В своих исследованиях 1940–60-х годов он дает краткий обзор развития тульского оружейного дела и имена мастеров-оружейников с XVII века. В основу этого обзора положены архивные документы и труды дореволюционных исследователей [18], [19], [20], [21]. Но все же основная информация, относящаяся к производству, касается огнестрельного оружия. Также автором впервые рассматривается история завода за 30 лет Советской власти.

Во второй половине XX века начинается системное изучение и описание коллекции Тульского музея оружия. Это связано с тем, что коллекция музея становится общедоступной. В книге «Художественное мастерство тульских оружейников» (1967 г.) Д.Н.Богомазов [22], [23] на основе экспонатов Тульского музея дает систематизированный очерк о развитии старинного оружейного мастерства в городе Туле. Автор подробно описал виды холодного оружия, затронул тему декора, выявив основные орнаментальные мотивы, проследил влияние западного оружия на отечественное вооружение, развернуто описал эволюцию техник исполнения самого оружия и его декора. Также Д.Н.Богомазов указал имена выдающихся мастеров оружейного дела и отдельные мастерские.

В 1977 г. В.В.Мавродин издает альбом тульского художественного

оружия XVIII–XIX вв., хранящегося в коллекции Эрмитажа [24]. Во вступительной статье автор представляет историю создания музейной коллекции, оружейного производства и Тульского оружейного завода. Коллекция художественно украшенного оружия представлена в данном альбоме в виде иллюстраций с аннотациями, основную часть которой составляют образцы огнестрельного оружия.

Деятельность мастеров Тульского оружейного завода интересовала историков и в постсоветский период. Под редакцией И.Н.Юркина в 1994 году вышел сборник «Из истории металлургии и металлообработки в Тульском крае» [25], в котором Н.Ф.Трутнева представила статью «Организация ученичества тульских оружейников в XVIII — первой половине XIX вв.» [26]. Автор описала процесс обучения мастеров и оценки созданных изделий. Также ею была составлена таблица тульских оружейников по материалам Государственного Архива Тульской Области с указанием рода занятий мастеров.

Продолжая исследования оружейных клейм Э.Ленца, в 2004 году Б.Г.Трубников публикует энциклопедию «Оружейные клейма» [27] — полный свод клейм отдельных мастеров и художников, работавших на русских фабриках, начиная с XIX века. Автором проделан колоссальный труд по сбору и систематизации информации и иллюстративного материала.

Отдельной темой для исследования современного искусствоведения стало наградное оружие, которое занимало особое место среди боевых наград в русской императорской армии. Огромный вклад в изучении этой области оружейного мастерства внесли Е.А.Яблонская и И.А.Комаров. В книге «Парадное оружие русских государей XVI–XVII веков» (2006 г.) [28] они проследили развитие парадного царского холодного и огнестрельного оружия, начиная с XVI века. Представленные автором образцы подробно проанализированы, описаны материалы и техники изготовления и декорирования.

Отдельные статьи появляются в 2000-е годы в периодических изданиях. Так, в журнале «Антиквариат» был опубликован ряд статей, посвященных наградному холодному оружию.

В.Саблин в статье «Русское наградное холодное оружие» (Антиквариат. 2004. № 3/15) [29] пишет о происхождении клинков и

рассматривает отдельные приемы украшения русского наградного оружия. Статья Р.Шепарева посвящена «Георгиевскому оружию», в ней автор в основном обращает внимание на исторические и технологические аспекты его изготовления (Антиквариат. 2010. № 5/76) [30].

Во втором десятилетии XXI века научные сотрудники Тульского музея оружия организуют конференции, посвященные изучению русского оружия. Так, по итогам Международной научно-практической конференции, посвященной 100-летию первой Мировой войны, проходившей в октябре 2014 г., И.Н.Юркиным был издан сборник документов, посвященный тульским казенным кузнецам-оружейникам, за все время существования этой сословной группы с конца XVI века до 1864 года. В документах, большая часть которых опубликована впервые, были представлены сведения об истории Оружейной слободы, демографические данные, характеризуется правовое положение оружейников, их занятия (в том числе предпринимательские), система самоуправления, расселение, рассказывается об отдельных деяниях и событиях, связанных с Оружейной слободой. История оружейников раскрыта во взаимосвязи с развитием производства, в частности, с казенным Оружейным заводом. Данная работа несет исключительно исторический характер.

Большой вклад в изучение тульского оружия внес и научный сотрудник Тульского музея И.Б.Пинк. В статьях («Производство холодного оружия на Тульском оружейном заводе в XIX — начале XX вв.», «Холодное оружие в коллекции Тульского музея оружия», «Лаз бичак или черноморский ятаган. К вопросу атрибуции некоторых видов длинноклинкового холодного оружия») [31], опубликованных в сборниках по итогам научных конференций, проходивших в «Тульском музее оружия» и «Военно-историческом музее артиллерии, инженерных войск и войск связи», автор обращает внимание на особенности производства оружия на Тульском оружейном заводе в разное время его существования и описывает изготовляемые заводом образцы, сохранившиеся в коллекции музея.

История развития русского вооружения актуальна и по сей день. Но во втором десятилетии XXI века внимание исследователей, наконец, привлекает декоративное оформление холодного оружия. Историки

описывают не только конструктивные элементы оружия, но начинают отмечать их художественную значимость. Развитие орнаментации оружия России XVII века проследил в своей статье А.М.Жилин («Орнаментация холодного и огнестрельного вооружения XVII века в России», М., 2011) [32], [33], [34]. Изучив ряд показательных произведений русского и зарубежного оружейного искусства, автор дал комплексную характеристику орнаментации отечественного вооружения XIV–XVII вв., сделав эту тему объектом исследования искусствоведов. Он разделил орнамент предметов вооружения на группы и подгруппы, проследив причины популярности отдельных орнаментов, выделяя в них характерные элементы различных художественных стилей. В качестве иллюстративного материала А.М.Жилин предоставляет произведения, хранящиеся в Оружейной палаты.

В статье «Орнамент на тульском оружии: истоки и аналоги» А.С.Панина, опубликованной в сборнике «Оружие в исторических событиях, человеческих судьбах, музейных и частных коллекциях.», изданной по итогам международной научно-практической конференции, посвященной 140-летию «Тульского музея оружия» [35], проходившей в октябре 2013 года, автор анализирует орнаментальный декор оружия, выделяя характерные элементы различных художественных стилей, указывая на зависимость отечественного оружия от французских образцов. Важной информацией является упоминание А.С.Паниным альбомов с эскизами, по которым украшалось оружие. Автор также пытается найти истоки орнаментальных мотивов, украшавших тульское холодное оружие.

В 2015 году в Государственном Историческом музее проходила выставка, посвященная тульской художественной стали XVIII–XIX веков. В каталоге опубликованы статьи исследователей, занимающихся изучением оружия тульских златокузнецов — Л.А.Дементьевой [36] и Ю.Г.Ефимова [37], в которых они описывают историю Тульского оружейного завода, организацию работы мастеров. Л.А.Дементьевой впервые опубликованы акварели (выполнены во второй половине 1780-х гг.) с изображением процесса работы тульских умельцев. Авторы сравнивают технологии изготовления оружия русскими и западноевропейскими мастерами.

Искусство русского оружия привлекало внимание и западных

историков. В работе «Мечи и сабли» 2012 г. Харви Дж.С.Уизерс [38] собрал огромную коллекцию иллюстраций, создав удобный и наглядный справочник пехотного и морского оружия. Кроме того, в книге представлена дополнительная информация об оружии и клеймах производителей русских и зарубежных.

Историографический обзор, посвященный изучению русского холодного оружия показал, что труд нескольких поколений ученых создал серьезную базу для исследования стилевой эволюции декоративного оформления тульского холодного орудия, которое, по сравнению с огнестрельным, до сих пор остается малоисследованным. Предполагаемый результат нашей работы заключается в восстановлении полной картины развития декора тульского холодного оружия XVIII–XIX веков, его систематизации, с исследованием технико-технологических и художественных особенностей. Одной из задач исследования является наиболее полное выявление имен русских умельцев и определение роли зарубежных мастеров, работавших на Тульском оружейном заводе, анализ их творчества и определение характерных технико-технологических и художественных особенностей.

Библиография:

1. *Гамель И.Х.* Описание Тульского оружейного завода. — М.: тип. А.Семена, 1826. — 372 с.

2. Опись московской оружейной палаты: ч. 1. Холодное оружие. — М., 1885. — 348 с.

3. *Федоров В.Г.* Холодное оружие. — СПб.: тип. «Арт. журн.», 1905. — 195 с.

4. *Железнов В.Ф.* Указатель мастеров. — СПб.: типо-лит. С.-Петерб. тюрьмы, 1907. — 70 с.

5. *Ленц Э.Э.* Альбом изображений выдающихся предметов из собрания оружия. Эрмитаж. — СПб., 1908. — 64 с.

6. *Ленц Э.Э.* Краткий путеводитель по собранию оружия в Отделении средних веков и эпохи Возрождения. — СПб.: тип. А.Бенке, 1908. — 94 с.

7. *Ленц Э.Э.* Статья о клеймах мастеров на оружии // Записки разряда военной археологии и археографии императорского русского военно-

исторического общества. — СПб., 1911. — С. 9–29.

8. *Фирсанова Н.Ф.* К истории сословия тульских казённых оружейников в период кризиса крепостничества // Рабочие оружейной промышленности в России и русские оружейники в XIX — начале XX в. / под ред. В.В.Мавродина. — Л.: Изд-во Лен. ун-та, 1976. — С. 17–23.

9. *Сухов В.А.* Казенные оружейные заводы России в эпоху империализма (1900–1917): автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. ист. наук. — Тула, 1979. — 28 с.

10. *Кирпичников А.Н.* Русское оружие ближнего боя (X–XIII вв.): автореф. канд. дис. АН СССР, ЛОИА. — Л., 1963. — 17 с.

11. *Никитин А.В.* Русское кузнечное ремесло XVI–XVII вв. — М.: Наука, 1971. — 84 с.

12. *Миллер Ю.А.* Русское художественное оружие XVIII века. Проспект выставки из фондов Эрмитажа. — Л., 1985. — 27 с.

13. *Миллер Ю.А.* Оружейное искусство Тулы XVIII–XIX веков в собрании Эрмитажа. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2005. — 134 с.

14. *Кулинский А.Н.* Русское холодное оружие. — СПб.: Атлант, 2014. — 581 с.

15. *Устинов А.И.* Холодное оружие. — М.: АО «Изд. компания “Арсенал-пресс”»: ТОО «Дюна», 1994. — 221 с.

16. *Вериютин В.И.* Всё о холодном оружии. От Древней Руси до наших дней. — Ростов н/Д.: Владис, 2011. — 398 с.

17. *Двуреченский О.В.* Холодое оружие Московского государства XV–XVII веков. — Тула: Гос. музей-заповедник «Куликово поле», 2015. — 497 с.

18. *Ашурков В.Н.* Тульские мастера оружейного дела. — Тула: Обл. кн. изд-во, 1952. — 72 с.

19. *Ашурков В.Н.* Русские оружейные заводы во второй половине XIX века: Очерки по истории государственной военной промышленностей эпохи домонополистического капитализма: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора ист. наук / Московского государственного ордена В.И.Ленина университет им. М.В.Ломоносова. Кафедра истории СССР периода капитализма. — М., 1962. — 27 с.

20. *Ашурков В.Н.* Кузница оружия. — Тула: Обл. кн. изд-во, 1947. — 109 с.

21. *Ашурков В.Н*. Тульский музей оружия. Путеводитель. — Тула: Приокское кн. изд-во, 1965. — 99 с.

22. *Богомазов Д.Н*. Тульский музей оружия. Путеводитель. — Тула: Кн. изд-во, 1962. — 80 с.

23. *Богомазов Д.Н*. Художественное мастерство тульских оружейников. — Тула: Приок. кн. изд-во, 1967. — 111 с.

24. *Мавродин В.В*. Рабочие оружейной промышленности в России и русские оружейники в XIX — начале XX в. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1976. — 144 с.

25. *Юркин И.Н*. Тульские оружейники. Сборник документов. — М.: РОССПЭН, 2003. — 365 с.

26. *Трутнева Н.Ф*. Организация ученичества тульских оружейников в XVIII — первой половине XIX вв. // Из истории металлургии и металлообработки в Тульском крае: сб. ст. / сост. и науч. ред. И.Н.Юркин. — Тула: РАРУС, 1994. — С. 15–17.

27. *Трубников Б.Г*. Оружейные клейма. — СПб., 2004. — 480 с.

28. *Комаров И.А., Яблонская Е.А*. Парадное оружие русских государей XVI–XVII веков. — М.: КУНА, 2006. — 87 с.

29. *Саблин В*. Русское наградное холодное оружие // Антиквариат. — 2004. — № 3/15.

30. *Шепарев Р.М*. Антиквариат: Георгиевское оружие. № 5 (76) // Арсенал. — М., 2010. — С. 82–83.

31. *Пинк И.Б.* Производство холодного оружия на Тульском оружейном заводе в XIX — н. XX вв. // Государственной организации оружейного производства в Туле 400 лет. — Тула, 1995. — С. 32–36.

32. *Жилин А.М*. Орнаментация холодного и огнестрельного вооружения XVII в. в России. — М.: Вестник Тверского государственного университета. — 2011. — № 31. — Серия «История». — Вып. 4. — С. 39–55.

33. *Жилин А.М*. Развитие традиций орнаментации русского вооружения в XVII веке // Знание. Понимание. Умение. — М., 2010. — № 3. — С. 135–139.

34. *Жилин А.М*. Синтез историко-культурных традиций в орнаментации отечественного вооружения XIV–XVI вв. Автореферат. — М., 2012. — 17 с.

35. *Панин А.С.* Орнамент на тульском оружии: истоки и аналоги // Международная научно-практическая конференция, посвященная 140-летию «Тульского музея оружия». — Тула, 2013.

36. *Дементьева Л.А*. Тульская художественная сталь XVIII–XIX веков // Тульская художественная сталь XVIII–XIX веков. — М.: ГИМ, 2015. — С. 6–29.

37. *Ефимов Ю.Г*. Тульское художественное оружие в собрании Эрмитажа // Тульская художественная сталь XVIII–XIX веков. — М.: ГИМ, 2015. — С. 30–34.

38. *Уизерс Х.Дж*. Мечи и сабли. — М.: Эксмо, 2011. — 256 с.

С.А. Глебушкин

ИСТОРИЯ СОБИРАТЕЛЬСТВА РУССКОГО ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА В РОССИИ

В статье рассматривается русский традиционный костюм как объект собирательской, научной и художественно-творческой деятельности. Обобщается и систематизируется материал об известных российских собирателях и исследователях русского традиционного костюма. Обосновывается роль и цель музеев в необходимости дальнейшего осмысления традиционного костюма как важной части народной художественной культуры. Ставится задача в сфере эстетического воспитания современного общества.

The article describes the Russian traditional costume as an object of collective, scientific and creative activity. The article generalizes and systematizes the material about famous Russian collectors and researchers of Russian traditional costume. There are role and purpose of museums in the necessity of further understanding of traditional costume as an important part of folk art culture is substantiate in the article. There is set the task in the sphere of aesthetic education of modern society.

Ключевые слова: традиционный русский костюм, музей, собиратели, исследователи, Наталья Шабельская, княгиня Тенишева, Наталия Лебедева, Маковский.

Keywords: Russian traditional costume, museum, collectors, researchers, Natalya Shabelskaya, countess Tenisheva, Nataliya Lebedeva, Makovsky.

Вещи, которые окружают нас в повседневной жизни, стали настолько привычными, что мы даже не задумываемся, когда и как они появились, кто их придумал и как они устроены. Истинное предназначение музеев

— дать будущим поколениям представление о том, какими были их предки на этой земле, какие события происходили много веков назад. Недаром музей (от греч. museion — «храм муз») называют хранилищем человеческой культуры, мудрости и знаний. История возникновения музеев уходит в глубокую древность. Предшественники музеев появились, когда общество достигло того этапа развития, на котором предметы хранятся не только из хозяйственных соображений, а как документальные свидетельства, как ценности не материальные, а эстетические. Предшественниками современных музеев стали хранилища реликвий в храмах. Они появились в античной Греции. В них хранились произведения искусства и культовые предметы. Это были места для созерцания, познания окружающего мира, раздумий и философских размышлений. Здесь собирались древние философы, поэты, музыканты и артисты, которые состязались в своем мастерстве.

В XV веке музеи возникали в связи с великими географическими открытиями, с развитием науки и производства, с необходимостью сохранять исторические и культурные ценности. Музейными экспонатами становились образцы животного и растительного мира, минералы, геодезические и астрономические инструменты. Первые музеи в России появились в эпоху Петра I (1696–1725). Император основал знаменитую «Кунсткамеру» в Петербурге. Ее отличие обозначилось сразу — ориентация на западную культуру.

Первое упоминание об Оружейной палате Московского Кремля относится к XVI веку. Большую роль в создании художественных музеев сыграла Екатерина II. Она приобретала в Западной Европе собрания классической живописи и учредила Эрмитаж, ставший общедоступным музеем.

В первой четверти XVIII века Россия победоносно участвовала в Северной войне в Европе. Трофеи войны составили базу многих частных и государственных музеев. Сколько вещей, некогда широко бытовавших, вышли из нашего обихода и превратились в редкость, раритет. Именно раритетные вещи собираются, хранятся и демонстрируются в самых разнообразных музеях, расположенных в столичных, областных и районных городах, поселках, порою даже в небольших деревеньках.

Музеи бывают исторические, художественные, сельскохозяйст-

венные, естественнонаучные, искусствоведческие, технические, литературные, мемориальные, комплексные, краеведческие и др. Каждый экспонат музея имеет свою «легенду», которая отражается в карточке научного описания. В ней описано происхождение предмета, его движение, пребывание в коллекциях, на выставках, время изготовления, места бытования, способы и условия употребления.

Обращение к русской музейной практике позволяет понять, как складывалось отношение к особо ценным объектам культурного наследия, так как история музейного дела — это история осознания факта принадлежности культурного наследия данному обществу.

В дореволюционной России понятия особо ценных музейных объектов (ОЦМО) не существовало. В процессе осознания культурной ценности предметов, принадлежности их к культурному наследию можно выделить несколько исторических этапов. Первый из них связан с выделением особой ценности произведений искусства и исторических реликвий по религиозно-мистическим основаниям и помещением их в церкви, соборы, монастыри и их ризницы. Другими основаниями выделения предметов служили их материальная ценность, принадлежность к княжескому, затем царскому обиходу. Княжеские сокровищницы существовали в Киеве, Суздале, Владимире, Новгороде, Твери, Пскове. В XIV–XV вв. главной сокровищницей становится Московский Кремль. Основу ее составили символы власти: шапка Мономаха, держава, скипетр, дорогое оружие, подарки и пр. Собранные вещи должны были ошеломлять подданных и заграничных послов. Осмотр этих вещей вошел в ритуал московского двора. Для сокровищницы были построены специальные помещения, предусматривалась эвакуация наиболее ценных предметов. Так, в 1572 г., во время татарского набега, вещи были вывезены в Новгород на 450 санях. В 1605–1612 гг. Московский Кремль и его сокровищница были разграблены поляками, но позднее восстановлены Романовыми. На следующем этапе возникают музейные учреждения. Первые музеи в России появились по инициативе Петра I и Екатерины II. И в дальнейшем государство, императорский дом, правительство создавали или материально поддерживали начинания, наиболее ценные с точки зрения науки, искусства, престижа. Развитие точных наук,

природоведения приводит к возникновению научных коллекций и музеев. Критерий научной значимости прочно закрепляется в оценке ценности предметов и объектов. Возникают значительные коллекции произведений искусства и первые художественные музеи (Эрмитаж), однако складывающиеся музеи имели в своей основе коллекции замкнутого характера, предназначенные для узкого круга людей.

Новый этап музейного строительства, отражающий перемены в общественном сознании по отношению к культурному наследию, начался в России (как и в Европе) в XIX в. под влиянием Великой Французской революции и просветительства, провозгласивших общественную принадлежность музеев. Возникает новый тип музейного собрания, ценность которого определяется не столько научно-художественным значением, сколько моральным и символическим, как выражение общности и могущества человеческой культуры. Создаются публичные музеи, владельцы частных собраний передают их в народное пользование.

Выдающийся вклад в сохранении и популяризации традиционного русского костюма Натальи Шабельской.

В 70–80-е гг. XIX века живой интерес к истории, традиционному русскому народному творчеству буквально всколыхнул умы прогрессивно мыслящей русской интеллигенции и стал определенным общественным явлением. Именно в этот период были заложены традиции особого российского меценатства, одним из ярких проявлений которого стала поистине подвижническая деятельность семьи Шабельских. Начало систематическому собиранию уникальной коллекции положила Наталья Леонидовна Шабельская, урожденная Кронеберг (1841–1904), блестяще образованная, прекрасно игравшая на фортепиано, увлекавшаяся рукоделием. В 17 лет она вышла замуж за крупнейшего землевладельца Харьковской губернии Петра Николаевича Шабельского (капитана в отставке, участника турецкой войны 1854 года). В своем имении, селе Чупаховка Лебединского уезда, она устроила своеобразную мастерскую, куда взяла 14 талантливых вышивальщиц и умело руководила ими.

Во время одной из летних поездок по Волге, в конце 70-х гг. XIX века, семья Шабельских посетила знаменитую Нижегородскую

ярмарку, которая поразила их самобытностью, колоритностью, многообразием различных ремесел. Именно в этот период «красота родной старины» окончательно определила интерес и направленность собирательской деятельности Натальи Леонидовны, которой она увлекла и своих дочерей, старшую, Варвару Петровну (186?–1939?) и младшую, Наталью Петровну (1868–1940?), активно помогавших, а позже и продолживших дело матери. В то время, когда практически не было никаких изданий, готового материала для руководства, интерес в обществе только пробуждался, а частные собрания охватывали лишь отдельные темы, Шабельским «приходилось идти новым, не проторенным путем, потребовавшим большой затраты энергии, труда и средств».

За несколько лет упорной и кропотливой работы, в начале 90-х гг. XIX века, Наталья Леонидовна Шабельская в своем московском особняке на углу Садовой и Бронной улиц создала необыкновенно богатый и разнообразный «Музей старины». Его уникальные коллекции — старинные русские костюмы (крестьянские, купеческие, городские, старообрядческие) всех губерний России, головные уборы, шерстяные и шелковые платки, образцы старинных вышивок, кружев, материи, прялки, пряничные доски, игрушки, предметы археологии — составляли к 1904 г. более 20 000 предметов. Целенаправленный подбор памятников, научный подход к проблеме их происхождения (описание предметов и обязательное указание их бытования по губерниями, иногда по уездам) заметно отличали собрание Натальи Леонидовны, открытое для просмотра посетителей. Своим активным участием во многих выставках (Москва, 1890; Санкт-Петербург, 1892; Чикаго, 1893; Антверпен, 1894; Париж, 1900) Н.Л.Шабельская внесла выдающийся вклад в популяризацию русского искусства как в России, так и за рубежом. Творческий подход глубоко преданного своему делу коллекционера имел неизменный огромный успех и вызывал всеобщее удивление. Наталья Леонидовна Шабельская и продолжившие ее дело дочери заложили фундаментальную основу не только методики работы с экспонатами, но также и научной реставрации.

С середины 90-х гг. началась работа и по фотофиксации коллекций: в одном из своих писем известному археологу и историку И.Е.Забелину в

1895 году Шабельская сообщала, что «снято по сей день 175 фотографий одежды и по совету Вашему каждая будет с выкройками изображаемой одежды». Неизвестно, имелась в виду съемка костюмов на моделях или еще и отдельных предметов. При жизни Натальи Леонидовны, которая с 1895 года по 1904 год жила из-за болезни за границей, информация о ее коллекции была частично опубликована в различных изданиях и каталогах, но, к сожалению, без иллюстраций. После ее смерти, в 1904 году, встал вопрос о судьбе музея. Сестры Шабельские, понимавшие ценность и редкость собрания и обеспокоенные его дальнейшей судьбой, предложили дирекции Этнографического Отдела в Санкт-Петербурге приобрести коллекцию при условии устройства в музее зала имени их матери. Уникальное собрание женской одежды, головных уборов, кружев, различных предметов из дерева и кости, знакомящих с традициями шитья золотом, украшения жемчугом, низанья бисером, резьбы (всего более 4000 экспонатов) поступило в 1906 году в Этнографический Отдел от сестер Шабельских. Часть предметов (1478) была подарена, а 2596 приобретена за 40 тысяч рублей золотом в рассрочку на 5 лет императором Николаем II и дарована Этнографическому Отделу Русского музея.

Фотоколлекция Шабельских — уникальный источник не только по изучению истории русского костюма — она является редкой по своей художественной и научной значимости. Создававшаяся, прежде всего, с целью фиксации костюмов различных губерний, которые демонстрировали модели, она стала абсолютно самостоятельным феноменом в истории русской фотографии. Впервые фотографии моделей были опубликованы в 1908 году в очерке Редина Е.К., посвященном письмам В.В.Стасова к Н.Л.Шабельской. Вероятно, фотографированием коллекции занимались больше дочери Шабельской — Варвара Петровна (в замужестве — княгиня Сидамон-Эристова) и Наталья Петровна, которые и сами выступили в роли фотомоделей. Свои портреты в английском издании «Русской старины» сестры выделили, поместив раскрашенные фотографии. Шабельские вывезли небольшую часть фотоколлекции с собой во Францию (в начале 1925 года в Париж уехала Варвара Петровна Сидамон-Эристова, а летом к ней, тяжело заболевшей, выехала Наталья Петровна). Значительная

часть (85 номеров), оставшаяся в России, поступила в собрание Дашковского музея в Москве в первой четверти XX века и в настоящее время хранится в фотоархиве Российского этнографического музея. Альбуминовые и сделанные на соленых бумагах студийные фотографии отличает особая выразительность в передаче образа русской женщины; все модели удивительно органичны представляемым костюмам.

Кроме сестер Шабельских (портреты которых можно атрибутировать, согласно изданию 1912 года), позировали, вероятно, вышивальщицы из мастерской Натальи Леонидовны. В настоящем издании публикуется 16 фотографий, на которых в качестве моделей запечатлены Варвара Петровна Сидамон-Эристова и Наталья Петровна Шабельская.

Сестры Шабельские, умершие, как и их мать, в Ницце, в эмиграции, мечтали о полноценной жизни их коллекций на родине и возвращении в Россию той части, которая осталась во Франции. К сожалению, официальное признание труда всей их жизни наступило значительно позже. Символично, что «второе» рождение их уникального собрания происходит в наши дни, абсолютно подтверждая слова, сказанные Натальей Петровной Шабельской в 1920 г.: «Во всех сохранившихся до наших дней памятниках шитья, древних, обветшалых и казалось бы отживших, есть живая сила, сила красоты и индивидуального творчества».

Музей в Талашкино как пример собирательства предметов декоративно-прикладного искусства.

Талашкино известно почти так же широко, как Абрамцево. Там — Савва Мамонтов, здесь — княгиня Тенишева. Именно благодаря ей Талашкино стало художественным центром, известным всей России.

Самое замечательное детище в жизни и деятельности Марии Клавдиевны — создание крупнейшего художественного центра России Талашкино, очага русской культуры на рубеже веков. С ним было связано и создание смоленского музея, где Тенишевой была собрана одна из крупнейших коллекций русского искусства.

Тенишевы купили имение Талашкино в 1893 году у Е.К.Святополк-Четвертинской, и с этого момента получает полный расцвет художественно-просветительская деятельность Марии Клавдиевны. Здесь она организует сельскохозяйственную школу для крестьянских

детей (преимущественно, для сирот), пчеловодческий музей, а также оркестр балалаечников и театр. Школа являлась особой заботой Тенишевой, ею был создан во Флёнове (хутор недалеко от Талашкино) своеобразный школьный городок, были приглашены учителя, народный оркестр балалаечников из учеников. Балалайки делали в своих мастерских, а расписывали их Тенишева, Врубель, Малютин и другие. Оркестр с благотворительными концертами выступал в Смоленске, а руководил оркестром всемирно известный балалаечник В.Андреев. Многочисленные мастерские прикладного искусства готовили живописцев, резчиков по дереву и мастеров по эмалевой росписи. Сама Тенишева являлась почетным членом первого в России съезда художников, прекрасно знала историю и технику эмали, в 1916 году защитила диссертацию на тему «Эмаль и инкрустация», которая была издана в Праге в 1930 году (уже после её смерти). В школе она преподает, изучает труды по педагогике. «Деревенская обстановка темна, — утверждает Тенишева, — дети видят иногда дурные примеры, пьянство, драки, воровство. Где же, как не в школе, должны получить они примеры для жизни?»

В школу принимались дети-сироты из близлежащих деревень, с девяти лет. К пятнадцати годам девочки, например, достигали высокого уровня мастерства вышивки гладью, их изделия можно увидеть сегодня в музее. Учащиеся жили при школе, им полагалось бесплатное питание, одежда и учебные пособия. Для занятий с учениками были приглашены опытные мастера — резчики по дереву, искусные швеи, вышивальщицы, кружевницы.

Вскоре появилась идея создавать художественные изделия на продажу, и для сбыта готовой продукции был открыт в Москве магазин «Родник». Изделия были самые различные. Здесь и драпировка на окна и двери, обивка для мебели, скатерти, полотенца, дорожки, отделки для платьев. Особенно интересны были изделия вышивальщиц и кружевниц — сарафаны, поневы, кокошницы. В талашкинской вышивальной мастерской работали 2000 крестьянок из 50 деревень. Тенишева с доверием относилась к природному таланту народных мастеров, их чутью, владению техникой. Для руководства талашкинскими мастерскими был приглашен Сергей

Васильевич Малютин, отец четверых детей, в то время просто-напросто бедствовавший. Художник с многочисленным семейством переехал в Талашкино, где стал заниматься своим любимым делом, был душой тенишевских мастерских. «У меня на руках было много дела, — пишет М.К. в “Воспоминаниях”, — школа во Флёнове, имение в Талашкине, музей, кустарное дело, “Родник” в Москве».

Подвижнический путь в науке Наталии Ивановны Лебедевой.

Одним из ярчайших примеров собирательства русского традиционного костюма была Наталья Ивановна Лебедева (1894–1978), чей подвижнический путь в науке является примером для последующих поколений, заявивших о себе в данном направлении, для которой служение науке, по словам одного из ее учеников, «было сродни монашескому подвигу…было ежеминутным, пожизненным и с Великой Радостью, спасшей Лебедеву-ученого, Лебедеву-женщину от разрушающей силы уныния в годы унижений, выпавших на ее долю. Вся ее жизнь была отдана любимому занятию, и, кто знает, сколько бы на еще смогла сделать, если бы ее творческая деятельность не была трагически прервана в самом расцвете, а за этим не последовала бы болезнь, на многие годы оторвавшая Н.И.Лебедеву от активного участия в работе ведущих этнографических учреждений Москвы.

Интерес к фольклору был одним из проявлений характерного для Наталии Ивановны комплексного подхода к изучаемым явлениям. Для решения поставленных задач она привлекала данные смежных дисциплин (истории, археологии, фольклористики, топонимики), стремилась к широкому охвату полевого материала, выделяя для более углубленного изучения отдельные темы, точнее, явления традиционной культуры. Эта методика полевых исследований была применена ею уже в первом полевом сезоне (август 1923 г.) в селах Сапожковского уезда Рязанской губернии. «При изучении этого уезда, — писала Н.И.Лебедева в 1925 г., — я ставила своей задачей: во-первых, проверку списка населенных мест, во-вторых, собирание сведений по истории села, главным образом о времени его возникновения, в-третьих, составление планов сел, в-четвертых, изучение одежды, в-пятых, жилище, в- шестых, средства

передвижения, в-седьмых, обрядовые печения и, в-восьмых, проживание». Главное внимание обращено на вопросы 4 и 5. По этой же методике она работала на следующий год в Скопинском и Данковском уездах той же губернии.

Одним из итогов ее полевых исследований 1923–1924 гг. явилась известная работа «Материалы по народному костюму Рязанской губернии». Написанная в 1925 г., она впервые была опубликована лишь в 1929 г. в «Трудах Общества исследователей Рязанского края» (вып. XVIII, с. 3–32). В небольшой по объему, но весьма емкой по содержанию публикации Н.И.Лебедевой были использованы методология и методика, получившие развитие в ее более поздних трудах. Анализируя народный костюм в контексте истории заселения края и социального состава его жителей (однодворцы, казенные и помещичьи крестьяне), Наталия Ивановна рассматривала одежду как исторический источник.

Дальнейшее накопление сравнительного материала по одежде восточных славян и соседних народностей, считала она, может помочь «установить все культурные течения, бывшие на нашей территории, и выделить отдельные этнические группировки в разные времена». Уже в этой, одной из своих ранних работ, Н.И.Лебедева заявила о себе не только как о вдумчивом исследователе-этнологе и прекрасном полевике, но и как об энтузиасте музейно-собирательской и музейно-экспозиционной работы. С тревогой отмечая быстрое исчезновение народного костюма, который «скоро станет “археологическим памятником, окаменело-молчаливым”», она призывала, пока не поздно, «собирать хорошо датированный музейный материал с легендами и подробными описаниями, тогда наши музейные коллекции, — считала она, — будут не суровыми и молчаливыми археологическими памятниками, но живыми существами, полными дыханием жизни, полными смысла и значения». При этом Наталия Ивановна особое внимание обращала на важность фиксации всех мелочей, касающихся способов ношения одежды и приурочивания ее к отдельным случаям жизни (т.е. функций одежды), поскольку «все эти мелочи являются этнологическим материалом, не лишенным смысла». Сама Н.И.Лебедева этому правилу (для этнолога нет

мелочей, ибо порой именно они помогают проникнуть в суть того или иного явления) следовала неукоснительно, вне зависимости от характера и тематики собираемого материала, а также целей и задач, стоящих перед ней.

Все это потребовало корректирования привычного для Н.И.Лебедевой метода ведения полевых работ: пришлось ограничиться изучением одного народа — белорусов — и сократить круг тем, отдав предпочтение материальной культуре. «Основным требованием при изучении каждого этнического явления в пределах намеченной темы, — отмечала она, — было: во-первых, расчленить целое явление на его составные части и проследить эти элементы в отдельности и в комплексах территориально во-вторых, проследить изменяемость этих явлений и их элементов по оставшимся бытовым памятникам и по памяти живущего поколения, в-третьих, изучить технику изготовления отдельных материальных элементов быта, в-четвертых, собрать материал по терминологии, в-пятых, изучить условия бытования каждого этнического явления». По охвату материала и основательности анализа эта монография до сих пор остается ценным источником для изучения не только этнографии белорусов, но и этногенеза восточных славян.

Велик вклад Н.И.Лебедевой и в создание историко-этнографического Атласа материальной культуры русского народа, изданного Институтом этнографии АН СССР, для которого ею в соавторстве с Г.С.Масловой была написана статья о русской крестьянской одежде XIX — начала XX в. и проведено картографирование. И в этом труде были широко использованы материалы полевых сборов Наталии Ивановны в Рязанской, Калужской, Тульской, Орловской, Смоленской, Псковской и Ленинградской областях (1921–1926, 1929, 1950, 1951 и 1953 г.). Написанию статьи предшествовала разработка классификации русской одежды по нескольким критериям: функциям, материалу, способам кройки и сшивания, характеру украшения, раскраске и орнаменту вышивок, способам ношения и укрепления и т.п. При жизни Наталии Ивановны, придававшей большое значение систематике изучаемых предметов, эта работа не была опубликована. Возможно,

она считала ее незавершенной, а может быть, рассматривала как один из подготовительных этапов работы над атласом и потому изначально не предназначавшейся для публикации.

В послевоенный период, как и в 20-е — начале 30-х годов, Н.И.Лебедева была тесно связана с музеями. Находясь в экспедиции, она обязательно собирала материал для местных (рязанских) и центральных музеев. Ее мечтой было создание в Рязани музея на открытом воздухе. Изучая Рязанскую область (ее историю, фольклор, материальную культуру) с начала 20-х годов, Наталия Ивановна, по свидетельству Г.С.Масловой, «представляла общий этнографический облик почти каждого селения». И во время поездок по области, занимаясь постройками, намечала объекты для переселения в Рязань.

До последних дней своей жизни Н.И.Лебедева была консультантом Рязанского отделения Всероссийского общества по охране памятников истории и культуры. Она щедро делилась своими знаниями по истории, археологии и этнографии Рязанского края с молодежью, охотно консультировала всех, кто обращался к ней за помощью, будь то приезжий или местный ученый, художник, архитектор, краевед-любитель или студент. При ее непосредственном участии были выработаны маршруты Рязанского отряда Комплексной экспедиции (рук. Г.С.Маслова) Института этнографии АН СССР, работавшего в Рязанской области в 1960, 1961 и 1963 г.

Все, кто близко знал Наталию Ивановну, отмечают ее жизнерадостность и оптимизм; ее мягкость и доброту, скромность и бескорыстие; непритязательность во всем: в жилище, мебели, одежде, пище. «Живя на свой заработок работника архива Рязанского горисполкома, а затем на пенсию, — вспоминает Г.С.Маслова, — она писала мне, что “живет роскошно”». О трудных временах своей жизни Наталия Ивановна вспоминать не любила. Рязанцы чтут память своей землячки — одного из тех исследователей, трудами которых этнография из науки описательной превратилась в науку анализирующую. 6–8 декабря 1994 г. в пос. Солотча — курортном пригороде Рязани — была проведена Российская научная конференция «Этнография и фольклор Рязанского края» (Первые Лебедевские чтения), посвященная 100-летию со дня рождения Наталии Ивановны. Материалы ее были изданы в 1996

г. в одном из выпусков журнала «Рязанский этнографический вестник». В том же году вышли в свет и два первых тома научных трудов Н.И.Лебедевой, в которые вошли почти все ее работы, в том числе и написанные в соавторстве, опубликованные к тому времени. Поскольку статьи и книги Наталии Ивановны уже давно стали библиографической редкостью, подобное издание — не только достойный памятник ученому, внесшему огромный вклад в развитие отечественной этнографии, но и бесценный подарок молодым поколениям этнографов.

Коллекция Маковского.

Творчество и жизнь Константина Маковского, одного из самых талантливых отечественных живописцев второй половины XIX столетия, весьма многогранны. Однако прежде всего у широкого круга зрителей представление о нем связано с яркими картинами из жизни патриархальной Руси. По мнению одного из критиков начала XX века, Константин Маковский «…открыл красоту в древнерусской старине и воспроизвел ее перед нами в бесчисленных картинах из древнерусской и боярской эпох. Он — вдохновенный певец эпохи, в которой так много своеобразной прелести и живой колоритности, позабытой и умершей, но воскрешенной талантливым художником. Маковский — поэт-историк, живой и вдохновенный комментатор Забелина и Соловьева. Одному его “Боярскому пиру” мы более обязаны русской стариной, чем десяткам учебников» [1].

Живописец стал создателем совершенно особого предметно-образного стиля, воплощенного в полотнах так называемого боярского цикла (1880–1900-е годы), столь самобытного и убедительного, что эти картины знают в различных странах. Но еще мало кому известно, что самобытность, своеобразие и убедительность картин, которые можно отнести к тому национальному направлению, которое получило название «русский стиль», напрямую связаны с его истинной страстью — художественным собирательством, которым Маковский увлеченно занимался на протяжении всей своей жизни. Маковский — коллекционер, особенности и значение его коллекции, ее судьба — почти неведомая страница русской культуры 2-й половины XIX — начала XX века.

К.Е.Маковский унаследовал собирательскую увлеченность отца,

однако в его коллекционировании преобладали иные интересы. По определению сына живописца, известного художественного критика Сергея Маковского, — это была «красивая старина», которую, по его мнению, отец «безостановочно покупал… со вкусом знатока, но без особого разбора — и нужное, и ненужное, и то, что могло пригодиться как аксессуар для исторической картины, и то, что просто "понравилось" своим изяществом, своеобразием или вычурой и что можно было куда-нибудь пристроить в жилых комнатах и мастерских» [4]. Однако, безусловно, в этом собрании была своя особая логика. В принципах подбора предметов, их стилистическом множестве отразились не только его профессиональные интересы, но само время с его художественным мировоззрением и вкусовыми пристрастиями. Интересы художника в области коллекционирования сформировались под влиянием эпохи историзма, когда не только исторические события, но и особенно материальная культура прошлого оказались предметом пристального интереса. Неслучайно именно тогда в России возникает большое количество коллекций прикладного искусства. Собирательством занялись многие художники, и это тоже было новым явлением в русской культуре. Коллекция, принадлежавшая К.Маковскому, выделялась своим объемом, качеством и разнообразием состава, отражавшим всю широту интересов собирателя.

Начало коллекционированию было положено в 1860-е годы и неразрывно связано с творческой деятельностью молодого художника, когда вырученные за продажу первых картин деньги он стал вкладывать в приобретение «красивой старины». Характер собирательства во многом был определен личностью Маковского. Он отдавался этому занятию с особой страстью, присущей его артистической натуре, расходуя на него, порой без остатка, свои гонорары.

Тематическая связь картин Маковского с русской историей, поиски в них художественно-образных средств для выражения национального колорита, в определенном смысле предвосхитивших достижения отечественных живописцев конца XIX века, дают основание говорить об особом феномене творчества Константина Маковского. В его формировании значительная роль собрания художника неоспорима. Для исторического живописца изначально такое собирательство было

вызвано насущной необходимостью. Вместе с тем, стремление к точности исторических и этнографических деталей совмещалось с фантазией и богатым воображением художника, что придавало его полотнам особую поэтичность. Это сразу отметили современники в связи с появлением в 1883 году нового произведения Маковского «Боярский свадебный пир XVII века», отмечая высокое живописное мастерство художника в изображении картинных аксессуаров, поэтическое видение мира и одновременно подчеркивая их документальную достоверность: «В историческом отношении картина эта верна с истиною до мельчайших деталей, составлявших, по-видимому, немалую заботу художника. На поставце — серебро снято со старинных образцов коллекции графа Строганова. Костюмы, парчи, скатерть, брачная свеча — все это исторически верно. Все аксессуары сделаны удивительно… К.Е.Маковский в этой картине дал вполне волю проявлению своего чувства и, в то же время, не пропустил интересных подробностей — ни костюмов, ни характерных особенностей тогдашней боярской обстановки…»

Наиболее ценными его приобретениями были коллекции русских ларцов с резьбой по кости и русского костюма (особенно кокошников и головных уборов). О том, как художник использовал их в своей работе, рассказывает писательница Е.М.Фортунато, которую тот пригласил в качестве модели: «Маковский молча снял с меня шапочку и… вытащил шпильки из моей прически. Волосы рассыпались по плечам. Оглядев меня… Маковский стал заплетать косу, и я удивилась, как ловко он это делает. Покончив с косой, достал из венецианского резного шкафчика великолепный голубой штофный боярский сарафан с самоцветными пуговицами и голубую повязку с жемчужными поднизями. По-прежнему молча он повел меня к венецианскому граненому трюмо, накинул на меня сарафан поверх платья и надел мне на голову повязку. Ни слова не говоря, он поворачивал меня то так, то этак. И смотря то на меня, то в зеркало, щурил глаза…». Отметим, что женские образы в национальном костюме в XIX веке становились способом выражения национальной идеи в русском искусстве и связаны с поисками национального идеала женской красоты.

Дальнейшая судьба коллекции Маковского — новый этап в истории

ее бытования В начале марта 1916 года в петроградских газетах появились объявления о «богатом» аукционе «имущества, оставшегося после смерти знаменитого художника и коллекционера профессора Императорской академии художеств Константина Георгиевича Маковского». Прошло всего полгода, как художника не стало в результате трагического случая. Сбитый уличной пролеткой на одной из улиц Петроградской стороны, он получил тяжелую травму головы, от которой 17 сентября 1915 года скончался.

Коллекция была выгодно продана. Вдова художника выручила за нее более полумиллиона рублей. Она купила имение «одной высокопоставленной особы» за 350 тысяч рублей, где «намеревается построить фамильный склеп, куда перенесет прах супруга из Александро-Невской лавры». В то же время в результате распродажи распался некий образ, своеобразный духовный портрет художника, составленный из мира его любимых вещей. Собрание, которое сыграло столь важную роль в формировании исторической живописи Маковского и которое опосредованно укрепляло чувство национального своеобразия, интерес современников к отечественным древностям, было распылено.

Лишь небольшие фрагменты коллекции Маковского оказались в музеях. Ряд предметов приобрел Русский музей Императора Александра III. Они поступили в собрание Этнографического отдела (ныне Российский этнографический музей). Сюда попали разнохарактерные экспонаты: русская деревянная мебель, кованые и костяные ларцы, подсвечники, детали парадного женского костюма, пряничные доски, медная и деревянная посуда. Именно их мы узнаем в полотнах художника. Всего по списку, хранящемуся в Русском отделе музея, в его собрание с аукциона поступило более 20 вещей. Лучшие из них занимают постоянное место в экспозиции Этнографического музея.

Сегодня остро ощущается дефицит потребности в деловой и духовной преемственности. Преодолевать его помогают сильные и здоровые социальные истоки, великая историческая вера и надежда на восстановление духовности и нравственности народа, предприимчивости и милосердия.

Уходят поколения, меняются социально-политические ориентиры, но неисчерпаем свет их нравственного подвига. В этом

объективно заключался основной смысл и главный социальный мотив необыкновенного по своим масштабам российского предпринимательского собирательства. В этом — залог возрождения великих традиций России.

Библиография:

1. *Беловинский Л.В.* Традиционные промыслы и ремёсла: Типология русского традиционного костюма. — М.: Родникъ, 1997.

2. *Лебедева Н.И.* Труды общества исследователей Рязанского края: Материалы по народному костюму Рязанской губернии. Заказ № 580. — Рязгостипография, 1929.

3. О современном костюме // Красная Нива. — 1924. — № 27.

4. Русская мода // Красная Нива. — 1923. — № 30.

А.С. Соболева

СЕМАНТИКА ИНДИЙСКИХ ТКАНЫХ ОРНАМЕНТОВ

В статье исследуется семантика и эстетика индийского орнамента на тканях. Анализируются особенности узоров текстильного искусства Индии, применяемых на протяжении веков. Орнаменты классифицируются на геометрические, растительные, зооморфные и антропоморфные. Предпринимается попытка выявить и рассмотреть ряд узорных мотивов в украшении индийских тканей, тесно связанных с функцией текстильного изделия.

The article explores the semantics and aesthetics of Indian ornamentation on fabrics. The features of patterns are analyzed.Ornaments are classified into geometric, plant, zoomorphic and anthropomorphic. An attempt is made to consider a number of pattern motifs of Indian fabrics, closely related to the function of a textile product.

Ключевые слова: Индийский тканый орнамент, узоры на ткани, мотивы узоров, типы орнаментов.

Keywords: Indian woven ornament, patterns of the fabric, motifs of patterns, types of ornaments.

Значительной частью традиционной культуры Индии, тесно связанной с ее историей, эстетическими и религиозными представлениями является художественный текстиль, возраст которого как ремесла насчитывает более пяти тысяч лет.

Создание орнамента в процессе изготовления ткани было повсеместно распространенным явлением в Индии с глубокой древности. Упоминания ряда терминов в классической санскритской литературе семантически связанны со словом «патака» — «хлопчатобумажная

ткань»: так, «пата» — «разрисованное тканое изделие», а «пати» — «кайма на тканом изделии» и «патакара» — «ткач», «рисовальщик», «художник» [3, с. 77].

«Индийская орнаментика отличается непосредственностью, связью с земной жизнью, даже в мифологических сюжетах, здоровым жизнерадостным чувством и никогда не копирует природу», утверждает советский исследователь искусства Индии С.И.Тюляев [7, с. 144]. Отличительной чертой индийских орнаментов на тканях является плотное заполнение рисунком плоскости, практически с полным покрытием фона. По мнению специалиста по декоративно-прикладному искусству Н.Н.Соболева, этот факт связан с тем, что в искусстве Индии нередко множественность деталей подчеркивает значительность, силу и могущество изображаемого предмета [5, с. 164]. Симметрия в рисунках на тканях является характерной особенностью индийского узорообразования [6, с. 18]. Мотивы орнаментов разнообразны, и в них заметно преобладание извилистых сплетающихся линий. Сочетание геометрических узоров с растительными и зооморфными является наиболее распространенным. Тканые орнаменты применялись в декоративных целях и в качестве символической и мифологической коннотации, играя роль эстетической привлекательности и передачи глубокой духовной культуры Индии [9, с. 47].

Существует ряд мотивов, которыми украшался индийский узорный текстиль на протяжении веков. Орнаментальные формы принято делить на **геометрические, растительные, зооморфные и антропоморфные.**

Среди всевозможных индийских геометрических узоров используются «квадрат», «треугольник», «храмовый мотив», «шестиугольник», «восьмиугольник», «круг», «полумесяц», «зигзагообразная линия», «прямая и диагональная линии», «елочка», «точка» и др.

Геометрический мотив «квадрат» повсеместно применялся при создании индийских текстильных орнаментов. Рисунки из простых квадратов, с клетками внутри, с дополнительным элементом на внешней стороне каждого угла, известны под названием «кхаук» — «квадрат». Он являлся символом космического порядка и традиционно использовался при украшении храмов. «Квадрат» применялся при

создании ритуальной напольной и настенной живописи, примером чего является то, что в западной Индии, деревенские священнослужители наносили алтарный узор в виде сетки для огненной церемонии защиты рождения детей [13, с. 168]. Узор «сактапар» — «шахматная клетка», в виде контрастных двухцветных квадратов, является характерным для тканей, выполненных в ткацкой технике двойного иката штата Орисса. Исследователь Р.Криль упоминает ткани с подобными мотивами. Так, она описывает орнамент с квадратами белого и красного цвета в виде «шахматной клетки» на синем фоне по всей поверхности сари. Другим примером использования мотива является сари из хлопковых нитей двойного иката со сложным орнаментом в характерном красно-бело-черном цвете, включающим, помимо «сактапар», ряды из слонов, гусей, рыб и полос растительных рисунков [10, с. 104–110].

Одно из названий геометрического мотива **«треугольник»**, с ромбом или треугольником на верхушке, — «сингхэлиа». Являясь производной от «сингар» — «украшать», это слово могло просто означать «украшение». Также, вероятно, оно могло происходить от слова «сингхара» — «водяной каштан» (съедобный треугольный фрукт с шипом на каждой стороне). Узор «сингхэлиа» — символ изобилия. Он является одним из старейших орнаментальных изображений, упомянутых на керамике с археологических раскопок раннего неолита 4500–3500 гг. до н.э. Существует узор «двойной треугольник» в форме песочных часов. Этот же элемент известен под названием «титлии» — «бабочки». Примером орнамента с подобным мотивом может служить рисунок «маленький двухсторонний барабан» на сари Бомокой штата Орисса, но здесь он имеет название «домбару» или «дамру». [13, с. 167].

«Храмовый мотив» представляет собой характерные ряды из больших треугольников вдоль нитей утка ткани. Данный орнамент имел традиционные названия в разных частях страны. Он назывался **«даант» — «зубья» —** на северо-востоке, Западной Бенгалии и Бангладеш. В штате Орисса и северной части штата Андхра Прадеш этот узор назывался **«кумбха»** или **«кумбб»**, ассоциируясь с глиняными сосудами, наполненными рисом или водой, неотъемлемым атрибутом свадеб и религиозных ритуалов. В то время как **«ддант»** первоначально мог применяться как орнамент-оберег от дурного глаза, «кумбха»

— это символ изобилия. На юге Индии подобный узор назывался «рику» (**«**пучок травы») и являлся символом плодородия. Интересно отметить, что ткачи города Канчипурам (штат Тамил Наду), говорящие на северном диалекте Телугу, использовали для обозначения этого защитного мотива в узорах на тканях термин «каравай» — «пила». [13, с. 123, 166.]

Такие растительные образы как «лотос», «цветок лимона», «трилистник», «семена», мотив восточного огурца «бути», «древо жизни», «древо желаний» традиционно применялись при создании индийского тканого орнамента.

Одним из значимых текстильных растительных мотивов является «цветок лотоса». **«Лотос»** олицетворяет божественную духовную энергию и авторитет в религиозной иконографии индуистского и буддистского пантеона. Так, в лотосе рождается демиург Брахма, творец Вселенной. Основатель мироздания Вишну изображается четырехруким человеком с кожей темно-синего цвета, в венке, сидящим на троне и держащим в руках, наряду с другими символическими атрибутами, цветок лотоса. Идея благополучия, изобилия и плодородия — главное значение узора «лотос». Этот символизм связан с богиней Шри Лакшми (Падма), супругой Вишну, которая ассоциируется с процветанием, богатством, удачей, счастьем. Обычно ее изображают в виде цветущей женщины, восседающей на лотосе, часто с лотосом в руках [2, с. 325, 342]. Она — воплощение грации, красоты, обаяния. В то же время, оба ее имени (Лакшми и Падма) означают «лотос». [12, с. 312]. На многовековых изображениях мандал (сакральный символ, ритуальный предмет), представляющих многообразие Вселенной, «лотос» — это материальный мир во всех его формах. Жизненный цикл растения лотос — семя, бутон и распустившийся цветок — символизирует прошлое, настоящее и будущее [4, с. 3–6]. Изображения многолепестковых цветов и коробочек лотоса, удерживающих сотни семян, рассеивающихся на ветру, отражают идею плодородия, которой придавалось особое значение при декорировании свадебных сари (рис. 1).

«Бути» или «бута» — следующий цветочный мотив, используемый в индийском узорном текстиле. «Бути» — это







Рисунок 1. Фрагмент росписей в Аджанте, V в. (Edwards E. Textiles and dress of Gujarat. – Ahmedabad: Mapin Publishing, 2011)
Рисунок 2. Рисунок деталей росписей в Аджанте, конец V в.(Lynton. L. The Sari. – London: Thames & Hudson, 1995)
Рисунок 3. Фрагмент росписей в Аджанте , конец V в. (Edwards E. Textiles and dress of Gujarat. – Ahmedabad: Mapin Publishing, 2011)

одиночный цветок или куст. Другим орнаментальным формам и цветам дается название «бута» [9, с. 131]. Также, по мнению исследователя Л.Линтон, маленькие узоры называются «бути», а большие — «бута» [13, с. 171]. Мотив «бути» на основе реального цветка, на парче из Варанаси, имеет в названии добавочное слово — **«пхул бути»** («пхул» — «цветок»). Иногда в наименовании орнамента присутствуют названия конкретных цветов. Например, **«чамели бути»** — жасмин, **«чампа бути»** или **«гулдауди бути»** — хризантема, **«генда бути»** — бархатцы, **«галаб бути»** — роза, **«пан бути»** — бетель, **«карри бути»** — манго (рис. 3). **«Бути»** сложной изогнутой формы получили название «бел», а вьющийся узор — «генда бел». В том случае, когда растительный мотив накладывается на орнаментальную сетку, к названию «бути» добавляется слово **«джал»** — сетка.

Одной из разновидностью «бута» является узор «калга бута». **«Калга» —** это рисунок «бута» с крюкообразным кончиком, также называемый **«манго», «кония»** и **«пейсли»**. Так, например, по мнению исследователя Я.Аграваля, орнамент «кэрия» (манго) с декоративной изогнутой остроконечной верхушкой на женской рубашке из парчи, сотканной в Варанаси в начале XX в., называется

«калгха бути» [9, с. 130, 131]. В настоящее время, **«калга»** или **«пейсли»** — самый распространенный мотив в узорах индийских тканей.

Интересно будет отметить, что изображения цветов не всегда были связаны с женскими образами. Так, образ тамильского бога войны Марука изображался с большим количество цветов, в основном, красных [13, с. 169]. Вишну (верховный Бог в вайшнавской традиции индуизма) также часто описывается с гирляндой из пяти рядов цветущих растений, представляющих пять чувств [2, с. 325].

Орнаментальный мотив **«древо жизни»** известен под названиями «дживан врикш» или «врикша». Общая идея «древа жизни» как символа взаимосвязи всего в мироздании прослеживается в период Гупта (320–600 гг. н.э.) [13, с. 174]. Так, на росписях пещеры Аджанты (475–500 г. н.э.) ветви «древа жизни» соединяют между собой сюжеты живописных сцен, что подчеркивает одну из самых главных идейных особенностей этого памятника искусства, а именно: тесную, органическую связь всех живых существ с природой и всепроникающее единство всего живого на земле [8, с. 41].

Образ комбинации женского божества с деревом был самым распространенным мотивом изобразительного искусства Индии. Он выражал мировосприятие, восходящее к древнему преданию, поэтически пересказанному позднее поэтом Калидасой (IV–V вв. н.э.) в его произведении «Малавика и Агнимытра», где говорилось о том, как дерево ашока расцвело пышными и красивыми цветами от прикосновения к его стволу целомудренной девушки [1, с. 264]. Силой подобного символизма и наделены изображения деревьев на традиционных индийских тканях. В текстильных узорах появляются деревья определенных разновидностей. Например, дерево с тремя ветвями на узоре сари восточного Декана, имеет название «кадам» или «кадамба». В то же время дерево кадам (Adina cordifolia) является участником сельскохозяйственного фестиваля под названием «Карам луга» (1) народа Орайон (2). На данном фестивале происходят свадебные соглашения. Так, родители будущего жениха передают девушке в дар сари, в надежде на обретение дочери. Если девушка благосклонно относится к свадьбе, она надевает подаренное сари [13, с. 174–175].

В индийской орнаментике тканей отображены **орнитоморфные и зооморфные мотивы**, такие как «павлин», «лебедь», «рыба», «черепаха», «бабочки», «слон», «бык», «тигр», «стилизованный олень» и «антилопа».

Орнитоморфный мотив **«павлин»** традиционно является частью индийских узоров. Встречаются многочисленные исторические упоминания применения этого образа в орнаментах. Так, он присутствует на погребальных сосудах, датируемых концом III тысячелетия до н.э. Также образ «павлина» использовался в буддистской скульптуре Майранского периода (320–187 гг. до н.э.), артефактах периода Гупта (320–600 гг. н.э.), миниатюрах Мугальского периода (1526–1765 гг.), а также настенных росписях, резьбе и тканях разных датировок. Верхом на павлине изображается бог войны и владыка бессмертия Карттикей (Кумара), сын Шивы. Такое соединение подчеркивает ассоциацию со смертью и возрождением. Танец павлина для привлечения самки в Индии символизирует приход живительного сезона дождей после летней засухи [13, с. 161, 176]. Павлин также ассоциируется с королевской пышностью и властью.

Использование этого изображения сохранилось и до настоящего времени, и «павлин» является важным символом в стране, законодательно объявленным Государственной птицей Индии. Секретарь отдела публичной дипломатии индийского Министерства Иностранных дел Амит Дасгупта в интервью для «Индия Перспективы» (июль 2008 г., рус. яз.), объясняя, почему птица павлин является национальной птицей Индии, говорит: «Индия по характеру похожа на цвета в оперении павлиньего хвоста, в котором каждый цвет — неповторимый и яркий, но в то же время цвета смешиваются, плавно перетекая друг в друга. Это настоящее волшебство!». Существует множество примеров применения мотива «павлин» в узорном текстиле. Так, Я.Аграваль описывает две ткани. Одну — красного цвета, с вытканным золотым узором в виде рядов из фигурок павлина и танцовщиц (IX в. Гуджарат), и голубую, также с золотым узором, равномерно застилающим все полотнище в виде рядов, составленных из павлинов, слонов, женских образов, с

узорным вкраплением красной нити (XX в. Варанаси) [9, с. 80–81]. В книге К.Хатанако приводится красная парча (IX в.) с орнаментом серебряными нитями в виде рядов павлинов и полос елочкой, образующих ровный застил [12, с. 226].

Зооморфный орнаментальный мотив **«слон»** активно используется при создании тканых узоров. Появление образа **«слон»** относится к индийскому искусству периода зрелой Индской цивилизации (2500–1750 гг. до н.э.). Так, это изображение присутствует на штампах и терракотовых статуэтках, которые были найдены на раскопках в Мохенджо-Даро. В течение классического (0–700 гг. н.э.) и средневекового (700–1200 гг. н.э.) периодов он был частью мифического животного Макара, с телом рыбы и туловищем слона, и обычно изображался вместе с образами богини реки Ганги. В джайнистских рукописях позднего средневековья штата Гуджарат (1200 г. н.э.) использовались мотивы слоноголовых животных «гаджасинхов» на женских одеждах [13, с. 179]. Образ слона присутствовал в эпических ранних росписях Аджанты (200–100 гг. до н.э.). Так, роспись на тему сказания о Шадданте посвящена Бодхисаттве (Будде) в образе царственного белого слона. Согласно легенде, он возглавлял огромное стадо из восьми тысяч слонов [8, с. 39]. Следует отметить, что индийские мастера славились во все времена искусными изображениями этих животных.

«Слон» близок к сонму индийских богов, и мифы отводили ему две роли: он был ездовым животным бога гроз Индры и являлся также воплощением одного из сыновей Шивы, который обрел в индуизме имя Ганеши. Он является устранителем препятствий (Вигнешварой), создателем добрых благостных начал, покровителем искусств, наук и предпринимательской деятельности [2, с. 341–342]. Образ «слона» всегда был благоприятным символом. Он ассоциировался с водой, изобилием, плодородием и с королевским величием и мощью [13, с. 179]. Интересно отметить, что в настоящее время вместе с богиней изобилия и процветания Лакшми изображаются два слона, поливающие ее водой из хоботов. Мотив **«слон»** применяется в узорных сари, таких как Тамильском «муббхагам», в «гхарчола» и «патола» штатов Гуджарат и Орисса, в парче «кинкхаб» города Варанаси и парче штата Гуджарат (рис. 1).

В индийском орнаментальном искусстве широко использовались мифологические образы, такие как **кентавры, грифоны и другие мифические животные**. Так, главными декоративными мотивами южноиндийских рисунков парчи являются существа с головой льва и телом птицы под названием «яли» или образы представляющего собой соединение лебедя и павлина. Также существует узор под названием «ганда бхерунда» в виде двуглавого орла, применяемый для декорирования южноиндийских сари [9, с. 52, 69, 79]. Л.Линтон описывает свадебное сари штата Орисса в технике «икат», содержащее традиционные религиозные символы в соединении слонов, лотосов и мифических собакообразных животных [13, с. 112] (рис. 1, рис. 2).

Примерами **антропоморфных** женских и мужских изображений являются «путлис» — в виде фигурок людей, «женщина с сосудом на голове», «человек, едущий на слоне», «женские фигурки» или «куклы» и «танцовщицы».

К данному ряду мотивов относится узор «десять аватар». Этот рисунок представлен на паллаве тканого сари «икат» конца XX в. штата Орисса в виде орнаментальной полосы, включающей в себя несколько изображений воплощений бога Вишну [13, с. 99, 100, 115]. Р.Криль также упоминает мотив «танцующей женщины» под названием «нари», в виде узора на кайме сари в технике «патола» штата Гуджарат датируемой концом XIX — нач. XX в. [10, с. 32]. Примерами использования антропоморфных женских образов в узорах являются две парчовые ткани, упомянутые Я.Агравалем. Так, на парче красного цвета XIX в. штата Гуджарат изображены ряды павлинов и женских фигур («путли» или «кукла»). На парче синего цвета середины XX в., выработанной в городе Варанаси (штат Уттар-Прадеш), присутствуют ряды золотых павлинов, слонов и женские фигурки, удерживающие в руке флажки [9, с. 80–81].

Названия мотивов в узорах парчи, связанными с небесной сферой, такие как «чанд-тара» — «луна и звезды», «дуп-чан» — «блеск солнца и тень», описывались советским искусствоведом С.И.Тюляевым [7, с. 145]. Мотив под названием «павун» — «солнце» — в виде разновидности круглого узора «рудракша» в белой кайме

сари Тамил Наду упоминает Л.Линтон [13, с. 133]. Подобный узор Я.Аграваль называет «ашарфи бути» на парче Варанаси XIX в. Также исследователь упоминает текстильный рисунок «тара» — «звезда» [9, с. 130, 135].

Многовековая история Индии подарила нам особую культуру, и искусство украшения тканей является яркой ее жемчужиной. Значительное место в орнаментике индийских тканей отдано символу. Вера в сакральную силу определенных образов и знаков в Индии имеет продолжительную, не завершающуюся и по сей день историю. Семантика индийского текстильного орнамента представляет собой широкое поле для исследования. Объединив в себе явления природы, животный и растительным мир, мифы и легенды, она способствовала развитию орнамента, отражающего древние традиции и устремления к гармонии.

Примечания:

1. «Карам луга» — «karam luga» — сельскохозяйственный фестиваль Орайон с участием девушек достигших брачного возраста.

2. Орэйон — один из самых больших народов в Индии (штаты Бихар, Мадхья Прадеш, Орисса, Западный Бенгал).

Библиография:

1. *Алпатов М.В*. Всеобщая история искусств. Искусство Индии. Т. 1. — М.-Л.: Искусство, 1948.

2. *Бэшем А.Л*. Чудо, которым была Индия. — М.: Наука, 1977.

3. *Гусева Н.Р*. Художественные ремесла Индии. — М.: Наука, 1982.

4. *Ивановская В.И*. Индийские орнаменты. — М.: Изд-во В.Шевчук, 2008.

5. *Соболев Н.Н*. Очерки по истории украшения тканей. — М.-Л.: Academia, 1934.

6. *Тюляев С.И*. Искусство Индии. Альбом. — М.: Изогиз, 1958.

7. *Тюляев С.И*. Искусство Индии, Архитектура. Изобразительное искусство, художественное ремесло. — М.: Наука, 1968.

8. *Тюляев С.И*. Искусство Индии. — М.: Наука, 1969.
9. *Agrrawal Y*. Silk Brocades. — New Delhi: Roli Books, 2003.
10. *Crill R*. Indian Ikat Textiles. Victoria and Albert Museum. Indian Art Series. — NewYork: Weatherhill, 1998.
11. *Gillow J., Barnard N.* Indian Textiles. — London: Thames & Hudson Ltd, 2008.
12. *Hatanaka K.* Textile Arts of India: Kokyo Hatanaka Collection. — San Francisco: Chronicle books, 1996.
13. *Lynton L*. The Sari. Styles. Patterns. History. Techniques. — London: Thames & Hudson, 1995.

М.А. Червонная

ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИЕ ВИДЕООКУЛОГРАФИЧЕСКОГО ИНТЕРФЕЙСА

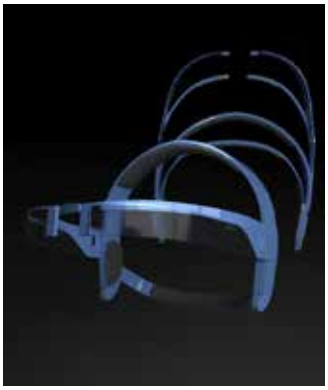
В статье рассматривается курсовое задание для бакалавров 3 и 4 курса — проектирование оригинальной дизайн - формы на базе технологии видеоокулографического интерфейса (интерфейса «человек-компьютер»). Эргономические, технологические, функциональные и художественные особенности формообразования.

The article discusses ways of designing an original design - form (bachelor course 3, 4) on technology video eye-tracking interface (human-computer interface), as well as the ergonomic, technological, functional and artistic specificity of formation.

Ключевые слова: дизайн видеоокулоинтерфейса, средства формообразования перспективных интерфейсов, система «человек-компьютер».

Keywords: design–form, the design of perspective human-computer interface, eye-tracking interface, man-computer system.

Развитие информационно-коммуникационных технологий и микроэлектронной техники раздвигает границы дизайн–деятельности. Это влечет за собой расширение научно-исследовательской и инструментальной составляющей в рамках современной образовательной системы. Увеличивается объем научной составляющей образовательного процесса, усиливается блок аналитических заданий, изменяется теоретический и прикладной инструментарий студента. Освоению новых форм деятельности в образовательном процессе способствует курсовое проектирование на базе инновационных технологий.



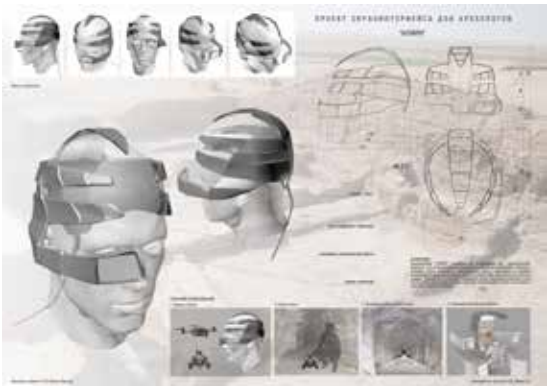


Рисунок 1. А.Азаренкова. Проект прибора, универсального видеоокулоинтерфейса. 2017
Рисунок 2. К.Чернова. Проект прибора, видеоокулоинтерфейса для археологов «SCORPIO». 2017

Одно из перспективных направлений — расширение способов связи (интерфейсов) человека и компьютера. Наряду с традиционными интерфейсами, использующими для формирования команд управления клавиатуру, мышь или джойстик, появились и новые интерфейсы, которые применяют разнообразные медицинские сигналы, в том числе окулодвигательные, возникающие при изменении направления взгляда за счет изменения положения глазного яблока [2, с. 135].

Анализ движения глаз — перспективная задача в медицине, маркетинговых исследованиях, сфере usability. Технология может быть использована в электронных системах «умный дом», для помощи людям с ограниченными возможностями. Например, продукт компании SensoMotoric Instruments (SMI) 3D VOG - первая коммерческая система трекинга глаз на основе видеоокулографии, использовалась на бортах ESA, NASA и орбитального комплекса «МИР» для анализа воздействия космических миссий на вращательные движение глаз космонавта, вызванные гравитацией. Шведская фирма Tobii выпускает устройства видеоокулографии для регистрации движений глаз, встроенные в устройства для реабилитации, например, в планшеты для обучения детей с синдромом Дауна [2, с.156].

В 2016–2017 учебном году был реализован тематический

проект «Дизайн-проектирование перспективных интерфейсов человек-компьютер», организаторами которого выступили кафедра «Промышленный дизайн» ФГБОУ ВПО «Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г.Строганова», кафедра «Цифровые технологии» и Лаборатория медицинской кибернетики ФГБОУ ВО «Воронежский государственный университет». Цель проекта — создание оригинальной дизайн-формы на базе технологий взаимодействия человека и компьютера и на основе разработанного в лаборатории медицинской кибернетики видеоокулографического интерфейса —управления объектами посредством движений глаз.

Бакалавры 3 и 4 курса кафедры промышленного дизайна проектировали устройства — видеоокулоинтерфейсы в рамках курсового и преддипломного проектирования. Перед студентами была поставлена задача — представить оригинальные и функциональные проектные решения устройств, отвечающие эстетическим, эргономическим, технологическим и маркетинговым требованиям.

Проектированию данных технологически сложных объектов предшествовали предпроектные исследования. На этой стадии работы уточнялась проблематизация задания, определялись проектные задачи. Сотрудниками лаборатории медицинской кибернетики была продемонстрирована работа видеоокулоинтерфейса в системе управления внешними устройствами. Были обозначены конструктивные особенности системы: показаны специальные держатели, которые крепятся на голове, предоставляют возможность изменения положения камеры, позволяют осуществлять настройку изображения, поступающего с камеры, и независимо от формы головы, удовлетворять требованиям удобства испытуемого, а также располагать камеру так, чтобы она не закрывала обзора.

Далее студенты самостоятельно собирали и систематизировали информацию об объекте проектирования, анализировали аналоговые устройства с точки зрения достоинств и недостатков внешнего вида, эргономики, стоимости, доступности замены комплектующих частей и т.д. В процессе предпроектного анализа создавались первые наброски формы будущих устройств. Наиболее конструктивные и эффективные

варианты оформлялись в виде дизайн-концепций — принципиальных технологических идей, реализованных в виде эскизов. Дизайн-концепции разрабатывались и для объектов, имеющих прототипы, и для объектов, не имеющих аналогов. Приветствовалась новизна и перспективность авторского решения при использовании данной системы не только для предприятий, организаций и учреждений, специализирующихся на реабилитации больных, но и в других сферах.

Последующая детальная проработка — эскизное проектирование — представляла собой уже относительно завершенную композицию. Графическая информация не всегда давала развернутое представление об объекте, поэтому в процессе проектирования обязательно изготавливались поисковые макеты. Заключительная стадия — художественно-конструкторский проект. В программе Autodesk 3DS Max разрабатывалась визуализация — трехмерная модель с наложением текстур, которая переносилась в графический редактор CorelDRAW для печати проекций итогового макета. Компоновка планшетов выполнялась в программах: Adobe Photoshop CC и Adobe Illustrator CC.

При разработке дизайн-концепции многие студенты отталкивались от «сценарного» формирования функциональных процессов, брали за основу функциональные особенности устройства, учитывали характеристики и пожелания потребителя.

Важным условием проектирования выступили эргономические требования — обеспечение удобства работы человека независимо от его антропометрических данных. Метод проектирования, основанный на выявлении логики организации и обнажении функциональных схем объекта, оказался полезен как в практическом, так и в художественном плане. Он способствовал созданию конструктивных и образных решений будущих устройств. Гармоничность и информативность их внешнего вида обусловлены целесообразным, взаимосогласованным размещением деталей конструкции, органов управления, цветовых акцентов, графических деталей. Например, в проекте Азаренковой Анастасии, студентки 3 курса, были поставлены и решены две главные задачи — удобство использования и компактность. Применение технологий видеоокулоинтерфейса и эмоционально зависимого интерфейса подразумевало наличие камеры, следящей за движением

глаз пользователя, и сенсоров, которые крепятся к мочкам ушей и фиксируют стрессовое состояние человека. В результате автором была разработана дизайн-концепция прибора, который легко одевается, снимается, складывается в малогабаритный объем и переносится в небольшом кейсе. В конструкции присутствуют две камеры, которые находятся на опускающихся очках. На каждой половинке есть крепко фиксирующиеся над бровями «ножки», благодаря которым не происходит лишних скачков, мешающих работе камер. Сенсоры находятся в прищепках, которые крепятся на мочки ушей. При использовании они легко выдвигаются с нижних концов обода. Когда работа закончена — легко задвигаются обратно и фиксируются за счет выступа на прищепке, который вставляется в паз на конце обода. Прибор плотно сидит на голове, благодаря точкам опоры на затылке, на надбровных дугах, за ухом, на ухе. Места соприкосновения с телом имеют мягкие подкладки. На основе разработанной концепции автором был создан рабочий пластиковый макет устройства - видеоокулоинтерфейса, который был апробирован в лаборатории медицинской кибернетики путем управления полетом квадрокоптера весной 2017 года.

Использование видеоокулоинтерфейсов позволяет достигнуть создания не только беспроводной системы по управлению различными внешними устройствами, но и системы «виртуального мира». Проект студентки 4 курса Русаковой Полины «Комплект игрового оборудования дополненной реальности» затрагивает сферу AR — устройств, в которые может быть интегрировано разрабатываемое оборудование. AR — это среда с прямым или косвенным дополнением физического мира цифровыми данными в режиме реального времени при помощи компьютерных устройств, инновационных гаджетов и специального программного обеспечения [2, с.158]. Разработанное игровое оборудование основано на технологиях IllumiRoom и RoomAlive компании Microsoft, совмещенных с работой видеоокулоинтерфейса и миоинтерфейса (мышечного интерфейса), что позволяет создать ощущение полного присутствия человека в игре.

Главной задачей проектирования стало создание комфортного в эксплуатации оборудования и воплощение в форме образа киберспорта. Форма устройства лаконична и соответствует технологии процесса,

конструкция обеспечивает регулировку под размер головы. Для удобства пользования устройство имеет механизм, обеспечивающий включение камеры при опускании ее на уровень глаз. Работа действующего макета устройства, выполненного из ПВХ, была продемонстрирована сотрудниками лаборатории на фестивале «Мотоармия» в парке «Патриот» осенью 2017 года путем управления виртуальным тренажером.

Некоторые студенты обратились к способу формообразования, основанному на привлечении к творческому процессу максимально широкого арсенала знаний и умений, направленному на преодоление стандартных представлений о предмете проектирования и его свойствах. В частности, в основе дизайн-концепции прибора — видеоокулоинтерфейса для археологов «SCORPIO» — студентки 4 курса Кристины Черновой лежит бионическое формообразование — проектирование на основе исследования особенностей формы, строения и функционирования живых организмов. Автор почерпнул идею для технического конструирования и дизайна своего объекта в морфологических особенностях скорпиона. Имитация формы выполнена за счет раздвижных горизонтальных обручей-конечностей, вертикального элемента-хвоста и камеры — клешни.

Форма, вызывающая положительные ассоциации у потребителя через образ, компоновку деталей, цвет, пластику, новизна восприятия изделия как не имеющего аналогов — важные критерии оценки уровня дизайнерской разработки. Оригинальностью дизайн - формы отличаются проекты студентов 3 курса: Беркутовой Е., Серебрянниковой М., Тищенко Е., Васильева А., Абдулаева Э.

Ключевыми формообразующими факторами при проектировании устройств — видеоокулоинтерфейсов выступили простота эксплуатации, информативность, рациональность, способность к интеграции, к включению в комплекты за счет формы, деталей, стилевых компонентов. Принципиально новое предложение по использованию устройства, синтезирующее в себе не встречающиеся ранее технические, пространственные и образные характеристики технологии, содержит разработка студентки 4 курса Морозовой Татьяны «Окулоинтерфейс для управления башенным краном».

По итогам выполнения задания был получен ряд дизайнерских решений, проектный потенциал которых состоит в их многовариантности. Оценка работы бакалавров производилась по результатам защиты проекта с учетом его новизны, уровня выполнения презентации планшета, эскизов и моделей, качества изготовления макета. Важным критерием выступила направленность разработки одновременно на прагматический и на художественный результат. В рамках современной образовательной системы практическая ценность задания состоит в синтезе инженерно-технического и художественного творчества с целью укрепления технологии профессиональной подготовки дизайнера и соответствия ее современному рынку труда.

Библиография:

1. *Брызгов Н.В., Жердев Е.В.* Промышленный дизайн: история, современность, футурология/ / Н.В. Брызгов, Е.В. Жердев. – М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2015. – 543 с.

2. *Туровский Я.А, Кургалин С.Д.* Введение в конструирование перспективных интерфейсов человек-компьютер: учебное пособие/ Я.А. Туровский, С.Д. Кургалин; Воронежский государственный университет. – Воронеж: Издательский дом ВГУ, 2017. – 188 с.

3. *Шимко В.Т.* Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории (средовой подход) / В.Т. Шимко. – М.: Архитектура-С, 2009. – 408 с.

В.О. Рыжиков

ОПЫТ ПРОЕКТИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ДЕТСКОГО САДА: ДВИЖЕНИЕ ОТ АРХИТЕКТУРНОЙ К ПРЕДМЕТНОЙ СРЕДЕ

В статье рассматриваются современные тенденции проектирования интерьеров детских дошкольных учреждений. Анализируется механизм проектных работ и взаимодействие участников проектного процесса. Выявляются наиболее востребованные на сегодняшний день качества архитектурной и предметной среды детского сада. Статья будет наиболее полезна студентам, специалистам, занимающимся практическим проектированием, руководителям дошкольных учреждений.

In article current trends of design of interiors of preschool institutions are considered. The mechanism of project works and interaction of participants of design process is analyzed. The qualities of the architectural and subject environment of kindergarten which are most demanded today come to light. Article will be most useful to the students, experts who are engaged in practical design, to heads of preschool institutions.

Ключевые слова: детские сады, интерьер, дизайн, предметная среда, функциональное зонирование, трансформация, проектирование.

Keywords: kindergartens, interior, design, subject environment, functional zoning, transformation, design.

Тема обустройства среды детских учреждений активно стала обсуждаться архитектурной общественностью несколько лет назад. Причем наряду с архитектурой, особый интерес вызывала область организации именно внутренней среды. Это время совпало со всплеском строительства детских садов в столичном регионе, инициированным программой правительства. При содействии Департамента образования

была организована целая серия публичных мероприятий, посвященных данной тематике. Среди наиболее крупных — выставка конкурсных проектов, серия мастер-классов с привлечением ведущих мировых и отечественных архитекторов на территории Винзавода в 2013 году. Архитектурные проекты детских садов слали публиковаться в ведущих российский архитектурный журналах, а с некоторого времени в глянцевых журналах возникли публикации, относящиеся именно к дизайну предметного наполнения общественной детской среды и интерьеру детских садов, чего раньше не было.

Сегодня тема не потеряла актуальность. С 2017 года в Москве начала проводится ежегодная международная выставка Build School, посвященная аспектам проектирования детских садов и школ. Инициированная «сверху» волна преобразований в сфере образования, кажется, только набирает обороты и в определенной мере стимулирует интерес к поиску новых подходов и методов проектирования в этой области. Накапливается достаточно большой багаж проектных предложений, многие из которых являются в определенной степени революционными или, как сейчас принято выражаться, «инновационными». Не обходится и без крайностей. Скажем, многие из конкурсных проектов, касающиеся предметного наполнения 2013 года, представленные на Винзаводе, зачастую не только полностью противоречат нормативам проектирования, какими бы они консервативными не были, но и здравой логике. Архитектурные проекты последних лет демонстрируют колоссальное разнообразие неоднозначных форм и решений. Анализ даже некоторых реализованных индивидуальных проектов порождает неоднозначную реакцию критиков и обывателей.

Поверхностный анализ реализованных и нереализованных проектов детских садов, представленных на выставке Build School в 2017 году, позволяет сделать вывод, что подавляющее число решений — интерпретация образцов зарубежной архитектуры, приспособление ее для отечественных климатических условий. Архитектура так же, как и интерьерная среда, все больше становится интернациональной. Это общемировая тенденция, от которой никуда не уйти, но, с другой стороны, есть ощущение, что такая архитектура как бы теряет свою

ценность, становится «бесхарактерной», отчасти «типовой», несмотря на то, что проекты относятся к разряду индивидуальных. Среди «интернациональных» проектов выставки есть более или менее удачные примеры. Например, привлекают внимание проекты концерна «Крост».

Реализованные проекты «Кроста», к которым, кстати, были привлечены и иностранные архитекторы, стали своеобразным эталоном добротной современной интернациональной архитектуры, в определенной степени они являются «репликой», повторяющие образцы архитектуры заграничных детских садов. Трудно себе представить, что в ближайшее время у нас появятся какие-то по-настоящему новаторские идеи, которые, скажем, будут тиражироваться в европейских странах. Хотя бы соответствовать уровню проектов «Крост» — это уже хорошо.

Уровень реализованных решений детской интерьерной среды также кажется не просто повтором зарубежных аналогов, а в большой степени (за некоторым исключением) недостаточно профессиональным продуктом. В области дизайна детского сада мы сталкиваемся с недостатком глубокого комплексного решения интерьера. Складывается впечатление, что в процессе отсутствует некое переходное звено от архитектора как создателя объема до руководителя сада, отвечающего за функционирование среды. Процесс организации предметной среды и оформления интерьера перекладывается, в большинстве случаев, или на одного, или на другого. Архитекторы знают все тонкости создания объемной архитектуры, но часто недостаточно глубоко вникают в интерьеры. Они зачастую не изучают методики работы воспитателей, методистов и не исследуют вариативность функциональных процессов в детском саду. Во главу угла ставятся, в основном, формальные композиционные, цветовые приемы, до деталей и разработки элементов собственно внутренней среды не доходят руки. Принято считать, что итоговый облик будет доработан непосредственным руководителем учреждения.

Руководитель же редко приглашает дизайнера для проектирования интерьера и предметного наполнения. Сам он хорошо разбирается в методике образовательного процесса и может предвидеть сценарии, происходящие в интерьерной среде, хорошо знает СанПиН и пожарные нормы. С другой стороны, он не знает тонкостей архитектурной

взаимосвязи объемов и пространственных характеристик интерьера, да и не обладает необходимыми узкопрофессиональными знаниями для проектирования интерьеров. В итоге мы сталкиваемся с безликими интерьерами, решенными по одинаковой схеме с типовыми потолками квадратных модулей «Армстронг», стандартных офисных светильников и стандартной мебели.

Качественное решение интерьера детских садов подразумевает целый спектр разносторонних областей знаний — как педагогических, технических, эксплуатационных, экономических, так чисто эстетических. Дизайнер, архитектор-дизайнер или иной специалист с необходимой квалификацией, который во многом пытается совместить эти области знаний, и является именно этим переходным звеном от архитектуры к жизни.

Разговор о проектировании общеобразовательных учреждений поневоле скатывается на особенности чисто российской действительности, связанной с засильем согласований и необоснованных крайностей в контроле за выполнением российских нормативных документов. Особенно это актуально для частных детских садов. Многие небольшие частные сады открываются на территории, где господствовала иная функция. Именно специфические требования к детским садам делают реконструкцию этих помещений чрезвычайно сложной. Изменение функции влечет за собой значительные корректировки взаимосвязи пространств, расширение и возникновение новых проемов, что бывает зачастую сложно организовать из-за конструктивных ограничений.

Среди «камней преткновения» — наличие второго выхода для эвакуации, наличие надлежащего по площади окна на лестнице, если сад двухэтажный, необходимые габариты входного проема никак не менее 1200 мм, расширение коридоров до надлежащей ширины и многое другое. Противопожарные нормы и СанПиН становятся настольной книгой дизайнера. Работу осложняется сложности при расшифровке формулировок этих нормативных документов, их множественность и порой не совсем совпадающие данные в разных документах.

Один из показательных примеров неоднозначной трактовки нормативных документов — вопрос об использовании светодиодных

светильников в дошкольных учреждениях, до сих пор вызывающий недоумение у многих. Существует документ, косвенно запрещающий использование светодиодых светильников в дошкольных учреждениях, в то время как в иных нормативных документах запрета нет. Некоторые руководители отказываются от высокотехнологичных и экономных светильников из-за боязни попасть под санкции проверяющих органов. Объяснение заключается в том, что быстрые изменения в инженерных технологиях, функциональные появление новых материалов отражаются в нормативных документах с некоторым опозданием, силы уходят на бесконечные перепроверки соответствия нормативным документам, и вопросы оформления интерьеров отходят иногда на второй план.

Процесс создания интерьера для частного и государственного сада сильно отличается. Прежде всего, отличается проектирование в отдельно стоящем здании и в реконструируемом помещении. И в том, и другом случае дизайнер работает с готовой архитектурной средой. Но в первом случае дизайнер работает, скорее, как «реставратор», во втором — как «хирург», значительно изменяющий структуру архитектурной ткани. Частные сады существуют и в отдельно стоящем здании, и во встроенном на первом этаже пространстве. Государственные сады почти всегда — в отдельно стоящем или пристроенном здании.

Специфика проектирования частных садов диктует более индивидуальный подход к среде, практика показывает, что проектирование и реализация интерьеров зачастую немыслимы без дизайнера или специалиста по интерьеру. На более ограниченной площади и зачастую на базе более неприспособленной архитектурной ситуации иногда реализуются интересные и новаторские с точки зрения эстетики и идеологии решения.

В планировочной структуре детских садов в последнее десятилетие появилась тенденция к более гибкой планировке. Традиционная композиционная схема из изолированных ячеек, где сосредоточена практически вся жизнь группы — своеобразной «большой семьи» — разбавляется общими пространствами, где есть возможность осваивать более разнообразные функции. В частных садах появляются отдельные выделенные зоны столовой, многофункционального зала. Сами групповые ячейки становятся менее изолированными, для старших и

средних групп появляются учебные классы, чего не было в традиционных типовых проектах советского времени. В муниципальных садах в целом «ячейковая» композиция сохраняется. Структура по-прежнему собирается из отдельных блоков, включающих спальную зону, многофункциональную зону, раздевалку, санузлы и кухонную нишу. Но функциональные связи, вариативная компоновка пространств внутри этих блоков значительно расширились. В проектах компании «Крост», например, активно стали использоваться остекленные витражи между отдельными функциональными зонами вместо глухих стен типовых проектов советского периода.

Актуальной задачей последних лет становится реконструкция интерьеров типовых муниципальных садов, построенных во второй половине двадцатого века. Подавляющее большинство этих садов имеет не только эстетически устаревшее оформление и оснащение интерьеров, но и требует корректировки в функционально-планировочном аспекте. Возникла необходимость в размещении групп кратковременного пребывания, рабочих кабинетов психологов, классов для дополнительного образования, творческих студий, классов робототехники, что в типовых проектах 70-х, 80-х годов не предусматривалось. Требуются также дополнительные площади для хранения инвентаря и реквизита. Проектировщику приходится менять функцию отдельных пространств, пересматривать взаимодействие зон в архитектуре.

Отличительной особенностью последних лет проектирования становятся актуальные принципы универсальности и многофункциональности. Тема трансформации в интерьере детского сада выходит на передний план. Трансформация при этом рассматривается как на уровне архитектурно-планировочных решений, так и на уровне элементов оборудования. На уровне планировки этот принцип проявляется в использовании раздвижных или поворотных перегородок. В реализованных отечественных интерьерах последних лет трансформируемые перегородки применяются редко из-за дороговизны, тогда как в проектных конкурсных проектах их можно встретить намного чаще. Западноевропейские сады, такие как норвежские сады в Тромсе в Норвегии, спроектированные архитектурным бюро «70 ° N

arkitektur», демонстрируют значительно большее разнообразие типов трансформируемых перегородок и, следовательно, вариативность организуемых пространств.

В оборудовании и мебели трансформация в России, да и за рубежом, используется намного чаще. Ее условно можно разделить на три группы: трансформация отдельно стоящих изделий, трансформация вертикальной корпусной мебели и трансформация горизонтальной корпусной мебели. В последних двух случаях задача трансформации — спрятать мебельные элементы в закрытое от глаз пространство, визуально соединить их с элементами архитектуры: в одном случае, с плоскостями стен, в другом — с плоскостями, выходящими из пола. Одним из наиболее интересных предложений является система выдвижных кроватей «Гараж», разработанная под руководством Кирилла и Елены Чебурашкиных и реализованная в ряде российских детских садах. Система представляет собой блоки скрепленных между собой кроватей на роликовых колесах, задвигаемых под подиум. Пространство подиума используется для учебных занятий, игр и приема пищи. Подобные образцы выкатных, задвижных многоярусных, откидных кроватей позволяют в ряде случаев значительно сократить площадь групповых ячеек, обеспечивают возможность проводить отдельные виды занятий с детьми в спальных зонах.

Штабелируемая мебель, используемая в детском саду, преследует похожие задачи экономии пространства. В связи с этим, она становится популярна и в муниципальных, и частных садах, хотя есть ряд интересных особенностей. Штабелируемые кровати, например, в муниципальных садах не распространены, хотя в частных садах с небольшой площадью становятся востребованы. При всех очевидных минусах — неудобстве раскладывания, ограничениях по весу и комфорту — складируемые кровати просты, надежны в обслуживании, компактны в сложенном виде и обеспечивают наиболее многофункциональное и одновременно экономное использование кубатуры пространства. Площадь группового пространства, включающего и спальную, и игровую, и образовательную зоны, при штабелируемых кроватях может быть предельно экономна (в пределах конечно норм СанПиНа 2 кв. м на человека).

Давая общую оценку проектирования интерьеров современных

детских садов, можно отметить, что в основе планировочных подходов лежит переосмысленная планировочная структура советского периода, состоящая из отдельных блоков-ячеек, связанных гибким и перетекающим пространством транзитных зон.

Период в несколько последних лет — полезный опыт накопления и отбора проектных подходов, связанных с организацией интерьера детского сада, осмысления эстетических аспектов, отвечающих современной ментальности.

Библиография:

1. *Galindo M*. Kingergatens Educational spaces. — Braun Publishig AG, 2011.

2. *Мартовицкая А*. Архитектура и дети // Speech. — 2015. — № 14. — С. 16–36.

3. Оформление интерьеров и предметно-развивающей среды образовательных учреждений, реализующих образовательную программу дошкольного образования (методические рекомендации). Руководитель авторского коллектива: Рыжиков В.О. Авторский коллектив: Даутов Е.Н., Харитонова Д.М., Стасюк А.Н., Якушева Е.Г., Катунина И.С. — М.: МГХПУ им. С.Г.Строганова, 2013. — 195 с.: ил.

И.С. Голикова

ГЕНЕЗИС ЛЕНИНГРАДСКОЙ ШКОЛЫ ГРАФИКИ И ТЕНДЕНЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ

В статье анализируются явления, связанные с генезисом и дальнейшим развитием петроградской — ленинградской — графической школы в 1920–1930-е годы. Целью материала является уточнение качественных характеристик школы в контексте эволюции представлений о графике как отдельном виде (категории) изобразительного искусства. Выделенные автором имена акцентируют основные критерии своеобразия ленинградской школы графики, определяют ориентиры ее дальнейшей истории.

In the article analyzed the phenomena connected with genesis and the further development of the Petrograd — Leningrad — graphic school in 1920–1930s. The aim of the material is to clarify the qualitative characteristics of the school in the context of the evolution of the meaning of graphics as a separate type (category) of fine arts. The names singled out by the author accentuate the main criteria of the originality of the Leningrad graphic school, define the guidelines for its further history.

Ключевые слова: графика, русское искусство, советское искусство, художественное образование, Академия художеств.

Keywords: graphics, Russian art, Soviet art, art education, Academy of Arts.

Отечественное искусство первой половины XX столетия выработало стратегии формирования ведущих тенденций в русле своеобразного компромисса традиций, где на базе общего стремления к реалистическому модусу восприятия уживались различные подходы к пониманию предметно-пространственной взаимосвязи.

Что касается графики как отдельного вида искусства, то уже на рубеже XIXXX веков в нашей стране получила развитие точка зрения, согласно которой «искусство черного и белого» понималось как некая отдельная категория, обоснование которой было предложено ведущими теоретиками искусства и художественными критиками. С другой стороны, достаточно долгое время эта категория не находила себе места в системе художественного образования. С одной стороны, российские учебные заведения предреволюционной поры обладали всеми возможностями для введения графики в образовательный процесс именно как отдельной дисциплины, с другой — в консервативном понимании градации видов искусства она скорее воспринималась как совокупность техник.

Коренные изменения пришли после революции и, если быть точнее, то в 1920-е годы, когда на базе упраздненной Императорской Академии художеств и некоторых других художественных и художественно-промышленных учебных заведений были сформированы новые образовательные институции.

В системе академического образования позиции графики определяются, прежде всего, признанием значения рисунка в композиции как основы изображения и необходимого элемента подготовки художников. С самого начала истории Академии художеств эти принципы лежали в основе обучения, другое дело, что они понимались составляющими общей академической системы, в контексте «двухмерного искусства» живописи и рисунка. Так получилось, что графика, выделившаяся в отдельную категорию благодаря развитию печатных художественных техник, появлению рекламного и политического плаката, эволюции книжной и журнальной иллюстрации, стала поистине самым современным из видов искусств. Было символично, что подобное понимание графики совпало по времени с созданием в России нового государства и новой художественной школы, хотя многое для этого было подготовлено ранее. Выдающиеся русские художники второй половины XIX — начала XX века проявляли заметный интерес к графическим техникам, к иллюстрации и плакату. В России получили развитие практически все основные техники печатной графики, развивалась гравюра, станковая графика, офорт, литография.

Особенно характерен был интерес к графике в петербургском

искусстве рубежа веков, где, например, одним из наиболее ярких явлений была деятельность объединения «Мир искусства». Участники этого сообщества, выпускавшие некоторое время одноименный журнал, суммировали достижения мастеров предшествующего времени в отношении эстетизации элементов визуальности, в понимании комплексной природы книги, в культивировании качеств линейности, силуэтности, контраста черного и белого. Итак, притом, что окончательно факультет графики был открыт в Академии художеств (в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е.Репина) только в 1948 году, этому предшествовала богатая история, где графика развивалась в системе традиционной градации видов искусства, будучи качественным элементом рисунка и живописи, а также в русле практики использования печатных художественных техник.

По словам В.Г.Лисовского, становление советской художественной школы шло «в обстановке непрекращавшейся полемики и борьбы различных творческих направлений» [1]. В 1918 году на базе упраздненной Академии художеств были основаны Петроградские государственные свободные художественные учебные мастерские (ПГСХУМ), которые в 1921 году были реорганизованы в петроградское отделение Высших государственных художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС). В следующем году ВХУТЕМАС был объединен с бывшим Училищем барона Штиглица. В новой образовательной структуре планировалось организовать обучение на семи факультетах — живописном, скульптурном, архитектурном, полиграфическом, деревообделочном, керамическом и металлическом, хотя в действительности их было пять, поскольку деревообделочное и металлическое отделения вошли в состав факультета скульптуры [2].

Что касается полиграфического факультета, то уже к 1925 году он стал называться «графическим», на что указывают некоторые источники [3]. Это еще не означало, что обучение на нем выстраивалось по принципам, которые бы позволили считать именно это время началом истории факультета графики. Но это было знаковым событием, означавшим, что графика была утверждена отдельной категорией в русле системы художественного образования наравне с живописью, скульптурой и архитектурой.

В 1924 году ВХУТЕМАС был переименован в Петроградский высший

государственный художественно-технический институт (ВХУТЕИН), затем, в том же году, в Ленинградский высший художественно-технический институт (ЛВХТИ), в котором была принята структура четырех факультетов по основным видам искусства — архитектурный, скульптурный, живописный, графический. Несмотря на то, что структура Академии (как ее продолжали по привычке называть) постепенно упорядочивалась, перспективы ее дальнейшего развития были неясны по причине постоянных изменений в учебных программах и в целом, в понимании цели и задач обучения. С одной стороны, новый творческий вуз должен был строиться по новым законам, по сравнению с дореволюционным временем. С другой — эти новые принципы были сами по себе незрелы, далеки от совершенства и даже искусственны, так что вызывали постоянное раздражение у преподавателей и студентов. С середины 1920-х годов ВХУТЕИН-ЛВХТИ под руководством ректора Э.Э.Эссена взял курс на примирение с традициями [4], что, если это проанализировать, было явным шагом назад, признанием того, что реформа художественного образования за несколько лет зашла в тупик.

То, что в Институте была принята система распределения по факультетам соответственно понимаю видовой основы искусства, было, во всяком случае, объективно объяснимо, хотя и консервативно. Единственным в этой системе факультетом, который имел новаторский характер, был графический, с отделениями книжной графики и ксилографии. Важно, что ВХУТЕИН-ЛВХТИ стремился расширить диапазон образовательной деятельности, внося в нее весомый компонент просвещения. Так, нельзя не обратить внимания на расцвет в бывшей Академии, начиная с середины 1920-х годов, экспозиционной активности, сопровождавшейся выходом в свет изданий, необходимых для развития художественной школы. Из выставок графики, прошедших в Академии в то время, стоит, прежде всего, отметить «Графическое искусство в СССР. 1917-Х-1927», к которой был приурочен выпуск каталога и сборника статей под тем же названием.

В начале 1930-х годов в вуз, который стал называться Институтом пролетарского изобразительного искусства (ИНПИИ), снова пришли перемены. Ректором в это время был печально известный Ф.А.Маслов, бывший сторонником «левых» принципов образования,

производственно-пролетарского подхода, что, разумеется, не пошло на пользу Академии. Но каким-то чудом эпоха «масловщины» достаточно быстро пришла к концу, и с 1933 года началось возрождение. С этого времени из названия Института были навсегда исключены слова «технический» и «пролетарский», теперь он стал Институтом живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской академии художеств. Ректорами его в 1930-е годы были А.Т.Матвеев, И.И.Бродский и П.А.Шиллинговский.

Павел Александрович Шиллинговский (1881–1942), выдающийся художник-график, ученик В.В.Матэ, работал в офорте, линогравюре, но лучшие его произведения были созданы в технике гравюры на дереве. Так, в 1921–1923 годах он работал над альбомом гравюр «Петербург. Руины и возрождение», в который в итоге вошли десять гравюр. Шиллинговский был выдающимся художником книги, одной из его лучших работ в этой области стали иллюстрации (ксилографии) к «Одиссее» Гомера в стилистике древнегреческой чернофигурной росписи (1935). Последним его произведением стал цикл ксилографий «Осажденный город», над которым он работал в 1941–1942 годах в блокадном Ленинграде. Эта графическая серия не была завершена из-за смерти автора.

П.А.Шиллинговский, начиная с 1921 года, был первым руководителем полиграфического отделения ВХУТЕМАСа, в состав которого входили Г.С.Верейский, В.Д.Замирайло, В.М.Конашевич, Е.С.Кругликова, Д.И.Митрохин и А.П.Остроумова-Лебедева. В.М.Конашевич руководил литографской мастерской, которая сыграла большую роль в подготовке молодых художников. Работая на камне, он экспериментировал с различными техниками и приемами нанесения изображения на камне (кисть, заливки, выскребание). Полиграфическое отделение (с 1925 года — факультет с отделениями книжной графики, гравюры и ксилографии) имело в большей степени производственную (техническую) направленность, поскольку ориентировалось на подготовку специалистов для печати.

В 1923 году Шиллинговский писал: «Полиграфический факультет Академии Художеств, созданный в 1921, является по своей конструкции и программе единственным высшим учебным заведением

в настоящее время и не имеющим ничего подобного в прошлом. Факультет и его программа сконструированы с таким расчетом, чтобы выпустить специалиста, грамотного во всех родах печатного искусства и законченного художника-мастера по одной из отраслей полиграфического искусства» [5]. Далее следует перечень «отраслей» — металлография, ксилография, книжная графика и ксилография, а также фототехника в качестве обязательной вспомогательной дисциплины.

Начиная с 1926 года, графическим факультетом руководил В.Н.Левитский. Владимир Николаевич Левитский (1879–1942) учился в Рисовальной Школе Императорского общества поощрения художеств и в частной студии княгини М.К.Тенишевой у И.Е.Репина. С 1904 года участник выставок «Нового общества художников» и «Мира искусства». В 1903 году начал сотрудничать с издательством Общины св. Евгении, где помещал на открытках свои композиции. Работал над художественным оформлением журнала «Аполлон». В 1922 году В.Н.Левитский организовал полиграфические мастерские при Ленинградском художественно-промышленном техникуме (ЛХПТ), а с 1926-го, став деканом графического факультета, заведовал также плакатной мастерской ВХУТЕИНа, преподавал графику, композицию и литографию.

В 1929 году факультет вновь стал именоваться полиграфическим, причем одним из его специализаций стала фототехника. Во второй половине 1920-х его окончили 119 человек с квалификацией «художник-график», «художник классической гравюры», «художник-ксилограф», «художник-офортист». В числе выпускников — известные мастера книжной и прикладной графики В.Двораковский, Г.Епифанов, Г.Левин, М.Кирнарский, Л.Хижинский.

Нельзя не согласиться с мнением Э.М.Глинтерник: «Что касается полиграфического факультета, изначально ориентированного на профессиональную подготовку художников для всех областей печатно-графического искусства, он был самым молодым (до 1925 существовал как отделение) и малочисленным, и в какой-то степени оставался чужеродным включением в стройную академическую систему образования «знатнейших художеств». По своим задачам он наиболее был приближен к художественно-техническому вузу» [6].

В 1936 году при факультете живописи создается графическая

мастерская под руководством П.А.Шиллинговского, благодаря которому здесь же преподавали И.Я.Билибин и К.И.Рудаков. Спустя три года на кафедру рисунка и живописи живописного факультета пришли профессоры В.М.Конашевич и К.Н.Рудаков, художники С.М.Мочалов (ксилография), В.Д.Двораковский (книжная графика), Н.А.Успенский (заведующий графической мастерской), Л.Ф.Овсяников (рисунок и офорт).

В годы войны оборудование графической мастерской оставалось в Ленинграде. В 1944–1948 годах графической мастерской руководил В.М.Конашевич, который оставался всю войну в Ленинграде, ведя активную творческую и выставочную деятельность. После войны, как указывает С.М.Грачева, структура института была восстановлена, добавлены новые кафедры и лаборатории. <…> Штат преподавателей пополнился по живописному факультету, кафедра рисунка и живописи — проф. В.М.Конашевичем (руководитель графической мастерской), проф. К.Н.Рудаковым, художниками С.М.Мочаловым (ксилография), В.Д.Двораковским (книжная графика) и Н.А.Успенским (заведующий графической мастерской)» [7].

Несмотря на то, что ход развития художественного образования в Ленинграде (как и в целом в Советской России 1920–1930-х годов) был противоречив и далек от какого-либо ясного логического восприятия, его история убедительно доказывает, что живой ход истории все-таки лучше той ситуации, в которой образуются «застойные» явления. Несмотря на частую смену руководителей высших учебных заведений и, вместе с ними, общих стратегий образовательной системы, данный период был отмечен невиданным и непредсказуемым взлетом творческой активности. В контексте истории графики и печатных техник в нашей стране это было время, когда традиция и авангард сосуществовали, находились в ситуации своеобразного паритета, и это только способствовало развитию особого графического мышления в русле художественной культуры в целом. Выдающиеся художники и педагоги, заложившие основы обновленного понимания графики двадцатого века, останутся ключевыми фигурами нашего искусства, несмотря на все перемены, которые происходили и происходят в искусстве России.

Примечания:

1. *Лисовский В.Г.* Академия художеств. — Л.: Лениздат, 1982. — С. 155.
2. *Грачева С.М.* Российское академическое художественное образование в первой половине XX в.: апология традиции и проблемы современности // Вопросы образования. — 2009. — № 2. — С. 238.
3. Там же. — С. 239.
4. *Лисовский В.Г.* Указ. соч. — С. 165.
5. *Глинтерник Э.М.* Полиграфический факультет Ленинградского ВХУТЕИНа (1921–1930) // Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. — 2000. — № 3–4. — С. 22–23.
6. *Глинтерник Э.М.* Петроградский ВХУТЕМАС — Ленинградский ВХУТЕИН: продолжение академической традиции и пути реорганизации высшего художественного образования (1921–1930) // Дизайн-ревю. — 2013. — № 3–4. — С. 50.
7. *Грачева С.М.* Указ. соч. — С. 248.

Библиография:

1. *Герчук Ю.Я.* История графики и искусства книги. — М.: Аспект Пресс, 2000. — 320 с.
2. *Глинтерник Э.М.* Петроградский ВХУТЕМАС — Ленинградский ВХУТЕИН: продолжение академической традиции и пути реорганизации высшего художественного образования (1921–1930) // Дизайн-ревю. — 2013. — № 3–4. — С. 41–53.
3. *Глинтерник Э.М.* Полиграфический факультет Ленинградского ВХУТЕИНа (1921–1930) // Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. — 2000. — № 3–4. — С. 15–23.
4. *Грачева С.М.* Российское академическое художественное образование в первой половине XX в.: апология традиции и проблемы современности // Вопросы образования. — 2009. — № 2. — С. 236–254.
5. *Грачева С.М.* Школа безупречных линий и форм / СПбГАИЖСА

им. И.Е.Репина при Рос. Академии художеств. — URL: http://artsacademy.ru/additionally/publikacii/articles/shkola_bezuprechnyh_linij_i_form/ (дата обращения: 5.04.2018).

6. *Лисовский В.Г.* Академия художеств. — Л.: Лениздат, 1982. — 224 с.

7. *Станюкович-Денисова Е.Ю.* От рисовальной школы Общества поощрения художеств к Государственному художественно-промышленному техникуму. Период реформ // Наука, образование и экспериментальное проектирование: тезисы докладов междунар. науч.-практ. конф., 7–11 апреля 2014 г. / Мос. арх. ин-т (гос. академия). — М., 2014. — С. 556–557.

Ю.С. Смирнова

ТОМАС ГЕЙНЕ — ХУДОЖНИК И МОРАЛИСТ

В статье рассматриваются характерные особенности творчества немецкого графика Томаса Теодора Гейне, ставшего, благодаря своим ярким иллюстрациям, одним самых заметных карикатуристов рубежа 19–20 веков. На основе некоторых биографический фактов и сведений делается попытка проанализировать художественную значимость его работ, созданных для сатирического журнала Simplicissimus.

Characteristic features of Thomas Theodor Heine's works are shown in the article, who was a German graphic designer and who became one of the most remarkable caricaturists at the turn of 20th century owing to his bright illustrations. Based on some biographic facts and knowledge, the attempt is made to analyze artistic significance of his works for satirical magazine Simplicissimus.

Ключевые слова: Simplicissimus, Теодор Гейне, карикатура, иллюстрация, символизм, югендстиль, аллегория, бюргер, социальная сатира, Мюнхен, художественный язык, комикс, Германия, милитаризм, Вильгельм II, экспрессионизм.

Keywords: Simplicissimus, Theodor Heine, caricature, illustration, symbolism, Jugendstyle, allegory, burger, social satire, Munchen, artistic language, comic-strip, Germany, militarism, Wilhelm II, expressionism.

Имя известного немецкого графика и превосходного карикатуриста Томаса Теодора Гейне (Thomas Theodor Heine) сегодня в России почти никому не известно. Между тем, на рубеже 19–20 веков он был соучредителем сатирического мюнхенского журнала Simplicissimus, его главным и самым прославленным иллюстратором. О



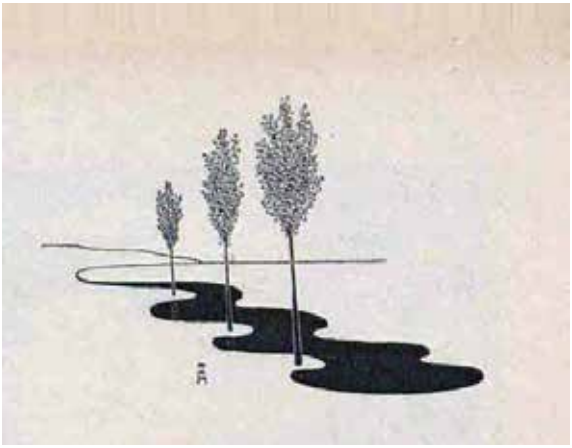


Рисунок 1. Плакат Simplicissimus, 1896
Рисунок 2. Виньетка для Simplicissimus, 1896

художнике знала вся Европа. Имя Гейне было неразрывно связано с политической и социальной сатирой. Его карикатуры вызывали гнев государственных деятелей, сочувствие и восхищение простых обывателей.

В русских хрониках присутствует много свидетельств и комментариев известных современников. Журнал «Жупел», созданный Зиновием Гржебинным в 1906 году по образцу мюнхенского издания, в первом номере напечатал обращение к художникам Simplicissimus, которое поместил внутри рисунка работы Томаса Гейне. В этом обращении было сказано: «Сотрудники Жупела через головы русской полиции шлют привет своим талантливым товарищам из Simplicissimus, доныне не администрированного русской цензурой» [1].

Именно Гейне был автором оригинальной эмблемы журнала — красного бульдога, воплотившего смелый протест прогрессивных слоев немецкого общества против власти.

Кому принадлежала идея создания журнала и кто назвал его именем героя одноименного романа Ганса Якоба Кристоффеля фон Гриммельсгаузена Simplicissimus (лат. — «наипростейший»), повествующего о событиях Тридцатилетней войны, исследователи

до настоящего времени спорят. Сам Альберт Ланген (издатель и создатель журнала) по данному вопросу никогда не высказывался, но существует несколько версий.

Герман Синсхаймер, главный редактор журнала с 1924 по 1929 годы, сообщал, что идея возникла у Лангена еще в Париже, где он долгое время жил и учился. Якоб Вассерман также придерживался французской версии, однако уверял, что название придумал Отто Эрих Хартлебен (Otto Erich Hartleben). В 1954 году Юген Рот опубликовал книгу с подборкой иллюстраций из Simplicissimus, которые предварил статьей об истории журнала. В качестве идеографов названия он указывает именно Отто Эриха Хартлебена и Максимилиана Хардена. По воспоминаниям Фриды Стриндберг, жены поэта Августа Стриндберга (August Strindberg), авторство принадлежало ее мужу. Существует и версия о датском живописце по имени Вилли Гретор (Gretor), с который Ланген подружился еще в Париже. С долей иронии в своих воспоминаниях Томас Гейне сообщал о новогодней версии развития событий, уверяя, что идея снизошла на издателя в новогоднюю ночь 1896 года в присутствии самого художника.

Так как творческий процесс не является действием систематического мышления, а Ланген не составил каких-либо документально-зафиксированных сведений, вопрос остается открытым. Доподлинно известно, что именно Альберт Ланген, обладавший смелостью, энергичностью и достаточным количеством денег, был издателем журнала и для воплощения столь авантюрной идеи сумел найти ряд превосходных сотрудников.

В 19 веке, когда гремели английский Punch и французский Le Charivari, вполне закономерным является факт возникновения аналогичного издания в Германии. Такому развитию событий способствовала и политическая обстановка в стране. Недовольство империалистической политикой правительства, рабочий и социальный вопросы, критика государственного строя, возникновение нового политического течения — марксизма — волновали немецкое общество того времени. Возникновению критической печати способствовало и поведение государства в отношении самой печати. Принятый еще в

1874 году «Закон о печати» [2], носивший разрешительный характер, при Вильгельме II в 1890-м году был ужесточен. Он ограничивал всякого рода издания, в которых проявлялись социалистические тенденции, способствующие ниспровержению государственного и общественного строя. Ограничения коснулись даже заграничных изданий, распространение которых было поставлено в зависимость от разрешения канцлера.

Определенной программы, как, например, выходившие в это же время издания Jugend или Der Wahre Jacob, журнал не имел [3]. Он не провозглашал лозунгов и не принадлежал ни к каким партиям.

Ланген, имевший издательский опыт, понимал, что сочетание современного изобразительного искусства и новой художественной прозы будет выгодно для будущего издания и задумывал его по образцу французского L'Assiette au Beurre [4], где главная роль отводилась литературе. Благодаря завязавшимся в Париже знакомствам, он приобрел много друзей среди молодых еще мало известных, но одаренных писателей. Якоб Вассерманн, Томас Манн, Франк Ведекинд, Людвиг Тома, Райнер Мария Рильке, Густав Мейнринк, Карл Краус, произведения которых он публиковал в своем издательстве, впоследствии и сформировали литературную составляющую Simplicissimus. Спектр освещаемых тем и событий был широк. В одном номере печатали как критические статьи и шаржи на злободневные темы (1902 год — статья Франка Ведекинда «Münchens Niedergang als Kunststadt» («Снижение значимости Мюнхена как города искусств»), где писатель с издевкой высказывается о сецессионистах и организованной в 1902 году выставке), так и метафизические произведения в духе новой литературы.

Несмотря на такой звездный состав авторов, свою популярность журнал все же завоевал именно благодаря работе иллюстраторов, создавших новый красочный стиль изобразительной периодической сатиры. Вместе с Томасом Гейне, Вильгельмом Шульцем, Эдуардом Тони, Фердинандом Резничком, Бруно Паулем, Рудольфом Вилке, Олафом Гулбранссоном, обладавшими большим талантом художниками, Ланген сумел сделать Simplicissimus одним из самых известных критических изданий Европы рубежа 19–20 веков. Именно






Рисунок 3. Плакат Die Elf Scharfrichter, 1902
Рисунок 4. An der Himmelspforte. Вып. 2, 1896
Рисунок 5. Der Traum der Jungfrau. Вып.11, 1896

на графике Гейне исследователи зачастую делают акцент как на одном из самых ярких и красочных элементов журнала, а самого художника характеризуют как ярого критика немецкого империализма.

Первый номер, вышедший 4 апреля 1896 года, был напечатан в Лейпциге в количестве 480 000 экземпляров, стоил 10 пфеннигов и имел формат 67 х 37 см. Из такого большого тиража продано было только 10 000 экземпляров. Но очень быстро все изменилось и в конце первого квартала издание уже имело 20 000 подписчиков. Популярность Simplicissimus продолжила расти, и к 1 апреля 1904 года тираж составлял 85 000 экземпляров, а к 1 апреля 1906 года — более 100 000 экземпляров. Объем журнала увеличился к 1912 году с 8 до 16 страниц. Цена увеличилась в 1902 году до 15 пфеннигов, а в 1912 — до 30.

Томас Теодор Гейне родился 28 ноября 1867 года в Лейпциге. Сатирический талант у мальчика проявился еще в детстве. Он рисовал карикатуры на преподавателей, за что и был исключен из школы. Однако это происшествие не помешало в дальнейшем юному художнику продолжить свое обучение в Kunstakademie Düsseldorf (Художественная академия Дюссельдорфа), где с 1884 по 1889 годы под руководством Эдуарда фон Гебхардта и Питера Янссена он старательно изучал академическую живопись. В то время в

немецком изобразительном искусстве главенствовало реалистическое направление, ярким представителем которого был известный художник того времени Франц Ленбах. По утверждениям искусствоведа Лотара Ланга (Lothar Lang), юного Гейне не увлек реализм, а к живописи Ленбаха он вообще был равнодушен. Из современных ему немецких авторов наиболее всего в то время юноше импонировали работы Вильгельма Лейбля (Wilhelm Leibl), картины которого, безусловно, принадлежат реалистической традиции, но по своей художественной выразительности тяготеют к импрессионизму [5]. Именно цветовые эффекты живописи привлекали молодого художника, находившегося в поисках своего стиля и выразительного языка, и в 1889 году Гейне переехал в Мюнхен, славившийся в то время своей пленэрной школой. Во время учебы в Академии изящных искусств он начал сотрудничать с сатирическим журналом Fliegende Blätter [6]. Гейне создавал небольшие рисунки в стилистике издания. Иллюстрации этого периода сочетают в себе безвредный юмор и богатую сатиру Вильгельма Буша и Адольфа Оберлендера, где главным выразительным средством всегда была незамысловатая линия.

Гейне было двадцать девять лет, когда он стал сотрудником Simplicissimus. К этому времени он имел репутацию книжного иллюстратора и графика. В 1895 году, после знакомства с Альбертом Лангеном, художник поступил к нему в издательство на работу в качестве оформителя книг. В том же году в иллюстрировании романов французского писателя Эжена Марселя Прево Гейне проявил себя уже как художник «нового искусства». В его рисунках чувствуется влияние символистов, а также английской графики того времени.

Одновременно с Гейне в этом же направлении в Мюнхене работали и другие художники, среди них можно выделить Генриха Фогелера (Heinrich Vogeler) и Маркуса Бемера (Marcus Behmer). Генрих Фогелер в большей степени сотрудничал с символистским журналом Die Insel [7], но также он создавал работы для Jugend и Pan [8].

Гейне, как и Генрих Фогелер, обращается к мотивам орнаментики, поискам прекрасного идеала, отчасти к романтическим устремлениям прерафаэлитов и символизма, свойственным стилю модерн. Он был художником, который красивым выразительным языком графики

модерна показывал зрителю негативные стороны земной жизни, превращая изображаемую сцену в символический акт, имеющий скрытый смысл. За сатирой всегда скрывалось нечто большее. Быть может, именно поэтому графика Гейне имела успех у зрителя.

Маркус Бемер в первые годы издания Simplicissimus совместно с Гейне занимался оформлением журнала. Его виньетки выполнены в стилистике модерна. Художественные переклички в работах авторов очевидны. В том, как они используют волнообразную линию рисунка, разграничивающую пятна черного и белого цветов, в лаконичности самой линии, изящно вырисовывающей формы изображаемых объектов, прослеживается влияние Обри Бердсли. При этом виньетки производят впечатление вполне самостоятельных небольших иллюстраций. Трудно сказать, имел Бердсли сильное влияние на Гейне, или все же художник развивал свое искусство самостоятельно. Ведь на момент появления черно-белых иллюстраций Гейне для издательства Лангена Бердсли исполнилось всего 23 года, и был ли уже знаком с его работами художник, точно не известно. В любом случае, дальнейшее творчество Гейне говорит в пользу его самобытности.

Художнику принадлежит важная роль в возобновлении плакатного жанра в Германии. Он, словно Анри Тулуз-Лотрек в свое время во Франции, меняет восприятие афиши и заказчиками, и зрителями. В основном, Гейне делал плакаты для художественных выставок и рекламных акций промышленных предприятий.

Им была выполнена серия афиш и для Simplicissimus, где впервые появляются специально для журнала разработанные образы — красный мопс и танцующий демон. Если мопс был символом протеста, особенно после событий 1898 года и полной конфискации так называемого «палестинского» выпуска [9], то демон был воплощение сатиры журнала, его лукавой насмешки над публикой. В одном из плакатов мы видим, как демон подхватывает за талию молодую нарядную даму и пускается с ней в пляс. За счет ярких контрастных цветов построенной по диагонали композиции, изображенных в движении героев вся сцена воспринимается живой и динамичной.

В качестве источника вдохновения Гейне обращался к французскому плакатному искусству. Декоративность, линейный рисунок в сочетании

с яркими красками, заполняющими всю поверхность плаката, как у Тулуз-Лотрека и Теофиля Стейнлена, составляют основу плакатной изобразительности Гейне.

Плакат Die Elf Scharfrichter («Одиннадцать палачей»), созданный художником для одноименного кабаре (участником которого был печатавшийся в Simplicissimus Фрэнк Ведекинд), поражает своей лаконичностью и выразительностью художественного языка. Главной героиней плаката стала известная в то время актриса Мария Дельвард (Marya Delvard), часто выступавшая в кабаре. Она, как черная тень, отражающаяся в тусклом лунном свете, возвышается над поверхностью плаката. В образе конферансье Мария представляет зрителю новую труппу. За ее спиной мы видим карикатурно-зловещие звериные маски, буквально «выныривающие» из текучей густоты ало-красного фона. Отсутствие объема, лаконичные контрастные цвета, вертикальность композиции, бестелесность персонажей создают ощущение зловещей мистичности, декадентского карнавального начала.

Талант Гейне был универсален. Он много работал, создавая рисунки, гравюры, орнаменты для тканей, оформлял книги и даже писал сказки. Однажды ему посчастливилось выступить в роли сценического художника для сказки «Die deutschen kleinstadter». Гейне работал и как живописец, но, к сожалению, большинство картин погибли во время Второй мировой войны, и сейчас в полной мере сложно представить данную сторону художественного таланта мастера. В 1935 году, во время эмиграции, в Амстердаме были изданы написанные им «Сказки», а в 1944 году в Стокгольме вышел в свет его автобиографический роман «Я жду чуда».

Несмотря на разносторонний талант, главной работой в жизни Гейне можно по праву считать рисунки, созданные им для Simplicissimus в период сотрудничества с журналом (1896–1933 годы. Именно Simplicissimus открыл для Гейне возможность в полной мере раскрыть графический талант карикатуриста. Особенного это проявилось в работах созданных им до 1914 года.

В первом номере Simplicissimus еще не чувствуется никакой оригинальности и критико-сатирической ориентированности издания. Почти все иллюстрации созданы в стилистике модерна художником







Рисунок 6. Bilder aus dem Familienleben, Nr. 1: Der ungeratene Sohn. Вып. 28, 1896
Рисунок 7. Bilder aus dem Familienleben, Nr. 20: Mutter und Sohn. Вып. 11, 1898
Рисунок 8. Palästina Вып.31, 1898

Анджело Янком (Angelo Jank), принадлежавшим к мюнхенским сецессионистам и сотрудничавшим с Jugend. Гейне здесь выступил в роли оформителя и создал comic-strip «Wurst und Liebe» («Колбаса и любовь»). Художнику еще предстояло найти свой стиль, узнать возможности, которые мог бы дать ему журнал, и это произошло очень быстро. Уже во втором номере появляется иллюстрация «An der Himmelspforte» («У небесных врат»).

Зрителям открывается сцена перед распахнутой калиткой. На порог поднимается одетая по последней моде, явно непривыкшая к отказам, дама, но путь ей преграждает пожилой мужчина в домашнем халате и тапочках. Справа перед фаэтоном полный господин в пальто снимает в приветственном жесте шляпу. Гейне наделяет каждого героя характером, подчеркивая во внешности отражение душевных устремлений и желаний: платье на даме с чересчур пышными рукавами — пристрастие к моде; рожки на голове полного господина — дьявольская сущность; врата в Рай вообще напоминают крыльцо загородного немецкого особняка. Здесь просматривается и критика буржуазного общества, и церкви как общественно института.

Перед нами вроде бы идеальная картина представлений героини о данном событии, но художник словно искажает ее «идеальный» мир, внося свои коррективы. Обращаясь к текстам Священного Писания, он

напоминает зрителю о библейских истинах, о человеческих страстях, о бессмысленном стремлении к накоплению богатств [10]. Для контраста художник выводит на передний план бедняков. Их фигуры угловаты и гротескны. Гейне тонкими неровными линиями и штрихами прорабатывает внешний вид персонажей, подчеркивая в лицах смирение и веру, а в одежде — усталость и изношенность. Подобные образы позднее станут главными героями искусства экспрессионистов.

Одной из лучших ранних работ Гейне для журнала по праву можно считать иллюстрацию под названием «Сон девушки» (Der Traum der Jungfrau). Перед нами юная особа, задремавшая в тени дерева. Мы видим, как ее облизывает кабан из пасущегося вокруг стада. От этого девушка в полусне произносит слова: «Ах, Оскар, не так бурно!» (Ach, Oskar, nicht so stürmisch!). Гейне заставляет зрителей проникнуть в самые тайные желания красавицы. Мы видим «идиллическую» картину, представляем, как ее воспринимает в полусне девушка, но на самом деле ситуация с абсолютно противоположным знаком. Оказывается, что это только грезы, которые приводят к нелицеприятной ситуации. Иллюстрация решена в вертикальном формате, тонкой изящной линией выписаны формы юной девушки. Мечтательное лицо чуть тронуто румянцем, слегка растрепаны волосы.

Сатирический гений художника обращался ко многим темам жизни немецкого общества. Его работы пронизаны протестом против политического и социального произвола правящего класса. Зумдас Хассо (Zimdars Hasso) называет его яростным критиком несправедливости и жестокости, «судьей» власти и прусской военщины, который бичевал «важность» бюрократов и лицемерие представителей церкви [11].

На страницах журнала Гейне создал серию из 32 иллюстраций под названием Bilder aus dem Familienleben («Образы из семейной жизни»). Рисунки выходили в разных номерах, но их объединяла общая тема — бытовые сцены из жизни немцев рубежа 19–20 веков.

Первая иллюстрация Fritzchens Geburtstag («День рождения Фрица») появилась в одном из номеров 1996 года. Перед нами идиллия семейной жизни, счастливые и гордые родители наблюдают, как их маленький сын в подаренном ими новеньком мундире с важностью демонстрирует умение ходить с военной выправкой. На него лает маленькая собака.

Сестренка, спрятавшись за отца, с внимательной осторожностью наблюдет за братом. Событие разворачивается в интерьере бюргерского дома, в уютной гостиной. Красивые яркие обои, накрытый праздничный стол, фотографии и картины в рамках на стене, цветы в вазе и фикус за спинами родителей рассказывают об их степенной сложившейся и устоявшейся жизни в достатке, где они придаются мечтам о военной карьере сына.

Художник обращается не только к проблеме военного воспитания и милитаризма, но и к проблеме «отцов и детей». Он словно случайный кадр выхватывает из жизни этой семьи, запечатлев его, как фотоснимок, но при этом мы представляем весь жизненный уклад юного Фрица и его родителей. Здесь каждая вещь о чем-то говорит. Ни одна мелочь не ускользает от взгляда Гейне. Мы видим, из какого материал сшит костюм отца семейства, какие кружева на платье хозяйки, какие рюши на ее переднике, какой узор на занавесках, каков рисунок обивки дивана. Устремления героев материальны. Гейне откровенно насмехается над мужчиной, изображая его в комнатных тапочках с бантиками, а сам Фриц напоминает куклу в руках родителей.

В серии Bilder aus dem Familienleben Гейне разрабатывает много тем: осуждение общества, конфликты родителей и детей, пьянство, безработица, скупость, мещанство, современные нравы и мода.

Так в иллюстрации «Мать и сын» (Mutter und Sohn) он поднимает волнующий общество того времени вопрос эмансипации женщин. Мы видим на проселочной дороге за стеной города элегантно одетого господина всей своей позой выражающего возмущение встретившейся ему на пути даме. Из сопроводительного текста становится понятно, что это мать и сын. Мужчина останавливается и, с жестом обращаясь к даме, говорит: «О, мать, дорогая мама, ты больше не веришь в Бога?» (O, Mutter, teure Mutter, glaubst du denn nicht mehr an Gott?).

Распространение велосипеда в конце 19 века стимулировало легализацию женских брюк. Журналы мод того времени пестрили изображением юных нарядных красавиц на велосипедах. Гейне со свойственной ему иронией изображает не молоденькую девушку, а даму в возрасте, находящуюся под влиянием модных веяний. Она одета в брючный велосипедный костюм, однако общество, представленное





Рисунок 9. Japan und Rußland Вып.5 . 1904
Рисунок 10. Deutsch-englische Verträge. Вып. 30, 1898

здесь в образе ее сына, явно еще не готово к таким «модным» переменам. Строгость мужского костюма в контрасте с мягко решенным обликом матери в кокетливом зеленом костюме и шляпке со страусиным пером словно представляют два противостоящих мировоззрения. Комичность ситуации добавляет мальчик-оборванец, забавляющийся над случайной подсмотренной сценой.

Художник очень часто в своих работах критиковал «вильгельмовскую» Германию. Главными героями его сатиры были монарх и канцлер. За одну из таких работ Гейне даже пришлось поплатиться свободой. В 1898 году после выхода номера с карикатурой «Палестина» (Palästina) на обложке издания художнику пришлось шесть месяцев провести в тюремном заключении.

Карикатура высмеивала поездку императора в Палестину. Гейне изобразил смеющегося Фридриха Барбароссу, который в руке держит прусский шлем, и крестоносца Готфрида Булонского (Gottfried von Bouillon), под предводительством которого в первом Крестовом походе был завоеван Иерусалим. Годфрид произносит следующие слова: «Не смейся Барбаросса! На самом деле наши крестовые походы не имели никакой цели» (Lach nicht so dreckig, Barbarossa! Unsere Kreuzzüge hatten doch eigentlich auch keinen Zweck). Художник как бы проводит параллель между первым крестовым поход и поездкой императора.

Вильгельм II посчитал карикатуру оскорбительной. Еще когда

императорский двор только начал подготовку к своему путешествию в Святую Землю, появилось много спекуляций вокруг целей поездки. Парижские газеты, например, высказывали мнение, что он хотел поставить под сомнение претензии Франции на Палестину или планировал создать военно-морскую базу в Хайфе. Сам же император и его двор всегда подчеркивали частный характер путешествия [12].

Гейне часто высмеивал канцлера Бисмарка в своих карикатурах. После его смерти художник создал иллюстрацию «Бисмарк в загробном мире» (Bismarck im Jenseits), где изобразил канцлера рядом с ангелом в окружении облаков и цветов. Здесь художник посредством аллюзии вводит комизм в иллюстрацию. Ангел в руках держит оливковую ветвь, символ восстановления мира между богом и человеком. Для решения изобразительной задачи он использовал окрашенную в голубой цвет линию, которой обрисовал образ небесной обители, создав настроение умиротворенности и благости.

Художник часто в своих иллюстрациях прибегал к использованию такого эффекта, подчеркивая цветом линии характер и эмоциональную нагрузку изображения.

Важным аспектом политической сатиры были международные отношения Германии [13]. С постоянной периодичностью на страницах издания можно встретить аллегорические изображения европейских стран: Англии, Франции, России, Китая, Греции и самой Германии. Зачастую художник апеллирует к тем или иным политическим события.

В иллюстрации с характерным названием «Англо-германские отношения» (Deutsch-englische Verträge) пожилая женщина в короне приглашает мужчину в ночном колпаке последовать за ней со словами: «Пойдем, Мишель, дай мне свою рубашку, я бы хотела видеть тебя обнаженным» (Komm, Michel, gib mir dein Hemd auch noch, ich möchte dich gern mal ganz nackt sehen). Гейне поднимает вопрос о спорных колониях в Анголе, который существовал в конце 19 века. Страны представлены в аллегорических образах. Герои иллюстрации гротескны и некрасивы, но за счет придания их чертам индивидуальности мы понимаем, кто перед нами.

Лицо дамы подчеркнуто комично. При помощи линии художник создает образ пожилой полной некрасивой женщины с красным носом,

живущей в достатке. Он одевает ее в дорогое богатое платье, у нее — корона и украшения. Все в ней говорит о спокойной настойчивости в своем приглашении. При этом мужчина выглядит смущенным. Его лицо отвернуто в противоположную сторону и искажено молчаливой гримасой протеста, но фигура говорит об обратном, в сложенном жесте рук чувствуется робость и покорность. Он явно испытывает чувство стыда, где-то в глубине душу уже согласившись с ней, и дама об этом знает. На дальнем плане художник за зелеными пролесками изображает немецкий город. Для цветового решения выбран холодный колорит, создающий мрачное настроение, ветви деревьев решены обобщенно, но линии порывисты. Сама природа молчаливо сопротивляется настойчивости дамы.

В работах Гейне среда, в которой происходит то или иное событие, никогда не является просто фоном, она воспринимается скорее как средство выражения идей, которые художник пытается донести посредством иллюстрации. Фон только усиливает индивидуальные особенности персонажей и событий. Если он превращает героев в собак, то хочет подчеркнуть их натуру, если отправляет в историческое путешествие, то проводит параллели.

Тема животных в изобразительности Гейне играет важную роль. Мопс является символом журнала и очень часто встречается на его страницах. При этом он вполне самостоятельный персонаж, живущий на страницах издания. Он — герой, участвующий в тех или иных события. То он злится, то он обманывает, то лукавит, то играет, то откровенно издевается.

В comic-strip под названием Die Lebensmüden (Устал), состоящем из 4 иллюстраций и созданном для большого разворота 15-го выпуска 1896 года, мы видим матрону в кругу многочисленных четвероногих питомцев, которая отдает последнюю почесть мопсу, лежащему в гробу. Не в силах преодолеть боль утраты, она бросается в воду, но собаки на поводке вытягиваю ее из реки. На заключительной иллюстрации они дружной компанией направляется прочь от воды. Художник одевает в траур не только главную героиню, но и ее многочисленную свиту. Все здесь вроде бы проникнуто пафосом трагедии, над которым автор посмеивается, но за комизмом ее



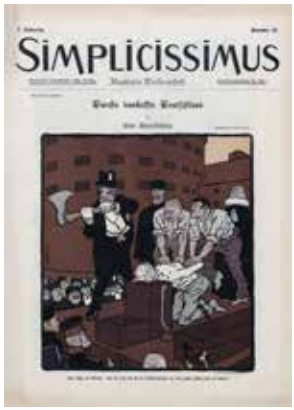


Рисунок 11. Die Lebensmüden. Вып. 15, 1896
Рисунок 12. Durchs dunkelste Deutschland II: Eine Hinrichtung. Вып.22, 1899

маленькой потери Гейне показывает бесцельность одинокой жизни матроны, в которой единственной радостью и друзьями являются ее собаки. Иллюстрация сознательно решена автором в черно-серых оттенках.

Томас Гейне создал несколько больших серий для Simplicissimus. Одной из них был цикл под названием Durchs dunkelste Deutschland («Из самой темной Германии»), созданный художником сразу после возвращения из тюремного заключения. Иллюстрации из этой серии публиковались на страницах журнала с 1899 по 1910 годы. В первом листе Blick ins Land («Вид на страну») Гейне рисует образ угнетенной покрытой заводами страны, находящейся под пристальным взором военных. Художник создает мрачный образ. Яркий краснокирпичный цвет города на фоне темно-синего неба воплощает угнетенность и закрепощенность жителей. Все застыло в холоде цветовых оттенков, словно жизнь с ее яркими световыми переливами покинула красный остров. По всей видимости, здесь присутствует критика принятого Рейхстагом в 1899 году нового Гражданского кодекса, который должен был вступить в силу с 1900 года. Он был направлен против социал-демократической партии и вызвал много критики и споров [14].

В иллюстрациях Durchs dunkelste Deutschland Гейне становится мрачным и саркастичным. В листе Eine Hinrichtung («Казнь»)

он показывает жестокость и глупость государственной власти. Как отражение положения, в котором прибывает наука, мы видим военного, муштрующего ученых на дворе казармы в Die Freiheit der Wissenschaft («Свобода науки»). В листе Der Schutzmann («Городовой») наблюдаем унижение интеллигента. Расшифровываем реакционный характер правосудия в Die Doppel-Justitia («Двойная юстиция»).

В данной серии Гейне демонстрирует поразительную характерность предметов, типов и сцен. Политическая критика и изобразительное искусство здесь в одинаковой степени находятся на высоком уровне исполнения.

На протяжении многих лет графика Томаса Теодора Гейне формировала художественный стиль журнала. Именно на страницах Simplicissimus, где художник выработал свой индивидуальный стиль, он снимал маски и развенчивал двойные стандарты. Гейне был и оформителем журнала, создававшим декоративные элементы для листа, и его превосходным иллюстратором. Сатирическую графику Гейне условно можно разделить на три вида: иллюстрации, которые понятны и без текста; иллюстрации, которые понятны с текстом и без текста; иллюстрации, в которых текст и рисунок дополнят друг друга.

В поиске своего художественного стиля он обращался к разным направлениям в искусстве: к символизму, реализму, импрессионизму, при этом сумев создать свой художественный язык, где, наравне с проработанностью формы, присутствует экспрессионистическое начало. Его графика богата цветом, поражает лаконичностью рисунка, но в ней есть и тонкая штриховка, шероховатые линии, сложные переходы от светлого к темному тону, который, безусловно, восприняли Макс Клингер (Max Klinger) и Кете Кольвиц (Käthe Kollwitz), некоторое время сотрудничавшие с журналом. Гейне, несмотря на принадлежность к художникам так называемой «нового искусства», все же принадлежал немецкой графической традиции, что проявилось в выборе сюжетов и мельчайшей правдоподобности деталей. При этом, как и у Адольфа фон Менцеля, работы его полны взволнованности и психологической выразительности.

Гейне сам писал тексты к своим иллюстрациям. Создавая живые образы, он обращался ко многим художественным, историческим и культурологическим аллюзиям. Его листы полны аллегорий, метафор и символов, где Гейне сознательно стилизовал своих героев для достижения заданных целей.

Сатирические образы художника отличаются от карикатурной традиции предшествующего времени. Они решены новым графическим языком, где важную роль играет цвет и линия. Как в свое время Уильям Хогарт в Англии, а Гюстав Доре во Франции, Гейне в Германии показал карикатурный срез общества рубежа 19–20 веков. Герои художника — духовенство, представители власти, военные, студенты, рабочие, мещане, дворяне — те, кто каждый день встречались Гейне на улицах Мюнхена, в кафе, барах, ночных кабаре, ресторанах, на страницах периодических изданий. Его сатира утончена, моралистична и полна аллюзий к современному обществу.

Примечания:

1. *Подобедова О.И.* Евгений Евгеньевич Лансере, 1875–1946. — М. Советский художник, 1961. — 420 с.

2. URL: https://de.wikisource.org/wiki/Gesetz_%C3%BCber_die_Presse (дата обращения: 15.01.2018).

3. Der Wahre Jacob был немецким сатирическим журналом социал-демократической партии Германии. Журнал был основан в 1879 году

4. L'Assiette au beurre — французский иллюстрированный сатирический журнал, выходивший в Париже в период с 1901 по 1936 год. В первые годы своего существования журнал отличался новым издательским подходом, в частности, полностраничными цветными иллюстрациями. Он печатался на 16 страницах полноцветным шрифтом. С журналом сотрудничали известные в то время иллюстраторы: Валлоттон, Донген, Kupka, Хуан Грис, Жак Вийон, Стейнлен, Бернар Надин, Бенджамин Рабье, Галанис, Леандре и др. Издание имело критико-политическую направленность.

5. *Hrsg. von Lothar Lang*. Heine, Thomas Theodor. Eulenspiegel. — Berlin, 1968. — S. 107–137.

6. Fliegende Blätter — юмористический, богато иллюстрированный немецкий еженедельник, выходивший в издательстве Braun & Schneider. Журнал выходил с 1845 по 1928 год. Иллюстрации для издания создавали известные художники, такие как Вильгельм Буш, Адольф Оберландер, Франц Граф фон Покки, Мориц фон Швинд и Карл Шпицвег.

7. Die Insel — литературно-художественный журнал, выходивший в Мюнхене с 1899 по 1902 год. Всего было выпущено 36 номеров. Для издания создавались иллюстрации. Это был один из лучших немецких литературных журналов раннего модернизма. В нем печатались Хьюго фон Хофманнсталь, Райнер Мария Рильке, Роберт Уолсер и др. Логотип журнала был разработан Питером Беренсем.

8. Pan — немецкий журнал искусств, пропагандирующий югендштиль. Издание выходило в Берлине с 1895 по 1900 год. Среди самых известных художников журнала были Франц фон Штук, Феликс Валлоттон и Томас Теодор Гейне. В журнале печатались самые выдающиеся произведения современного искусства. Его авторами были Отто Юлий Бирбаум, Макс Даутендей, Ричард Дехмель и Арно Хольц.

9. В 1898 году по приказу Вильгельма II был полностью изъят 31 выпуск издания. Поводом послужила опубликованная в журнале карикатура Томаса Теодора Гейне Palästina и стихотворение Франка Ведекинда Im leiligen Land. За оскорбление императора был вынесен приговор на арест Альберта Лангена, Томаса Гейне и Франка Ведекинда. Издателю в последний момент удалось бежать в Париж. Позднее к нему присоединился Ведекинд, а Гейне был приговорен к тюремному заключению на шесть месяцев. Издателю удалось вернуться в Мюнхен только в 1903 году, после выплаты штрафа в 30 000 марок. Данное событие имело большой резонанс, а его участники стали мучениками, открыто выступающими против власти; при этом оборот журнала увеличился вдвое.

10. Мф. 19:23–24 (Иисус сказал ученикам: «Истинно говорю вам, что трудно богатому войти в Царство Небесное»).

11. *Zimdars Hasso*. Die Zeitschrift «Simplicissimus»: Ihre Karikaturen. Inaugural-Dissertation. — Bonn, 1972. — 248 S.

12. URL: http://www.wilhelm-der-zweite.de/ (дата обращения: 20.01.2018).

13. Основные темы международной политики, освещаемые в журнале: империализм; социализм; нацизм; гонки вооружений; войны (Первая мировая война, Вторая мировая война, Русско-японская война, колониальные войны в Африке и Южной Америке, Франко-прусская война 1870–71 гг., Тридцатилетняя война, Австро-прусско-датская война 1864 г., война за независимость в Америке и т.п.); внешняя политика европейских стран, России и Америки; колониальная политика европейских стран; военные и политические союзы, договоры (Версальский мирный договор, Антанта, Тройственный союз, Лига наций и т.п.); политика Китая и Японии.

14. URL: https://www.gesetze-im-internet.de/bgb/index.html (дата обращения: 22.01.2018).

Библиография:

1. *Heine Thomas Theodor.* Hrsg. von Lothar Lang. Eulenspiegel. — Berlin, 1968. — 156 S.: Ill.

2. *Heine Thomas Theodor*. Ich warte auf Wunder, Rütten & Loening. — Berlin, 1984. — 511 S.

3. *Heine Thomas Theodor*. Der Zeichner. — Freiburg im Breisgau, 1953.

4. *Heine Thomas Theodor*. Seltsames geschieht. Klemm. Braunschweig. — Vorw., 1946. — 144 S.: Ill.

5. *Heine Thomas Theodor*. Die Marchen. Aufbau. — Berlin, 1978. — 64 S.: Ill.

6. *Abret Helga*. Im Zeichen des Simplicissimus: Briefwechsel Albert. Langen-Dagny Björnson, 1895–1908. Langen Müller. Munchen. — 287 S.

7. Katalog. Haus der Kunst, München, Simplicissimus. Eine satirische Zeitschrift. Munchen. — Munchen, 1977–1978. — 478 S.

8. Simplicissimus, 1896–1914. Hrsg. und eingel, von Richard Christ. Rütten & Loening. — Berlin, 1972. — 407 S.

9. *Büchergilde Gutenberg*. Das Beste aus dem «Simplicissimus Zürich; Eingel. von Golo Mann; Ausgew. u. komment. von Christian Schütze. Scherz. Bern etc.». — Frankfurt a. M., Wien, 1976. — 207 S.

10. *Zimdars Hasso*. Die Zeitschrift «Simplicissimus»: Ihre Karikaturen. Inaugural-Dissertation. — Bonn, 1972. — 248 S.

11. Ein standesgemäßer Ehebruch: Witze aus dem Simplicissimus. Hrsg.

u. mit einem Nachw. vers. von Joachim S.Gumpert; Mit Zeichn. von Thomas Theodor Heine. Eulenspiegel. — Berlin, 1985. — 79 S.: Ill.

12. *Roth Eugen*. 100 Jahre Humor in der deutschen Kunst. Fackelträger. Hannover. — Schmidt-Kuster, 1957. — 188 S.: Ill.

13. Humoristischer Hausschatz mit 1500 Bildern von Wilhelm Busch. Bastermann. Munchen. — 355 S.: Ill.

14. URL: http://www.simplicissimus.info (дата обращения: 25.12.2017).

15. URL: http://fresh-seed.de/category/die-stilbewegung-in-deutschland/ (дата обращения: 10.01.2018).

16. URL: https://www.dhm.de/lemo/biografie/thomas-heine (дата обращения: 20.11.2017).

17. URL: http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll1/id/1557 (дата обращения: 5.11.2017).

18. URL: http://www.jugend-wochenschrift.de (дата обращения: 27.12.2017).

19. URL: http://www.der-wahre-jacob.de (дата обращения: 20.12.2017).

20. URL: http://www.ub.uni-heidelberg.de (дата обращения: 16.01.2018).

21. URL:http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/artjournals/pan.html (дата обращения: 27.12.2017).

22. URL:http://bluemountain.princeton.edu/exist/apps/bluemountain/title.html?titleURN=bmtnabe (дата обращения: 25.12.2017).

23. URL: http://kunstmuseum-hamburg.de/(дата обращения: 20.12.2017).

24. URL: http://www.zeit.de/1963/43/mit-dem-simplicissimus-durch-die-jahre (дата обращения: 21.11.2017).

25. URL: https://de.qantara.de/inhalt/palaestina-nummer-der-satire-zeitschrift-simplicissimus-wilhelms-wallfahrt (дата обращения: 8.11.2017).

Н.П. Бесчастнов, Е.Н. Дергилёва

ОСОБЕННОСТИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ И ИЗГОТОВЛЕНИЯ ЭКСКЛЮЗИВНЫХ КНИГ. ОПЫТ РАБОТЫ МОСКОВСКОГО ХУДОЖНИКА А. ДЕРГИЛЁВОЙ

Статья посвящена исследованию процессов художественного проектирования и изготовления эксклюзивных изданий. Изложен опыт работы московского художника Алены Дергилёвой (Елены Ивановны Дергилёвой) над двумя, созданными в творческой мастерской, издательстве «Ламартис», книгами: «Идиот» Ф.М.Достоевского и «Жизнь Арсеньева» И.А.Бунина. Анализ проектного опыта, данный в статье, позволил очертить особенности работы художника и характерные признаки полиграфической продукции эксклюзивного сегмента.

The article is devoted to the study of design processes and manufacture of exclusive publications. The work experience of Moscow artist Alena Dergileva's (Elena Ivanovna Dergileva) books: «The Idiot» by F.Dostoevsky and «The Life of Arseniev» by I.Bunin published by «Lamartis» house is presented. The analysis of design experience in this article has helped to delineate the features of the artist's work and the characteristics of exclusive publishing product segment.

Ключевые слова: эксклюзивная книга, офорт, обложка, книжный блок, композиция, бумага, иллюстрация, акварель, конгревное тиснение.

Keywords: exclusive book, etching, cover, book block, composition, paper, illustration, watercolor, congregational embossing.

В начале 2000-х годов на прилавках книжных магазинов Москвы и Петербурга появились роскошные книжные издания, которые даже не снились «советскому человеку». Одетые в кожу аргентинского

козленка, с вырубками, тиснением, инкрустацией и даже чеканкой, они были предназначены для внезапно разбогатевших «новых русских». Все было просто: появился запрос от нуворишей на книги-подарки, стоимость которых соответствовала бы их жизненным приоритетам. Спрос рождает предложение, и этот сегмент книжной продукции очень быстро был заполнен супердорогими книгами с невысоким, в целом, художественным уровнем. Ряд таких книг-подарков стали даже укладывать в специально изготовленные ларцы, подавая их как драгоценность.

По мере насыщения рынка, в этом сегменте стали предлагаться книги и достаточно высокого художественного уровня, в процессе создания которых участвовали известные мастера книжной и станковой графики. Время неожиданно позволило проектировать книги как настоящие произведения книжного творчества без оглядки на технологии массового изготовления. Прожив многие десятилетия в стране, где всегда всего не хватало, а скромность бытия впиталась в плоть и кровь, художники с трудом входили в работу над изделием, в котором цена не являлась основным фактором. Это оказалось трудным делом, хотя, по сути, необходимо было просто полноценно использовать неограниченные возможности как современных технологий, так и достоинства ручных исполнительских техник для решения образа книги. Но выяснилось, что знаний того и другого было до обидного мало. Мы были долго отрезаны от мира, в котором производились многочисленные виды хлопковой бумаги ручного литья, вырабатывались сотни сортов кожи для переплетов, использовались неизвестные нам красители и клеи. Все эти знания крайне нужны художнику уже на стадии работы над общей идеей проекта. Особые трудности представляли пробелы в знаниях ручных техник и приемов, используемых на этапах изготовления книги. В какой степени необходимо использовать веками отработанные технологии? Как соединить «старое» и «новое» в работе над книжным блоком? Как заверстать оригиналы литографий, рисунков, офортов в книгу? Все это требовало адекватного ответа.

Посмотрев издания, выпущенные с начала 2000-х годов, можно отметить, что за последнее десятилетие технологические проблемы изготовления эксклюзивной книги были, в основном, решены.

Чего нельзя сказать о художественных. Эйфория от издательских сверхдоходов от «просто дорогих» книг еще дает свои рецидивы в альбомной продукции и облике энциклопедий. Более заметны улучшения в работе над художественной литературой, которую уже можно анализировать. В первую очередь, интерес вызывает книжное творчество художников, которые сами выбирают литературные произведения и берут на себя ответственность за читательский успех. Как правило, это не дизайнеры книги, а художники, работающие как в книге, так и в станковой графике, причем в редких графических техниках. Это позволяет им включать в свои проекты офорт, автолитографию, ксилографию, внося рукотворность внутрь книжного блока. Причем, в редких графических техниках могут быть выполнены не только полосные иллюстрации, но заставки, концовки и другие элементы книжной графики. Их стараниями в России опять появилось то, что раньше называлось коллекционной книгой. Офортные композиции для таких книг в Москве делают: Алена Дергилёва, Петр Переверзенцев, Сергей Воробьев, авторские литографии — Василий Власов и Алена Дергилёва. В достаточном количестве эксклюзивных книжных изданий уже встречаются удачные сочетания рисунков, офортов и автолитографий, а это требует выверенных сочетаний особой бумаги, авторских технологий печати и специальных приемов «сборки» книги. Таких особенностей набирается довольно много. Чтобы не повторять в дальнейшем уже сделанных ошибок, необходимо обратиться к анализу имеющегося опыта проектирования и изготовления эксклюзивных книг на примере удачных художественно-технологических решений.

Для данной статьи в качестве объекта исследования были выбраны особенности художественного проектирования и изготовления книг ручной сборки с кожаным переплетом с тиснением и сочетанием авторских офортных иллюстраций и карандашных рисунков. Предметом для анализа стал творческий процесс работы московского художника Алены Дергилёвой над двумя, созданными в творческой мастерской — издательстве «Ламартис», книгами: «Идиот» Ф.М.Достоевского и «Жизнь Арсеньева» И.А. Бунина [1; 2; 3].

Эти книги — далеко не первые эксклюзивные издания Дергилёвой. Сотрудничая с «Ламартис» почти со времен его основания, она к началу

работы над «Идиотом» уже хорошо знала используемые издательством материалы и технологические возможности. Поиск образной концепции проекта шел с полноценным учетом мастерства великолепной бригады переплетной мастерской издательства. Работа над воплощением романа Достоевского в виде эксклюзивной книги шла медленно, и, порою, мучительно. Великое произведение очень сложно для образно-графического прочтения.

Огромный объем издания, трудный для неподготовленного читателя текст с многоуровневым сюжетным переплетением, ставит перед художником ряд необычных творческих задач. Неслучайно иллюстрирование этого романа — вершина профессионализма.

Действующие лица романа, несмотря на их конкретное описание Федором Михайловичем, крайне противоречивы и многолики. Они сродни нашей природе с ее резкими сменами времен года, оттепелями, морозами, неожиданной жарой и дождями. В имении Достоевских «Даровое», расположенном неподалеку от города Зарайска, подобные природные явления усугубляются наличием сильно пересеченной местности и землей, превращающейся в непролазную грязь после дождя. Без знания этих ощущений природы, полученных в детстве, трудно понять писателя, и Дергилёва, подолгу живя в Зарайске, не единожды посещала имение.

Зарайск расположен на возвышенности и ветра очень часто гоняют тучи вокруг города, то вдруг унося их в сторону Оки, то обрушивая непогоду на город и его окрестности. Такого рода движение есть и в романе Достоевского, что выражается в развитии сюжетных линий. Движение как концептуальную основу для иллюстраций взяла за форму прочтения сюжетов и Дергилёва. Внешнее выражение движения, как правило, предназначено художником для «толпы». Наиболее ярко это просматривается в графике сцены с деньгами, где возбужденные люди почти переходят на бег. Иной характер движения дан главному действующему лицу — князю Льву Николаевичу Мышкину. Оно скорее внутреннее. Внутренний мир Льва Николаевича, оставшийся, как мне кажется, не до конца понятым даже самим Федором Михайловичем, крайне труден для графического воплощения. Ключевой иллюстрацией в этом плане является композиция «Вечеря», где князь с безрадостным

видом и опущенными руками помещен художником в смысловой центр картиной плоскости. Предельную сосредоточенность главного героя оттеняют двенадцать, изображенных с портретным сходством фигур мужчин и женщин, посаженных писателем за стол. Как и писатель, Дергилёва рисует людей, окружающих Мышкина, не спокойными и благообразными, а точно подмечает их суетность и томление духа. Все многочисленные главы романа начинаются у Дергилёвой с заглавных букв с веточками деревьев и стебельками растений средней полосы России, запавшими в душу писателю в далеком детстве и всплывавшими в его сознании всю жизнь. Масса рисунков предметов быта середины девятнадцатого века, разбросанных по страницам романа, дают необходимую временную привязку текста. Растительные мотивы у заглавных букв как художественный прием, хорошо проработанные в фолиантах стиля «Бидермейер», выполняют в книге как утилитарные, так и художественные функции. Утилитарность выражается в организации посредством рисованных букв ритма чтения, наиболее удобного для глаз читателя. Художественность — в создании среды для развития сюжета: природной и предметной. Причем предметная среда — это жизнь предметов бидермейера в России, напоминание о периодах пребывания Достоевского в Баден-Бадене.

Дергилёва намеренно соединяет в книге ритмичность и размеренность графического наполнения с буйством чувств в явной и скрытой формах в полосных иллюстрациях. Как естественная часть развития действия, в романе выполнены на слегка тонированной бумаге форзацы книги; на первом — сцена приезда Мышкина в Петербург, на втором — состояние главного героя в конце романа. В виде сгустка нервов трактовано поколенное портретное офортное изображение сидящего в кресле писателя. Поскольку портрет размещен в начале текста, но после первого сюжетного форзаца, то Достоевский, наряду с главным героем, как бы включен в жизнь романа. Портрет писателя, портрет князя Мышкина, портретные или почти портретные характеристики действующих лиц создают необходимую галерею образов, включенных в действо. Способности Дергилёвой как портретиста, твердость руки, позволяют исполнять это настолько свободно, что финальную сцену с погрудным изображением находящегося в смятении чувств главного



Рисунок 1. Переплет с вклейкой и тиснением книги Ф.М.Достоевского «Идиот», 2007 г.
Рисунок 2. Портрет Ф.М.Достоевского (офорт, акварель), размещенный в книге перед титульным листом

героя она выносит на вклейку обложки. Нервное движение офортного штриха, взятого с этого же изображения и многократно увеличенного, художник выдавливает и на коже фолианта. Офортный штрих становится камертоном всего издания.

При издании эксклюзивной книги появляется редкая возможность планирования воздействия на человека тактильных и визуальных ощущений в процессе прочтения текста. Читатель держит издание в руках и очень близко от глаз, что позволяет ему физически чувствовать бархатистость страниц, матовость графитных изображений веточек в начале глав, неровные сгустки краски, возникающие при офортной печати. Работая в офорте более сорока лет, Дергилёва профессионально владеет травленым штрихом и осознанно применяет его в композициях, то усиливая, то ослабляя его энергию. Влажная в процессе печати офортная бумага «Umbria» итальянской фирмы «Fabriuano» при использовании французской краски «NOIR LUXE C (CARBONE)» производства «CHARBONNEL» позволяет получать даже некоторые эффекты глубины. Штрих «дышит» и неплохо зрительно соединяется с цифровой печатью шрифта «Bodoni». В целом же художником для работы было заказано, в том числе и за границей, четыре сорта бумаги, кожа для переплета и краски для внесения их в конгревное тиснение.

Сложнейшая верстка с учетом многочисленных рисунков внутри текста и оттенка и фактуры бумаги «Modigliani» была проделана Олегом Смирновым — виртуозом такого рода работ (рис. 1, 2).

За концептуальную основу для образно-графического решения романа «Жизнь Арсеньева» Дергилёва берет развитие растительных форм природы. Эти формы далеко не всегда внешне красивы, но предельно насыщенны удивительной заложенной свыше силой роста.

Внутренний мир Ивана Бунина, наполненный нюансами переживаний человеческой души и ощущений смены времен года, отражается художником посредством композиций с формами пробуждающихся и цветущих весной и в начале лета растений. В это время природа особенно красива и беззащитна. Несколько фигуративных композиций, поданных так же, как и растения на целую полосу, встраиваются в этот нескончаемый праздник пробуждения и цветения. Цветущая природа как бы пронизывает книгу, выходя даже на обе стороны и корешок темно-зеленой кожи переплета в виде тянущихся по диагонали ромашек. Орнамент из мелких «ситцевых» цветочных головок украшает и цвета земли русского подстепья футляр издания. Обложка и футляр определяют характер писателя, земной и чувственный, ведь Арсеньев — это Бунин в первые двадцать пять лет жизни. Переименование топонимов и имен близких людей не изменили сути сюжетной ситуации.

Именье Озерки (в романе «Батурино») расположено южнее именья Достоевских, но не так уж и далеко. Растительность схожа, но леса почти нет и буйство весеннего разнотравия заметнее глазу, зрительно ярче. Стихия взрывного роста, почти языческая, пленяет Арсеньева полностью. Чтобы сделать это максимально понятным, а любой раскрывающийся листочек видимым, Дергилёва использует серый незаметный форзац, а книжный блок оставляет светлым. Таким образом, открывая книгу, мы начинаем физически ощущать пьянящую ауру чистейшего весеннего воздуха, неуправляемую человеком стихийную жизнь природы.

На одной из первых страниц романа художник изображает верхушку цветущей березы. Еще холодно, но жизнь уже делает свои первые шаги по не до конца оттаявшей под прелой листвой почве. За березой



Рисунок 3. Переплет, футляр и полосная иллюстрация книги И.А.Бунина «Жизнь Арсеньева», 2011 г.

следуют только что поднявшиеся туго скрученные ростки папоротника, ландыши, незабудки. Художник чередует офорты с растениями с изображениями действующих лиц романа, чтобы в средней части книги запечатлеть в единой композиции героиню в ветвях цветущей сирени. Ощущение первозданности и чистоты чувств останется от офорта со сценой встречи Арсеньева и Лики. Весть о смерти любимой женщины Арсеньев получает, по стечению обстоятельств весной, и Дергилёва завершает иллюстрированный ряд офортом с колючими стеблями шиповника, который, наряду с плодами, может иметь и несколько запоздалых цветущих бутонов. Небольшие черно-белые заставки частей текста не мешают смысловому развитию цветной графики книги (рис. 3).

Обе книги имеют текстовые вставки, стилизованные под рукописный шрифт (названия частей, глав, тексты форзацев). Это шрифтовое наполнение адресует нас ко времени, в котором повсеместно писались дневники, велись альбомы с рисунками и акварелями. В этом времени жили герои наших двух романов. В какой-то степени графика Дергилёвой учитывает этот контекст. Основные сюжетные линии поддерживаются иллюстрациями современного художника, имеющего уверенную или даже жесткую руку, с предельной точностью работающую по поверхности цинковой пластины. Использование нескольких сортов

французских офортных красок, авторская печать позволяют получать теплые и эмоционально окрашенные оттиски, поддерживающие ауру рукотворности всего издания. Свою роль играет бумага ручного литья, на которой печатаются офорты. Такая бумага обладает «живой» поверхностью, усиливающей эффект рукотворности. Это характерная особенность офорта «работает» как в сюжетных композициях, так и в изображениях цветов.

Так же, как в станковых произведениях, Дергилёва ставит свою подпись на каждую из вшитых в страничный блок офортных иллюстраций, лично оттиснутых на ручном станке с изготовленной самостоятельно печатной формы. Легкая авторская подкраска акварелью делает каждый оттиск неповторимым. Для поштучно изготовляющихся «под заказчика» фолиантов, имеющих порядковый номер, такие иллюстрации — решающий фактор их обаяния.

Достоевский и Бунин очень различны по характеру, творческим и жизненным критериям, манере работы над сюжетом, но их творчество — принципиально важные ступени в развитии русской духовности в XIX–XX веках. Художник сочла возможным выполнить иллюстрации к их ключевым романам в технике офорта, позволяющей выявить их по-разному, но мятущиеся души. Обе книги были благосклонно приняты в России и за границей. Иллюстрации к романам участвовали на многочисленных выставках [4; 5; 6; 7; 8].

Опрос любителей книги и анализ вышеприведенных изданий позволяет в общих чертах определить понятие «эксклюзивность» в книге и выявить ее характерные для нашего времени черты. Сегодня под эксклюзивной книгой мы понимаем ограниченное двумя-тремя десятками тиража издание, образ и графическое «наполнение» которого спроектированы одним профессиональным художником. Технологическая цепочка изготовления проведена под его же контролем. Кроме того издание должно включать в себя:

— индивидуально спроектированный переплет ручной работы;
— ручную «сборку» всего книжного тома;
— иллюстрации, выполненные художником собственноручно в редкой графической технике или сочетании техник;
— индивидуальный набор бумаги редких сортов;

— наличие значительного количества элементов графики оформления внутри книжного блока.

Необходимо ли издавать эксклюзивные книги? Сомнений нет. Это мировая практика. Перелистывая их страницы, ты проникаешься уважением к писателю, художнику, да и к себе самому. Прикосновения к искусству не только глазами, но и на тактильном уровне дарят нам удивительные ощущения. Но это происходит только тогда, когда мы держим в руках подлинное искусство.

Библиография:

1. *Достоевский Ф.М*. Идиот. — М.: Изд. Ламартис, 2007. — 496 с.: ил.

2. *Бунин И.А*. Жизнь Арсеньваа. — М.: Изд. Ламартис, 2011. — 432 с.: ил.

3. Каталог творческой мастерской «Ламартис». — М.: Ламартис, 2010.

4. *Алёна Дергилёва*. Персональная выставка «Рождение книги» / Каталог. — М.: Галерея книжного магазина Букбери, 2007.

5. Выставка эстампной секции МСХа / Каталог. — М.: МСХ, 2011.

6. Выставка «Книжная иллюстрация» (ЦДХ, Non-fiction) / Буклет. — М.: МСХ, 2010.

7. *Alena Dergileva*. The exhibitor of the salon «ART EN CAPITAL» / Catalog. — Paris, 2014.

8. *Алёна Дергилёва*. — [Электронный ресурс]. — URL: http://dergileva.com (дата обращения: 05.04.2018).

А.Н. Рыжкин, Е.Н. Рыжкина

ГРАФИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНИКИ В СОВРЕМЕННОМ СТРОГАНОВСКОМ РИСУНКЕ

Авторы рассматривают эволюцию Строгановской школы рисунка как академической дисциплины в контексте стилевых изменений на протяжении XX-XXI веков, смены художественных и творческих установок, выразительных средств и материалов.

The authors consider the evolution of the Stroganov school of drawing as an academic discipline in the context of stylistic changes in the 20-21-st century, changes of artistic and creative principles, expressive and technical media.

Ключевые слова: Строгановская школа, академический рисунок, образовательная система, графические материалы и техники, тональное решение, линейное построение.

Keywords: Stroganov school, academic drawing, educational system, graphic materials and techniques, tonal composition, linear structure.

Строгановский рисунок – это уникальное явление в художественном образовании России. Отсюда и особый интерес, который представляет для нас как историческое развитие Академического рисунка, так и современные тенденции и методология преподавания и развитие графических возможностей в стенах Строгановки. Рисунок, будучи фундаментом академического образования, глубже всякой другой дисциплины, проник во все ипостаси искусства и реализации дизайнерского мышления. Во многом, это происходит благодаря тому, что рисунок был, является и всегда будет мерой художественного таланта, а так же самым доступным и выразительным способом отражения мысли, доступной человеку.

Кафедра академического рисунка всегда была в авангарде художественных течений. Это «мастерская» для отработки новых возможностей и техник внутри классической заданной образовательной системы.

Изначально программа, базирующаяся на копировании и рисунках античных гипсов, переросла в разветвленную методику, пошагово готовящую студента к сложному рисованию. Строгановка может гордиться многими выдающимися художниками, работавшими в ее стенах и своим творчеством сформировавшими то, что сейчас являет собой феномен Строгановской школы академического рисунка. Каждый из них собирал вокруг себя студенческое окружение, последователей и учеников.

Во ВХУТЕМАСе непререкаемым авторитетом был величайший график и теоретик искусства Владимир Фаворский. «Сезанн современной ксилографии», как его определил А.Эфрос, он, будучи сильной и своеобразной художественной индивидуальностью, всячески поощрял занятия студентов рисунком не только как сопутствующей дисциплиной, но как предметом формирующим «ясное понимание материала, строгую последовательность технических приемов, сохраняющих – при самой сложной детализации – общность и единство. «В каждой линии его работ есть математическая непреложность, трезвая логика. Почти осязательно чувствуется нами угловатая, крепкая тяжесть «масс» и «объемов» [1]. Это законы, ставшие визитной карточной Строгановского рисунка на долгие годы. Владимир Фаворский известен нам, прежде всего, как художник-график, работавший над искусством книги. Огромный вклад в формирование методической основы рисунка внес П.А.Павлинов. На Графическом факультете этот предмет перерос из копировальной дисциплины в натурное рисование и художественно оформленное произведение. Графические печатные техники заняли свою нишу в работе над рисунком в академии. Внутри кафедры был предмет «гравирования». В 1915 году профессор гравирования ВХУТЕМАСа И.Н.Павлов изобрел так называемую «акватипию», дающую возможность получить большое количество оттисков, похожих на настоящую акварель. В современной Строгановке уделяется огромное значение печатным техникам графики. Они срослись, переродившись

из академических дисциплин. Сейчас в заданиях магистратуры и в предметах по спец рисунку мы видим результаты этой работы. Кафедра сформировала свою программу, ставшую основой для расцвета графических техник на всех отделениях и кафедрах Академии.

Ученик Фаворского, один из величайших художников XX века, Александр Дейнека писал: «Я являюсь лабораторным материалом для пробы программ. Программная чехарда – одно, учеба – совсем другое. Учимся больше беспризорно. Учимся в библиотеке, в музеях, на выставках, на диспутах, у Маяковского, Черемных. Учусь у В.А. Фаворского, прекрасного мастера и последовательного методиста. Несмотря на некоторый дикий характер ВУЗа в период моей учебы, несмотря на дикий голод и холод, там велась большая и серьезная работа над формой, композицией» [2]. Дейнека привнес реалистическую трактовку образов, характерную для самого художника. Он, в своих рисунках и в рисунках своих учеников, особенно ценил ритм форм, порождаемых движением, позой и жестом. Художник добивался возрождения графической культуры, отрицая пассивную натуралистическую изобразительность действительности.

Раскрывая все составляющие, повлиявшие на формирование общего «большого стиля» Строгановского рисунка, в первую очередь, конечно, необходимо упомянуть о профессоре Ф.Ф.Волошко. С середины 60-х годов он, возглавив кафедру, использовал наследие великих графиков-теоретиков ВХУТЕМАСа и ВХУТЕИНа. Именно под его руководством тенденции конструктивного рисунка, подчиненного структурному анализу форм, приобрели единообразный методически обоснованный образ. Надо отметить, что собственные рисунки Федора Волошко представляют собой скорее традиционный академический светотеневой рисунок с живописной трактовкой образа. Его методическая разработка, оказала наиболее широкое и плодотворное влияние на работы его учеников.

В живописи художников Строгановской Монументальной школы четко ощущается конструкция рисунка на которую «надевают» живописную составляющую работы. Это прослеживается и в героически монументальной концепции Гелия Коржева, в творчестве Олега Филатчева, невероятно современного своему поколению.

Если рассматривать рисунок как отдельный и самостоятельный вид искусства, то мы видим, что перед художником стоит сложная задача: всю симфонию красок необходимо трансформировать в лаконичное тоновое и конструктивное единство. Тон бумаги, сочетание и переплетение штрихов, контрасты светотени, работают на понимание построения формы, ее конструктивного начала и перспективного развития в листе. Художественная особенность Строгановского рисунка, обусловлена тем, что в его задачи входит, в отличие от других академических школ преподавания, не только необходимость точно воспроизвести поставленную композицию (будь то натюрморт из геометрических предметов или многофигурная постановка в интерьере), но и особенная логичность анатомического рисования. Необходимо чувствовать пластическую структуру формы и через это выражать замысел и логику построения изображения. В академическом Строгановском рисунке нет той литературной составляющей, того формалистического сюжетного подхода, аллегорических и мифологических сюжетов, который характерен для постановок и рисунков кафедр других художественных ВУЗов. Поэтому методическая программа Строгановской академии требует предельной лаконичности и точности в формулировке требований. И ясная и посильная задача для каждого периода обучения - это результат многолетней методической работы всех педагогов кафедры.

Деятельность современных рисовальщиков Строгановской школы заслуживает особого внимания. Как бы не были совершенны современные возможности компьютерной графики и графических программ и редакторов, они не могут заменить понимание формы и построения конструкции, прививаемое и воспитываемое академическими дисциплинами. При том, что настала пора «демократизации искусства», художественное освоение изображения доступном абсолютно всем и гарантируют определенный художественно сформированный результат, вопрос о подлинно художественном произведении со всеми критериями, применяемыми к нему, стоит особенно остро. Молодые художники в поисках своего творческого «лица» и создания своего личностного искусства сначала, скорее бессознательно, воспроизводят художественные и графические приемы своих учителей.

Биеннале академического рисунка, проходящее более двух десятилетий под кураторством профессора И.В. Лукшта, показало необыкновенную заинтересованность молодого студенческого поколения академическими дисциплинами. В этом году мы наблюдали на представленной конкурсной экспозиции серьезную работу над светотеневым и колористически разнообразным Строгановским рисунком. Средствами художественной выразительности, так же, в листах становится и сам материал, из которого создается произведение.

Классический рисунок карандашом приветствуется на младших курсах, когда перед студентами стоит задача работы с формой и пространством как самостоятельными выразительными объектами. Натюрморт из геометрических предметов, капитель требуют жесткого каркасного рисования и светотеневой работы в границах заданных фактур. Такие же требования к рисунку гипсовой головы. Греческие скульпторы, изучая природу и натуру, уже переработали ее и студент имеет возможность ощутить и передать уже заложенную ими симметрию, пространственное развитие объема. Фактура гипса, с ее логикой света, полусвета, тени, рефлексов, идеальна для передачи карандашом, так как не стоит задача передачи разных фактур материала. Акцент идет на объем и пространственное построение, передаваемое, в том числе, направлением и формой карандашного штриха. Линия, как силуэт – это протяжное движение карандаша на бумаге живет по своим законам, в том числе, светотеневым. Она почти исчезает на свету и жирно усиливается в местах своей силы - в тенях. Штрих или штрихование - это совокупность быстрых коротких движений карандашом, создающих тональную разработку рисунка. Действие и характер штриха может быть очень разнообразным. В зависимости от толщины, расположения на предмете, штрих может даже создавать фактуру или собственную, выразительную поверхность.

На всех стадиях подготовки студентов большое внимание уделяется наброскам и короткому рисунку. Это особенно важно не только как постоянная рисовальная практика, но и как работа способствующая развитию глаза, обостряющая чувство характера, помогающая выработать технику и индивидуальный графический язык, а так же умение формировать и компоновать в работу листе и отработать те знания

по анатомии и конструкции, которыми студент обладает. Специфика языка наброска такова, что он может быть как карандашно-линейным или линейно-перьевым с основным акцентом на силуэте и линии, его повторяющей, так и тоновым, с использованием тонального тушевого пятна или градиента. Это могут быть наброски мягким материалом: сепией, углем, сангиной, идет разговор скорее не о конструкции, а о силуэте в листе и месте пятна, пятна-модели. В набросках мягким материалом внимание форме соединяется с изучением возможностей материала в его тоновых характеристиках.

В последние годы мы видим введение новых, именно для Строгановской школы, материалов: не только монохромных: угля, сангины, сепии, но и сочетание их в одной работе, а так же полихромных: работа с цветной пастелью, открывающая границы тонового изображения и выводящие его на уровень самостоятельного произведения искусства. Работа эта до последнего времени, была только в рисовальной графике.

Листы длительных постановок старших курсов, в том числе многофигурные, композиционные, с элементами интерьера и пространства, оставались в пределах заданной рисовальной концепции.

Молодое поколение преподавателей кафедры Академического рисунка являет собой яркие и творческие личности, которые, будучи сложившимися художниками, готовы к творческим экспериментам и графическому поиску. Так, замечательный скульптор, стекольщик Андрей Криволапов делает работы со сложными сюжетами, близкими его самобытному творчеству. В его искусстве мы видим большое влияние древнерусского искусства, с его характерной пластикой и формой изображения. Тональное решение листа всегда сосредоточено на главном, акцентировано отрисованы узловые куски, вся остальная постановка может растворяться в поверхности изображения и даже вовсе таять в листе. Рисунок Криволапова скорее живописный, чем линейно-тоновой, его сгруппированные тонально-световые пятна уравновешиваются между собой и этим держат поверхность рисунка.

Скульптор, работающий с плотной, объемной наполненной формой, Игорь Лукшт, в своих графических листах так же внимательно, почти рельефно, лепит поверхность изображения. Большое внимание он

уделяет тональному решению построению фигуры, работая не только через конструкцию, но и через весь объем доступный художнику.

Михаил Горелов поддерживает в работе классическое Строгановское понимание академического рисунка, то формальное совершенство, которое ему характерно с работой над пластикой образа через точность конструктивного построения и понимание внутреннего устройства, четкость схем пластического и анатомического построения объемов. Он требует от листов особой выверенности и взвешенности работы. За живым изображением всегда проступает жесткая конкретика формы.

Александр Рыжкин и его студенты часто совместно работают над постановкой. Он может увлечь их сюжетно интересной постановкой с использованием выразительной модели, такова была постановка прошлого года с прекрасной женской обнаженной фигурой, сидящей спиной к художникам перед зеркальным трехчастным трюмо и множественно отражающейся в зеркалах. Или в стилистике постановок революционного времени он предлагает решить классический рисунок выразительными средствами коллажа: пятно, цвет, взаимосвязь и взаимопроникновение внутренних графических линий. Рисункам Рыжкина сложно подражать, они обладают, характерным для этого художника многообразием образных концепций. В них нет определенной технической системы или строго отточенного графического приема. Он то обращается к тонально-световому решению, то к энергичному линейному рисунку, передающему структуру и динамику формы. Делает серию портретов серебряным карандашом, старинная техника которого почти утраченная со времен Ренессанса и столь чтимая Леонардо за ее графическую живую выразительность. Работает с пастелью, размывая ее растворителем и превращая графику в живописное полотно. Серия графических листов «Спорт», выполненных в технике линогравюры, с ее лаконичностью каждой линии и пятна, подчиненностью каждого листа общей серии, оказалось очень востребовано профессиональным зрителем.

Замечательный акварелист Андрей Родионов и свои графические изображения наполняет мягкой пластичной рисовальностью. В его работах и рисунках его учеников чувствуется эскизная легкость, основанная на повышенном эстетическом чувстве автора.

Один из самых интересных и небанальных в своих постоянных поисках и открытиях - график Дмитрий Горелышев. Надо отметить, что он много работает в набросках, коротких зарисовках и мастерски владеет всеми печатными техниками графики. Сделав акцент на коротких натурных зарисовках, Дмитрий до виртуозного мастерства отточил свою линейную и световую палитру. Его рисунки всегда предельно цельные, остроумны, содержательны и занимательны для зрителя. А расцвет сопутствующих рисунку дисциплин: гравюры, монотипии, коллажа, дополняет и обогащает программу классических дисциплин.

От современного рисовальщика Строгановской школы требуется редкостное умение владеть материалом, приспосабливаться к его особенностям, использовав технические тайны различных способов работы наиболее выгодным в каждом данном случае образом.

Строгановская школа - это пример универсализма в искусстве, приносящего, почти всегда, более ценные плоды, чем специализация, как бы ни была она глубока. Это умение видеть мир чуть шире заданных компетенций, работать во всех сферах дизайнерского, проектного и художественного мира. Прикладной характер нашей Академии подтягивает все направления и дисциплины в разряд «монументальных», требуя от станковой графики большего обобщения художественного образа, повышенную яркость, знаковую узнаваемость образа [4]. Доминанта цветового пятна, важность направленности движения, подчиненность деталей главному характеру, перспектива и понимание формы – вот краеугольные камни в построении академического рисунка.

Библиография:

1. *Э.Голлербах.* История гравюры и литографии. М., 1923. С. 147

2. *А.Дейнека.* Жизнь, искусство, время. М.: Художник РСФСР, 1974. С. 89

3. *Александр Дейнека.* Учитесь рисовать. М.: Академия художеств СССР, 1961. С. 239

4. Каталог «Строгановская школа рисунка», М.: Сварог и К, 2001.

К.Н. Гаврилин, А.А. Логинов

ТЕМА ВРЕМЕНИ В ИСКУССТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ПИКТОРИАЛИЗМА (1891–1937 гг.)

В статье рассматриваются вопросы трактовки понятия времени в отечественном фотографическом искусстве в период доминирования пикториальной художественной концепции. На примерах произведений различной жанровой принадлежности анализируются механизмы выражения изменений времени на поверхности фотографического отпечатка.

The article directs attention to the questions of understanding the concept of time in the Russian photographic art of the pictorial era. The methods of depicting time and motion on the surface of the photographic print are analyzed on the examples of different genre affiliation.

Ключевые слова: отечественная фотография, понятие времени, пикториализм, искусство движения, символизм.

Keywords: Russian photography, concept of time, pictorialism, art of movement, symbolism.

Тема времени закономерно оказывалась под пристальным вниманием теоретиков и практиков фотографии на всех этапах развития медиума. Особенно выразительных результатов в плане концептуальной и художественной трактовки понятия времени достигли мастера пикториального подхода, среди которых были и яркие представители отечественной пикториальной «школы». Для того чтобы составить представление о глубине теоретических и творческих вопросов, с которыми авторы так или иначе, осознанно или случайно, сталкивались, общаясь к данному тематическому блоку, следует выделить несколько

областей, в пределах которых указанная проблематика находила наиболее отчетливое выражение. В первую очередь, это, безусловно, область теории изобразительного искусства, в данном случае, имеющая отношение к общей для всех плоскостных видов искусств проблеме, связанной с передачей времени на статичной поверхности материала. Во-вторых, это вопросы, касающиеся специфически фотографических особенностей выражения понятия времени, в особенности те из них, что были связанны с темой принципиального отличия между живописным и фотографическим методами отображения действительности. И, наконец, в-третьих, это тематика, связанная с эволюцией отечественной пикториальной фотографии в исторической перспективе, которую следует раскрыть на примере творчества конкретных авторов.

В плане общетеоретической плоскости история визуальных искусств продемонстрировала множество решений, связанных с попыткой отобразить ход времени на поверхности плоского статичного материала. Так или иначе, все эти решения представляли собой попытки передать изменения положения объектов в пространстве или метаморфозы их формы, которые являлись следствием течения времени. В области визуальных искусств соответствующие решения были результатом как интуитивных творческих поисков, так и более фундаментального философского осмысления действительности. Еще задолго до изобретения фотографии в области традиционных технологий живописи и графики выражение времени могло осуществляться одним из двух возможных способов или же их посредством их более сложной комбинации.

Первый из соответствующих методов имел отношение к области текстово-ориентированной культуры и заключался в демонстрации нескольких статичных фаз движения, которые последовательно сменяли друг друга. В этом отношении визуальные средства выражения действовали по принципу литературного повествования, направленного на буквальное воспроизведение последовательности событий. Этот метод выражения хода времени получил особенно активное развитие в религиозном искусстве, где соответствующий механизм применялся для создания наглядного ряда визуальных иллюстраций к каноническим текстам. В рамках традиционных технологий живописи

и графики фазы движения могли фиксироваться как при помощи нескольких изображений, так и совмещаться в композиции одного изображения. Позднее, уже в эпоху фотографической практики, этот метод был реализован в области фотографического репортажа, где фотографическая серия стала закономерным результатом стремлений создавать визуальные повествования о событиях действительности. Соответствующий подход имел преимущества в том отношении, что не предполагал осуществления вмешательства в структуру отдельно взятого фотографического изображения. Однако имелись и определенные ограничения. Так, в отличие от живописи, фотография как технология, непосредственно контактирующая с действительностью, не позволяла формировать последовательные рассказы в пределах единственного изображения без специального ручного вмешательства со стороны художника. В то же время, соответствующее вмешательство, прежде всего посредством монтажа, шло в разрез с собственной природой фотографической технологии и неизбежно приводило к перерождению чистой фотографии в высокотехнологичный вариант живописи.

В свою очередь, второй из методов передачи категорий времени и движения имел отношение к визульно-ориентированной культуре и заключался в демонстрации искаженной формы движущегося объекта, или, точнее говоря, иллюзии данного искажения, которое формировалось в сознании зрителя в процессе визуального обобщения зрительных впечатлений. Соответствующие искажения приводили к образованию в памяти субъекта модифицированных визуальных образов, не соответствующих действительным параметрам воспринимаемого объекта. Характерным результатом этого становились изображения, демонстрирующие искаженные пропорции тел стремительно движущихся животных. В отличие от традиционных визуальных техник, в области фотографии реализовать соответствующий метод без внешнего вмешательства было по очевидным причинам сложнее. Одно из соответствующих решений было предложено как раз в рамках пикториальной концепции, когда в качестве альтернативы искажений форм объектов предлагалось демонстрировать их размытые очертания. В данном случае, отсутствие избыточных деталей предполагало их домысливание зрителем, который тем самым «оживлял» в своем

сознании увиденное изображение. Весьма любопытно, что в этом отношении прием художественной размытости изображения, по сути, отлично функционировал в искусстве фотохудожников и в живописи импрессионистов. Так, для живописцев размытость контуров и применение метода письма «a la prima» являлось следствием желания ускорить творческий процесс, дабы выразить мимолетные впечатления и преходящие эмоции. В то же время, для пикториалистов размытость форм служила не только инструментом формального подражания стилевым особенностям импрессионистической живописи, но и средством художественного обобщения, которое было направленно не на конкретизацию, а, напротив, на суммирование субъективных впечатлений об объекте. Следует также обратить внимание на еще одно из выразительных решений, связанных с передачей иллюзии движения в фотографическом искусстве. Этот прием был первоначально предложен живописцами, к примеру, Э.Дега, которые в своем творчестве обращались к использованию фотографии. Соответствующие художники впервые сознательно обратились к приему кадрирования для передачи иллюзии движения. В случае кадрирования зритель домысливал уже не очертания всего объекта, а лишь некоторые его фрагменты, намеренно не изображенные художником. Лишь позднее, уже в эпоху фотографического авангарда, этот прием был осмыслен самими фотографами как одно из наиболее естественных для их визуальной технологии выразительных средств.

Следует обратить внимание на то, что механизм визуального выражения изменений времени в сфере фотографии так или иначе отличался от аналогичного в традиционных визуальных технологиях. Основной причиной этих отличий являлись принципиальные различия в методах создания визуальных артефактов. В области живописи и графики этот метод подразумевал порядок действий, который состоял из последовательных фаз, включающих восприятие действительности, осмысление увиденного субъектом и, наконец, визуальное выражение этой субъективной картины восприятия действительности на поверхности материала. В области фотографии метод отличался тем, что фотоаппарат фиксировал на поверхности материала проекцию фрагмента действительности, но не выражал напрямую субъективного

восприятия действительности автором без осуществления специальных действий. В творческом арсенале фотографа, бесспорно, было множество выразительных средств, которые способствовали визуализации субъективного восприятия действительности. Однако их использование порождало множество трудностей, связанных с преодолением сопротивления внутренней природы чистой фотографии.

Следует подчеркнуть, что отмеченные трудности носили отнюдь не только технический характер, то есть касались далеко не только выбора параметров оптической проекции или технологии изготовления отпечатка. Значительно более сложными были теоретические трудности, связанные, прежде всего, с различием визуальной картины мира в человеческом восприятии и в его фотографическом отображении. Главные из этих трудностей были связаны как раз с представлениями о категориях пространства и времени. Так строгая оптическая проекция, которая лежит о основе любого фотографического изображения, сама по себе свободна от присущих субъективному сознанию представлений о пространстве и времени. Эти взаимосвязанные категории, строго говоря, существуют лишь в пределах человеческого восприятия действительности, то есть в рамках субъективной картины мира, и формируют весьма условный механизм взаимодействия субъекта с действительностью, который является, тем не менее, совершенно необходимым для координации движений, а также для функционирования причинно-следственной модели человеческой логики. Напротив, картина действительности в ее фотографическом «видении» свободна от этих субъективных условностей. Пространство фотографического изображения — это лишь оптическая иллюзия, функционирующая лишь тогда, когда взгляд зрителя направлен перпендикулярно плоскости фотографического материала. Что же касается времени, то фотография вовсе отвергает эту понятийную категорию в ее привычной трактовке, фиксируя лишь единственный статичный вариант взаиморасположения объектов действительности. Именно с потенциальными ограничениями в плане возможности выражать категорию времени в фотографии был связан комплекс представлений о понятии смерти в искусстве фотографии [1], так как без соответствующего ключевого параметра картина действительности переставала быть подвижной, а, значит, и

живой. В отличие от живописи, где произведение всегда выполнялось в соответствии с субъективным представлениями художника, которые неизбежно вносили субъективные коррективы в структуру изображения, фотография продемонстрировала человечеству альтернативную картину действительности вне ограничений субъективного мышления, которая отнюдь не подчинялась привычными для человека законам рациональной логики. В рамках соответствующей картины мира пространство могло существовать в форме плоскости, а время или, точнее говоря, движение, которое категория времени описывала, могло быть «остановлено». В фотографическом восприятии действительность существует в неразрывном единстве противоположностей, где точка вполне может соответствовать бесконечному пространству и наоборот, а мимолетное мгновение может существовать в вечности. По этой причине, в зависимости от параметров съемки, фотографическое изображение позволяет как «останавливать», так и «растягивать» время, представляя множество вариантов обобщенных представлений о движении, отличающихся по продолжительности и интенсивности фиксируемого интервала. Таким образом, любые попытки передать представления о времени в рамках фотографической технологии были в большей степени следствиями субъективных решений отмеченной дилеммы, нежели в области традиционных визуальных технологий. В свою очередь, именно первые интуитивные представления, связанные с отмеченными парадоксальными особенностями передачи категории времени в фотографии, стали важной причиной развития новой, более «совершенной» технологии, которой стал кинематограф [2].

Несмотря на то, что, с точки зрения теории визуальности, потенциал выражения категории времени в фотографии был значительно ограничен, это отнюдь не останавливало практиков фотографии от разработки темы времени в рамках своего визуального творчества. Тема времени в отечественной фотографии разрабатывалась как в области прикладной визуальности, так и в сфере художественного творчества, которая является предметом настоящего исследования. Для того чтобы проанализировать особенности трактовки данной тематики в отечественном пикториальном искусстве, следует выделить несколько общих художественных тенденций. Также

необходимо рассмотреть показательные примеры произведений конкретных авторов, чтобы иметь возможность их сравнить. Наряду с определением хронологической и жанровой принадлежности произведений, необходимо осуществлять постановку вопросов, которые касаются творческих целей конкретных фотографов, что, в свою очередь, позволяет понять причины авторского выбора в пользу тех или иных выразительных средств.

В отечественном пикториальном искусстве можно выделить по меньшей мере четыре направления, которые, в той или иной степени, имели отношение к творческому осмыслению темы времени. Первое из них было связано с выражением преходящих эмоциональных состояний в рамках портретного жанра. Вторая группа визуальных артефактов представала собой пейзажи, целью которых была не столько демонстрация самой по себе смены сезонов или времени суток, сколько выражение эмоциональной реакции на эти изменения со стороны фотохудожника. Третья категория артефактов включала произведения, представляющие собой портреты и жанровые сцены, в которых, согласно авторскому замыслу, человеческие фигуры выполняли роль персонификаций, будь то состояний природы, героев легендарного прошлого или обобщенных философских понятий. Наконец, четвертая группа произведений соотносилась с ярко выраженным направлением в контексте поздней стадии развития пикториализма, с так называемым «искусством движения». В данном случае тема времени выражалась посредством портретных и жанровых композиций, целью которых было стремление продемонстрировать потенциальную энергию движения, заключающуюся в динамичных позах портретируемых моделей. Показательно, что во всех четырех случаях обращение к теме времени было, так или иначе, обусловлено кризисом доминирующей государственной идеологии, что нашло выражение в противостоянии монархической и буржуазной концепций. Так посредством демонстрации преходящих эмоциональных состояний конкретного человека осуществлялся перенос внимания с общественно-политической сферы условных социальных стереотипов в область уникальных непредвзятых эмоций конкретных личностей. Акцент на извечных естественных природных циклах служил альтернативой акценту на событийных

поворотах актуальной политической конъюнктуры. Героическая тематика мифов и легенд прошлого отражала разочарование в политике современных художникам властей. Наконец, развитие интереса к культуре тела в ее античной трактовке, а в последующем и к спорту в его современном представлении, являлось важным шагом на пути формирования новаторских представлений о гражданском обществе будущего. Таким образом, естественность момента и легендарные достижения прошлых эпох стали рассматриваться фотохудожниками как более важные с точки зрения выражения, нежели пафос официальных политических заявлений и отжившая система социальных ограничений. В этом отношении пикториализм был прогрессивным направлением в искусстве, которое стремилось соответствовать духу своего времени.

Один из первых отечественных фотохудожников Алексей Мазурин (1846 –1920) был также одним из первых пикториалистов России, который затронул в своем творчестве тему времен года. Будучи выходцем из состоятельного купеческого сословия, Мазурин еще в 1870-е гг. осуществил поездку в Европу, где не только обучался по торговой специальности, но и познакомился с модными тенденциями в европейской живописи, а также с современными представлениями об искусстве фотографии [3]. Он был достаточно финансово обеспечен, чтобы позволить себе свободно заниматься фотографическим искусством без необходимости выполнять заказы коммерческой съемки. Благодаря своему родству с семейством Третьяковых, Мазурин был знаком с собранием искусства этих знаменитых меценатов. Наиболее показательные произведения Мазурина представляют собой съемку жанровых мотивов в духе мастеров французской реалистической школы, таких как Ж.Бастьен-Лепаж (картина Ж.Бастьен-Лепажа «Деревенская любовь» (1882 г.) вызвала большой интерес у представителей русской творческой интеллигенции; ее удостоили вниманием Л.Толстой, В.Серов, М.Нестеров, В.Борисов-Мусатов).

Среди них особое место занимают сцены на фоне зимних пейзажей. Выбор в пользу зимних сюжетов в творчестве Мазурина был обусловлен, в первую очередь, задачами участия автора в международных выставках фотографического искусства. В эпоху рубежа XIX–XX вв., как во многом и по сей день, Россия ассоциировалась во всем мире с





Рисунок 1. С.Лобовиков. Закат. 1909–10 гг. Частное собрание
Рисунок 2. С.Лобовиков. Бродячая Русь. 1909–10 гг. Частное собрание

заснеженными равнинными ландшафтами. По этой причине Мазурин намеренно демонстрировал зарубежной публике соответствующие сюжеты, чтобы формально заявить о своей принадлежности к русской художественной традиции. Вместе с тем, произведения Мазурина лишены выраженного социально-критического подтекста, который был характерен для мастеров русской реалистической школы, несмотря на то, что фотограф был знаком и даже водил дружбу с передвижниками.

Другой отечественный пикториалист Сергей Лобовиков (1870–1941) [4] был, напротив, сыном дъякона и, к тому же, в четырнадцать лет остался сиротой. Несмотря на то, что впоследствии у Лобовикова все же появилась возможность посетить Европу, а также принимать участие в международных фотографических выставках, память о крестьянском прошлом оставила неизгладимый след в его памяти и отразилась в характере фотографического творчества. В отличие от произведений Мазурина, работы Лобовикова, выполненные в конце 1900-х гг., такие как «За корминкой», «Вдовья думушка», «Закат» (рис. 1) и «Бродячая Русь» (рис. 2), трактуют сюжет не только в отвлеченно-художественном аспекте, но и в социально-критическом ключе. Эти работы не только изображают сцены из жизни крестьянства, но также выражают сочувствие автора к трудностям быта простого народа России. В творчестве Лобовикова время — это не только абстрактное

философское понятие. Это также и актуальные проблемы современной фотографу повседневности. Характерная особенность технического исполнения работ Лобовикова заключалась в том, что автор добивался художественной размытости изображения не на уровне съемки, а уже в процессе изготовления отпечатка. Иными словами, негативы Лобовикова были выполнены при помощи резкорисующей оптики, однако в своих конечных произведениях фотограф предпочитал имитировать признаки традиционной графики, не только применяя особые технологии позитивной печати, но также оказывая механическое воздействие на конечный отпечаток.

Тема времен года и состояний природы в рамках пейзажного жанра получила развитие в творчестве многих представителей отечественной пикториальной «школы» [5]. Б.Елисеев (точные годы жизни фотографа неизвестны; сохранились лишь отрывочные сведения о его творческой активности в С.-Петербурге в 1910-е гг.)

создавал виды, которые выражали представления фотографа о туманной сырости или заснеженных улицах Петербурга, которые по своим визуальным признакам следовали традициям живописного импрессионизма. В свою очередь, Я.Булгак (1876–1950) обращал внимание на равнинные пейзажи, а также связанные с ними изменения погодных условий. Его произведения, напротив, были ближе представлениям художников-реалистов. Наиболее близкого соответствия графическому искусству по внешним признакам работ и методу их изготовления удавалось добиться А.Трапани (1881 — после 1930-х). Благодаря технологическим особенностям масляного и гуммиарабикового процессов, Трапани активно воздействовал на изображение в ходе изготовления позитивов [6], а также практиковал процессы «с переносом», где изначальный позитив фотографической природы использовался лишь как промежуточная печатная матрица для создания финального графического оттиска. Концепция живописного импрессионизма оказала активное влияние на творчество Н.Андреева (1882–1947), который продолжал действовать в рамках соответствующих эстетических принципов даже тогда, когда на искусство фотографии стало оказываться активное давление со стороны советской идеологии и метода социалистического реализма.





Рисунок 3. Н.Свищов-Паола. На страже былого. 1920-е гг. Частное собрание
Рисунок 4. Н.Свищов-Паола. Демон. 1920-е гг. Частное собрание

Особым достижением в рамках творческого развития пикториального направления в отечественной фотографии стало создание композиций, которые выражали представления о времени уже не посредством прямой демонстрации состояний природы или изменений эмоционального состояния портретируемых, но в метафорическом смысле [7]. Эти визуальные иносказания соответствовали более поздней стадии развития отечественного пикториализма и создавались преимущественно в более поздние время, нежели классические портретные, пейзажные и жанровые композиции. В данном контексте следует отметить, прежде всего, произведения трех авторов — Н.Свищова-Паолы (1874–1964), Ю.Еремина (1881–1948) и С.Иванова-Аллилуева (1891–1979). Так Свищов-Паола создавал композиции, которые свидетельствовали о его приверженности концепции живописного символизма. Такие его работы, выполненные в 1920-е гг., как «На перекрестке», «На страже былого» (рис. 3) или «Демон» (рис. 4), представляют интерес не только в плане визуального любования изысканным рисунком и фактурой произведения, но также в плане отвлеченного философского размышления. Время в произведениях Свищова-Паолы — это отнюдь не буквальное время осуществления съемки. Напротив, это параметр, характеризующийся иррациональными свойствами, которые присущи альтернативным мирам мифов, легенд и грез.

Свою преемственность творческой концепции символизма





Рисунок 5. Ю.Еремин. Студия «Сецессион». 1918 г. Частное собрание
Рисунок 6. С.Иванов-Аллилуев. Труд. 1922 г. Частное собрание

подчеркивал в своем творчестве и Ю.Еремин. Показательно, что одна из его сохранившихся работ носит название «Студия “Сецессион”» (рис. 5), отсылая зрителя к одноименным художественным объединениям Германии и Австрии. Работа Еремина «Светильник» представляет интерес не только в плане технического решения выразить представление о вечернем времени суток за счет съемки в дневное время, но также и как произведение, направляющее зрителя в сторону отвлеченных рассуждений относительно символического значения света и тьмы в философии и искусстве. Характерной особенностью творчества Еремина в середине 1920-х гг. стало создание композиций в жанре ню, которые получали, наряду с более общими названиями, такими как «Этюд», также и более конкретизированные названия, к примеру «В пещере» или «Лето». В этих произведениях обнаженная натура играла роль персонификаций сезонных природных циклов. Следует подчеркнуть, что, как и в случае других авторов, которые работали в жанре ню в советскую эпоху, Еремин оказывался в крайне опасном положении, когда его творчество истолковывалось советскими властями с заведомо ошибочной позиции, то есть воспринималось как вариант порнографии. Соответствующее неверное истолкование было следствием фундаментальных различий между пикторальным и репортажно-событийным представлением о фотографическом творчестве, которого придерживались соответственно фотохудожники и партийные функционеры. Эта пропасть между двумя различными парадигмами визуальности, в свою очередь, приводила к конфликтам на уровне судопроизводства, что служило поводом для административного и уголовного преследования фотохудожников. Некоторые из них,

как А.Гринберг, получили реальные сроки, другие были вынуждены прибегнуть к крайним мерам, таким как уничтожение собственных произведений, чтобы обезопасить себя и своих близких от обвинений в буржуазной безнравственности.

По всей видимости, наиболее близким по характеру своего творчества русской традиции символизма был С.Иванов-Аллилуев. Его произведения, выполненные в 1920-е гг., такие как «Монашенка» и «Труд» (рис. 6), напрямую отсылают зрителя к знаковым темам национальной культурной традиции. В первом из указанных примеров фотограф черпает вдохновение из области традиционной иконописи, стремясь не только соотнести фотографический отпечаток с темперной живописью, но и намеренно надрывая края произведения, дабы воспроизвести характерные для древних икон деформации. В свою очередь «Труд» отсылает зрителя к культурной традиции русской былины, которая оказалась под пристальным вниманием русских художников-символистов. В этом отношении творчество Иванова-Аллилуева может служит доказательством того, что не позднее 1920-х гг. в среде отечественного фотоискусства сформировалась собственная творческая специфика, то есть завершилась стадия отмежевания отечественной пикториальной «школы» от европейских аналогов. Это стало закономерным следствием экономического, внешнеполитического и идеологического противоборства, которое привело к военному противостоянию европейских держав. В то же время, пикториализм в его собственно русском варианте просуществовал относительно недолго, так как его вскоре вытеснили более радикальные и агрессивно действующие концепции фотоавангарда, а впоследствии и социалистического реализма [8].

Наконец, одним из наиболее узнаваемых феноменов в рамках позднего этапа развития отечественного пикториализма стало «искусство движения», получившее соответствующее название в честь четырех одноименных выставок [9]. В рамках искусства движения на фотографическое творчество активно влияла не только живопись, но и другие виды искусства, такие как театр и кинематограф [10]. В контексте искусства движения был создан ряд выразительных пластических этюдов, наиболее показательными из



Рисунок 7. А.Гринберг. Этюд движения. 1920-е гг. Частное собрание

которых являются работы А.Гринберга (1885–1979). Его произведения особенно отчетливо демонстрируют признаки знакомства с культурой современного театра (рис. 7) (основанного как на национальных, так и на античных традициях), которая популяризировалась за рубежом и в России соответственно С.Дягилевым и А.Дункан [11]. Следует отметить, что влияние концепции искусства движения испытали не только мастера «старого поколения», но и будущие советские репортеры, такие как Р.Диамент (1907–1987). Последний на раннем этапе своего творчества экспериментировал с пластикой человеческого тела и силуэтными композициями [12]. Однако после идеологического поворота в государственной культурной политике [13] и после установления тотального доминирования метода социалистического реализма Диамент творчески перестроился и стал хрестоматийным советским фоторепортером.

В завершение следует отметить, что художественный пласт отечественной пикториальной фотографии остается одной из наиболее слабо изученных тем в отечественной фотографической истории. Во многом это связано с тем, что наследие отечественной пикториальной фотографии, в отличие от ее западных аналогов, сохранилось крайне фрагментарно и страдает от значительных лакун визуального и текстового материала. Свою роль в утрате соответствующих источников сыграли события Первой мировой войны, революций, а в последствии и Великой Отечественной войны. Вместе с тем, решающую роль в потере целых пластов артефактов пикториального толка сыграла внутренняя культурная политика [14] советского государства. Многие из работ были уничтожены как по причине их ассоциации с буржуазной идеологией [15], так и по причине того, что они не представляли ценности с точки зрения осуществления визуальной пропаганды и новостного информирования [16]. Далеко не все произведения из числа тех, что чудом удалось сохранить, в особенности, благодаря усилиям частных коллекционеров, дошли до нашего времени в приемлемом

состоянии сохранности. Тем не менее, вопреки внешней и внутренней цензуре, идеологическому преследованию или же простейшей бытовой неряшливости, наследие отечественного пикториализма все же устояло перед натиском времени и оказалось в поле зрения не только историков искусства, но и современных фотографов. В этом отношении можно утверждать, что искусство отечественного пикториализма стало не только полем художественного исследования темы времени, но также показательным носителем характерных черт своей эпохи, в результате чего произведения пикториалистов служат одним из важнейших источников не только для в плоскости искусствознания, но и в плане археологии мышления.

Библиография:

1. *Барт Р.* Camera lucida. — М., 1995.

2. *Логинов А.* Фотография и визуальное восприятие: основные понятия и исследовательские вопросы. // Обсерватория культуры. — М., 2014. — № 4.

3. Фотограф Алексей Мазурин. Русская фотография 1890–1910-е гг. — М., 2005.

4. С.Лобовиков. Русский мастер художественной фотографии. — Киров, 1996.

5. Шедевры фотографии из частных собраний. — М., 2004.

6. *Петров Н.* Трапани и его «лучистый» гумми // Вестник фотографии. — М., 1914. — № 3.

7. Пикториальная фотография в России. 1890–1920-е годы. — М., 2002.

8. *Логинов А.* Поиск универсального творческого метода в советской фотографии 1930-х гг. // Обсерватория культуры. — М., 2014. — № 1.

9. Искусство движения. Каталог второй выставки. — М., 1926.

10. *Мислер Н.* Вначале было тело: ритмопластические эксперименты начала XX в. — М., 2011.

11. *Гаврилин К.* Теософия и сообщества русских художников эпохи символизма. // Актуальные проблемы искусствознания (дизайн, декоративно-прикладное, монументально-декоративное

и изобразительное искусство, архитектура). М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2013.

12. Фотолетопись. Роберт Диамент. — М., 2007.

13. За большевистскую перестройку фотографии. // Пролетарское фото. — М., 1931. — № 1.

14. Власть и художественная интеллигенция. Документы 1917–1953. — М., 2002.

15. Социалистическое наступление на фронте // Пролетарское фото. — М., 1932. — № 1.

16. Партийной печати — партийный снимок // Пролетарское фото. — М., 1932. — № 5.

И.Ю. Чмырева

ХУДОЖНИК В ОБСТОЯТЕЛЬСТВАХ. ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКА И ФОТОГРАФА АНАТОЛИЯ САДЕРМАНА В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ

В статье раскрывается творческая судьба одного из классиков аргентинской фотографии, выходца из России, Анатолия Садермана, его место и роль в культурных процессах XX века, анализируются основные жанры и виды работ.

The article describes the life and creative activity of one of the classics of the Argentine photography, former Russian citizen, Anatoly Saderman, his place and role in the cultural processes of the 20th century, the basic genres and types of his works are analyzed.

Ключевые слова: фотоискусство Аргентины, Анатолий Садерман, портретная фотография, фотография в науке, русско-аргентинские культурные связи.

Keywords: Argentine photography, Anatoly Saderman, prtray photography, photography in science, Russian-Argentine cultural links.

В Музее латино-американского искусства Буэнос-Айреса (MALBA) [1], где представлены живопись мексиканки Фриды Кало и объекты гватемальца Луиса Гонсалеса Пальмы, аргентинский оп-арт, яркий, нарядный, хорошо известный американскому и европейскому зрителю, среди инсталляций и скульптуры со всего континента, есть камерный зал фотографии. Оттого, что он мал, его значение особенно высоко: коллекция из полутора десятков имен, отобранных кураторами среди сотен других в собрании музея. Фотографии в зале – жемчужины, дар целого континента мировой истории. Движешься от одного винтажа

к следующему, запоминаешь имена, считываешь стили: модернизм, послевоенный авангард, концептуализм семидесятых… И в этом драгоценном ожерелье имен видишь Анатоля Садермана. Родился в России, умер спустя почти девяносто лет в Буэнос-Айресе…

В августе 2014 года в Буэнос-Айресе открывалась выставка советской фотографии Великой Отечественной войны в рамках аргентинской биеннале Encuentros Abiertos — Festival de la Luz («Открытые встречи — фестиваль света"); на вернисаже толпы зрителей, торжественные слова, слезы (на многие фотографии той войны трудно смотреть без них); кто-то из организаторов представляет высокого седовласого человека: «Алехандро Садерман».

— Александр Анатольевич, — рекомендуется гость, — сын фотографа Анатолия Садермана.

Благодаря тому, что Анатолий Борисович оказался после многолетних странствий в Аргентине, теперь, вводя в поисковики фамилию Saderman видишь имя известного аргентинского кинорежиссера Алехандро Садермана, его сына.

А начиналось все в Москве, в первое десятилетие двадцатого века. В те годы никто не мог предугадать, что судьба одного из трех братьев, родившихся в семье инженера и совладельца московских кинотеатров [2], сама станет похожа на авантюрную фильму. Задерманы жили вблизи Тверской; гимназическим кругом (мальчики учились в Первой мужской гимназии) Анатолий на всю жизнь оказался связан с историей русского искусства и литературы «серебряного века», и художественного авангарда. На протяжении всей жизни Анатолий Борисович состоял в переписке с сестрой гимназического приятеля Лидочкой, Лидией Леонидовной Пастернак; следил за судьбами одноклассников и их друзей: писателей, поэтов, оказавшихся разбросанными революцией по всему миру.

Анатолий Задерман в юности писал стихи, но с семьей Пастернаков его связывала иная страсть: «сколько себя помню, всегда рисовал», — писал Анатолий Борисович в своих воспоминаниях годы спустя [3]. Глава семьи, Леонид Осипович Пастернак, знаменитый московский художник начала XX века, чьими иллюстрациями были украшены издания произведений Льва Толстого и Михаила Лермонтова, был кумиром

гимназиста Задермана: он копировал рисунки из журнала «Нива», а позже переключился на рисование с натуры в классах художника Машкова. Из той эпохи в семье Задерман хранятся фотографии, снятые на даче в Туапсе в начале 1910-х; фотографии родственников большой семьи, тетушек и кузенов. Все было как у всех: лето на Кавказе, зима в Москве. Как у Бунина и Шмелева: описания розовых вечеров и синих дымов на фоне неба в студеные февральские дни; выезды в оперу и театр; домашнее музицирование, споры о современной литературе.

В 1918 году семья уезжает из России. В ноябре 1917 выстрелы гремели не только в Петрограде; спустя несколько дней в Москве революционными рабочими и солдатами был захвачен Кремль, потом они были выбиты оттуда юнкерами; их потопили в крови новые волны революционных наступающих. Захват власти в Москве был даже страшнее, чем в Питере. Из первопрестольной стали уезжать спешно и сразу же; надежда вернуться была слабой. Борис Григорьевич Задерман с супругой и сыновьями оказывается в Польше (ехали через Минск и Лодзь), оттуда в 1921 году семья перебирается в Берлин. Для молодого художника Анатолия Задермана (ему едва исполнилось шестнадцать) это было мечтой: город новых художественных течений, бурной культурной жизни. Но Берлин встретил беженцев холодно: Германия находилась в глубоком экономическом кризисе после Первой мировой. И все-таки юноша не унывал: подряжался писать афиши для кинотеатров (тем более, что эта сфера была ему знакома с детства), посещал рисовальные классы, ходил в театр. В берлинскую пору состоялась короткая, но памятная на всю жизнь встреча с писателем Андреем Белым…

Об этом периоде молодого автора осталось свидетельство в романе Тома Рииса «Ориенталист», посвященном другому эмигранту из России, Льву Нусимбауму: «Другой хороший его друг, Анатолий Задерман, получивший в дальнейшем известность как Анатоль Садерман, тоже еврей из России, занимался живописью, любил читать стихи; он впоследствии переехал в Парагвай, потом в Аргентину и в конце концов стал известным фоторепортером и переводчиком русской литературы. И Садерман, и Браиловский дожили почти до конца XX века и успели немало рассказать об эксцентричных поступках Льва и его сумасбродствах своим детям и даже внукам» [4].

Правда, в этом тексте есть неточности: в Парагвай добралась семья Задерманов, а сам Анатолий бывал там лишь в гостях, но об этом ниже. Зато из заметок о Нусимбауме, переработанных журналистом-расследователем Риисом в роман, становится известно, что рядом с будущим фотографом Садерманом находились в 1921-1922 года такие фигуры, как Валентина (Вава) Бродская (Шагал) и Елена Набокова, — все они в Берлине ходили в старшие классы одной гимназии в Шарлоттенбурге.

К середине 1920-х атмосфера в городе стала сгущаться: жизнь не стала проще в экономическом плане, но на улицах появились молодчики, выкрикивающие нацистские лозунги, запахло угрозой погромов и преследования инакомыслящих. Старшее поколение Задерман засобиралось в путь в поисках более спокойной жизни; и, в конце концов, родственники художника оказались в Парагвае. Анатолий сошел с парохода раньше, в Уругвае, имея с собой маленький чемодан с рисунками и книгами и камеру 9х12, подарок отца. Издалека жизнь в Латинской Америке тех лет казалась приемлемой; ходили истории о благополучно устроившихся и даже разбогатевших иммигрантах…

В сыром и дождливом Монтевидео (это с расстояния тысяч миль из Европы все казалось солнечным и экзотическим) двадцатидвухлетний художник берется за любую работу, но продолжает рисовать, экспериментирует с техниками графики (о чем пишет своим корреспондентам в Берлин), а потом… кажется, что в его судьбе все выткано прихотливым орнаментом, не сразу, но за вторым-третьим поворотом дорога приводит героя в правильное место: он оказывается учеником фотографа Николаса Яровоф [5]. Или, как его знали в Москве, Николая Ярового, уехавшего из России еще в 1900-х. Именно он стал связующим звеном между журналами Русского фотографического общества (РФО) в 1910-х и 1920-х годах и фотографической сценой Уругвая и Аргентины. Фотографическая жизнь в этих странах не была богата событиями, но все-таки там происходили международные выставки, салоны, в них участвовали иностранные авторы, в том числе, члены РФО; неизбалованная публика внимательно рассматривала «вести издалека», а отчеты Ярового печатали в Москве на страницах журналов «Вестник фотографии», а позже «Фотографа».

Одновременно Яровоф стал крупнейшей фигурой в уругвайской фотографии; его ателье, расположенное в самом центре города у порта, было местом притяжения для интеллектуалов. Об этом пишет Садерман: «Пришли к Яровому два здешних поэта-журналиста. Заинтересовались моими работами, один тут же купил один из моих сангинных портретов, еще берлинский, и заказал свой портрет той же манерой…»

После обучения у Ярового Задерман успел многое: поработать у ярмарочных фотографов; попасть в салонное фотоателье (вначале в Монтевидео, затем — студия «Электра» в столице Парагвая городе Асунсьон), где ему было нестерпимо скучно; помечтать о возвращении к живописи; съездить ненадолго в Парагвай для воссоединения с семьей; вернуться…Он не переставал уверять себя и близких, что скоро поедет в Европу. Но на дворе был 1931 год, из Германии приходили печальные известия, и Анатолий, снова оказавшись в Монтевидео, выехал «за реку» в Буэнос-Айрес. И стал Анатолем Садерманом.

В 1932 году Садерман начинает в главном городе Аргентины в портретной студии Van Dyck, типичном салоне фотографии, правда, столичном. Осмотревшись, в 1934 году он открыл свое первое фотоателье на улице Каллео, в самом центре старого города, рядом со знаменитой торговой улицей Санта-Фе. Это сегодня Каллео застроена рядами стройных многоэтажных домов в стиле османовского Парижа, тогда же Калллео напоминала кривую, местами немощеную улицу где-нибудь в Витебске или в деревянных пригородах старой Москвы. Порт был не лучшей рекомендацией для жителей старого Буэнос-Айреса, предпочитавших жить в районах Реколета и Палермо. В порту в 1920-е постепенно шло развитие урбанистической застройки офисами, банками, гостиницами. Но одновременно Каллео была центром интеллектуального притяжения: как и в Европе, в Париже, на который так ориентировалась аргентинская немногочисленная интеллектуальная элита, порт, районы бедняков с бурной ночной жизнью в маленьких кафе и дешевизной съемного жилья по соседству, были чрезвычайно привлекательными. Район Каллео тех лет можно сравнить с Монмартром Парижа десятилетием раньше. К середине десятилетия Садерман настолько обжился, сдружился с соседями художниками, фотографами, писателями, что в 1936 году выступил

основателем нового фотографического союза: Foto Club Argentino (Фото клуб Аргентино). Его энергии хватало как на собственную коммерческую фотографию, так и на организационную работу: в 1945 году он становится сооснователем еще одного союза Foto Club Buenos Aires (Фото клуб Буэнос-Айреса). Садерман воспринимает фотографию не только как способ выживания, как форму профессиональной институциональности, но как орудие современного исследователя мира и инструмент художника. Помимо оплачиваемой работы он постоянно использует камеру в своих поездках как записную книжку, как инструмент экспериментов в студии, интересных ему изначально, до того, как они завершатся успешно и будут признаны публикой. И в годы становления он руководствует интуицией художника и исследователя, не превращаясь в одного из буржуа с камерой, для которых фотография всего лишь средство удовлетворения существующего спроса, эстетического и функционального.

С 1931 года, еще мотаясь между Аргентиной, Уругваем, Парагваем, Садерман оказывается в удаленных уголках континента, еще не затронутых урбанизацией и техническим прогрессом, уголках, где местные племена живут так же, как сотни лет назад, когда Южная Америка начинала осваиваться колонистами из Европы. У нас нет точных данных, и вряд ли изначально эта работа заказной, но в 1931-1933 годах Садерман исполняет серию портретов представителей коренных народов Южной Америки в естественных условиях их проживания. Возможно, что лишь позднее начатое как выражение любопытства фотографа к новой земле, где он оказался волею судеб, было поддержано научными институциями Аргентины. Так, несколько его фотографий индейцев были опубликованы в статье Ильзе фон Ренцель [6], работавшей для Академии наук Аргентины. Публикация не была подписана именем фотографа и только позднее сопоставление негативов и опубликованных снимков позволило установить авторство. С этой публикации Садерман начинает сотрудничество с Ренцель, необыкновенной фигурой в истории аргентинской науки и общества. Первая харизматическая феминистка в науке, альпинист, публицист, общественный деятель, ученый геолог, ботаник, автор публикаций по этнографии коренных народов, она еще в 1932 году получает признание

аргентинского государства за серию опубликованных исследований, посвященных льдам Патагонии. Одновременно она работает над книгой, посвященной флоре Аргентины, книгой, обращенной к широкой аудитории. В этом проекте Садерман становится не только ее сотрудником, но соавтором.

В 1934 году состоялась первая выставка работ Анатоля Садермана в Буэнос-Айресе в помещении «Общества друзей искусств». Основой экспозиции стали фотографии, сделанные для их совместной с Ильзой фон Ренцель книги «Чудеса наших растений (Marvels of our indigenous plants)». Это были снимки фрагментов растений. Художник наблюдал за рисунком цветов, следил за прихотливым орнаментом ветвей, рельефом поверхности плодов, игрой света на листьях. В издании, которое по сюжету могло бы содержать пейзажи, фотографии бескрайних лесов, деревьев от корней до кроны, все построено иначе — на фрагментах, снятых на черном фоне в студии, для фокусирования внимания зрителя на прихотливых (чудесных) формах аргентинской флоры.

Наука использует искусство (фотографии), чтобы стать ближе современному обществу, разбудить в людях интерес к окружающему миру. Язык визуального оказывается — по мнению автора текстов Ренцель, – более действенным, слово отступает на второй план. И в этом работа Ренцель и Садермана совершенно укладывается в современные им воззрения о назначении фотографии, как писали о ней в конце 1920-1930-хе годы Александр Родченко, Вальтер Беньямин… Фотография замещает другие способы коммуникации, расширяет знания о мире.

Садерман в фотографиях через океан ведет диалоги с Карлом Блоссфельдом и Альбертом Рентгер-Патчем. Это «визуальное собеседование» художников, объектом исследования которых стал предмет, ранее интересный только людям науки. Теперь же, в эпоху модернизма, в растении открылась не только видовая и родовая ботаническая принадлежность, но скульптурное и инженерное бионическое совершенство; затем художники рассмотрели в растениях уже портретную индивидуальность. По сути, все трое — и немецкие модернисты, и Садерман, — смотрели на мир, руководствуясь опытом истории искусства и увлечением искусством современным. В этот

недолгий период эвристического «взрыва» в руках у художника-модерниста оказались скорость, форма, функция, и с ними он творил новый мир и заново открывал вечный космос.

Именно в Буэнос-Айресе художник Садерман стал Фотографом Садерманом, не утратив ничего из своих знаний в области искусства, но расширив палитру выразительности. Очень скоро он вошел в круг интеллектуалов Аргентины. Через ателье фотографа прошли литераторы и поэты, художники его новой родины; в 1960-х писатель Алисия Ортиз [7] говорила: «если Вас не снимал Садерман, считайте, что в истории литературы вас не было».

В студии у Садермана были Стефан Цвейг и Эмиль Людвиг, когда в 1936 году в Аргентине проходил международный съезд Пен-клуба; в 1930-х — 1960-х Садерману позировали писатели Пабло Неруда и Эжен Ионеску, Илья Эренбург, скрипачи отец и сын Ойстрахи, композитор Арам Хачатурян и скульптор Степан Эрьзя [8].

В портрете Эрьзя фотограф воспроизводит стилистику его знаменитых голов из кебрачо, южноамериканской породы деревьев, отличающейся поистине магическими свойствами: твердое, как железо, не горит в огне, обладает игрой цвета и фактур, которые раскрываются при обработке. Дерево темной тональности, на свету оно начинает играть оттенками глубокого красного, как остывающие угли или раскаленный металл. Своими трудоемкими и новаторскими экспериментами по обработке «негодного для искусства» (как долго считали другие художники) материала Эрьзя ввел в Аргентине «моду» на работу с кебрачо, который сейчас воспринимается как естественный и привычный материал для южноамериканского ар-деко 1930-1960-х годов. (Ар-деко, как и другие стили мирового искусства, задержалось на континенте на несколько десятилетий дольше, чем в Европе и США).

Для работы Эрьзя с кебрачо характерно создание сложных контрастных переходов: форма скульптуры замкнута, целостна, в некоторых ракурсах напоминает герметичность Бранкузи, но, буквально один поворот — и возникает выразительность импрессионистической обработки поверхности, как в мраморе, сохранившийся у Эрьзя от ранних работ 1910-х годов.

Садерман создает портрет ваятеля как скульптуру. Анатолий

Борисович строит кадр вокруг одной центра — головы Эрьзи, — огромной, как каменные яйца динозавров, обнаруженные во льдах на юге Аргентины и привезенные в столичный музей. Огромное яйцо окружено тьмой и наполнено внутренней энергией, оно не мертво, не холодно, наоборот, подобно фигурам из кебрачо, оно светится энергией изнутри, энергией взгляда, острого, как молнии, взгляда, подчеркнутого блеском стекол очков на лице скульптора. Композиция портрета динамична, свет лепит только лицо, и лишь едва намечает уходящий во мрак округлый череп. Но фотограф кадрирует отпечаток таким образом, чтобы уравновесить свет и тень, сохранить гармонию частей композиции и статику (твердость, определенность) формы.

Для художника-фотографа и его супруги Нины Садерман культура России никогда не переставала быть полюсом притяжения. В архиве их сына хранится письмо 1965 года из Ростова-на-Дону, присланное специалистом по творчеству Михаила Шолохова с вопросами о том, какой отклик вызвал в Буэнос-Айресе «Тихий Дон». Книга была переведена супругами Садерман, их усилиями была издана…

Анатоль, с его свободным владением испанским, немецким, русским, итальянским и французским языками был «коммуникатором миров» в своем городе; носителем современной мировой культуры. Иммигранты-интеллектуалы первого поколения, среди которых уехавшая из Германии преподаватель Баухауза Грета Штерн [9] и Анатоль Садерман; аргентинская интеллигенция во втором поколении, потомки семей из Италии, Испании, Германии, — это была космополитическая среда, котел, в котором рождался феномен модернисткой аргентинской культуры; расцвет ее пришелся на 1960-е... Садерман был частью этой среды и по воспитанию, выросший на истории мировой культуры, и по образованию, и по кругу своих интересов. Это был тот случай, когда фотограф является художником и для него естественно жить в мире искусства, и думать в категориях искусства.

Уже в поздние годы творчества фотографа из многолетней дружбы Анатоля с художниками Аргентины возник проект выставки и книги «портреты Садермана и коллекция Садермана».

Анатолий Борисович вспоминал: «Первым представителем изящных искусств Аргентины был в моей студии не живописец, а скульптор, Луи

Фальчини. Его привел ко мне мой старинный приятель, архитектор Владимиро Акоста [10], считавший сильной стороной моего творчества именно мужские портреты. Фальчини имел репутацию человека слова, который, если что не по нему, рубил сплеча и уже не восстанавливал разрушенных отношений. Считалось, что ему трудно угодить. Я сделал серию его портретов, в которых передал свое отношение к нему, этот его знаменитый характер. В результате мы подружились и продолжаем дружить десятилетиями… Потом пришли все».

Со временем установилась традиция: художники дарили Садерману свои работы; с годами среди даров особое место заняли автопортреты. Они, как известно, бывают разными: от реалистических до абстрактных. Так родилась коллекция — портреты художников работы Садермана и произведения его моделей, обращенные внутрь себя. Анатоль писал: «Этот обмен фотографий на живопись был дважды важен: он показывал истинные лица художников и мою свободу, с которой я запечатлевал их». В художественной среде Буэнос-Айреса середины XX века Садерман легитимизировал фотографию: отныне она была сопоставима с живописью, равна ей по заключенной в произведении авторской экспрессии.

Вместе с Гретой Штерн и ее мужем Горацио Копполой [11] Садерман стоял у истоков нового диалога фотографии и современного иллюстрированного издания. В то время, когда в СССР выходил журнал «СССР на стройке», молодые художники в Аргентине сотрудничали с крупнейшей газетой страны «Ла Пренса» и с разнообразными журналами, некоторые из которых остались в истории буквально одним-двумя номерами.

Но сегодня эти экспериментальные материалы, обложки и фотоколлажные иллюстрации интересны историкам: как медиа фотографии, современное искусство, монтажное мышление соединялись в неожиданных и свежих результатах; какие формы приобретал модернизм, выросший из общего корня европейской культуры, но развившийся в относительной информационной изоляции как в СССР, так и на южно-американском континенте.

Работы Садермана публиковались в иллюстрированных изданиях Буэнос-Айреса как самостоятельные произведения, вырабатывая у

читающей публики отношение к фотографии как форме искусства. Когда же его снимки коллажировались, они становились частью нового объекта – журнальной иллюстрации на основе фотографии и текста, фотографии и графики, создавая ощущение неотъемлемого присутствия фотографии среди всех прочих форм визуальной культуры современности повсюду…

Важнейшим вкладом в историю фотографии Аргентины была работа Садермана-портретиста. Отличный рисовальщик, прекрасно знающий историю искусства, понимающий роль света в истории живописи, Анатоль экспериментировал с различными формами фотографического портрета.

Приведем несколько примеров из его классического портфолио. Портрет Эренбурга – классический для 1930-1950-х салонный (снятый в интерьере) образ, где характер раскрывается выбором ракурса модели, где все дано с ровной интонацией (в заполняющем весь кадр свете), без жестких контрастов, которые создали бы ненужный здесь аффект. Эренбург сдержан, холоден, закрыт, и этот характер подчеркнут намеренно скупыми средствами выразительности.

Живописец Мигель Викторика, весельчак с фонтанирующей цветом живописью, фовист с взрывным характером, — изображение контрастное, экспрессивное. Оно построено на контрапункте мелких светлых пятен (улыбка, кончики пальцев рук, белые пятна на кошке в руках модели), и светлых длинных, как мазки кистью, линий (драпировка фона, длинный череп, кисти рук) на бархатистой черноте фона.

Портрет живописца и графика Карлоса Алонса, младшего среди аргентинских модернистов, в исполнении Садермана — аллюзия на изображения Августом Зандером юных художников и архитекторов 1920-х. Вероятно, Садерман, снимая Алонсо, вспоминал себя, каким он приехал в Монтевидео, как рисовал, забывая о времени, каким непреклонным он был… В композиции этого портрета все – из 1920-х, но именно этому времени поклонялись в 1960-х («Портрет Алонсо», 1966): в то десятилетие в мировом современном искусстве состоялось обретение вновь наследия авангардных десятилетий экспериментов, прерванных Второй мировой войной, наследия, недооцененного из-за войны, нарушенного в своем развитии, и новым поколением –

шестидесятников – продолжаемых. Садерман интуитивно выражает время, в которое снимает, обращаясь вглубь собственного личного опыта…

В начале 1960-х Садермана в Буэнос-Айресе чествуют как никого другого: Национальный Фонд Искусств закупает коллекцию из 300 портретов деятелей искусства после персональной выставки фотографа. Благодаря этому обстоятельству он на два года отправляется в Италию, где снимает, снимает.

Там он выходит на улицы не с форматной студийной камерой, которую он оставил в Буэнос-Айресе, но с «Лейкой», наслаждается светом, игрой силуэтов и бликов. В этих фотографиях отзвуки довоенного модернизма, в годы которого Садерман был вынужден сконцентрироваться на портрете, чтобы выиграть свое имя у беззвестности. В 1960-е он признанный мастер, и это освобождает его: он может любоваться городом, быть естественным, воздушным, легким, как в молодости, снова стать тем юным интеллектуалом, влюбленным в европейскую культуру и верующим в прогресс, — он может все, уже не боясь быть непонятым, обвиненным в архаике… Эти снимки в те же годы были представлены на выставках в Италии, Испании, показаны в Аргентине. Поворот в 1960-е фотографической культуры уличной фотографии к стилистике 1920-х годов делает новую фотографию Садермана востребованной.

По возвращении в Буэнос-Айрес он создает серию портретов и семейных сцен в доме друзей, где живет маленькая девочка Палома. Этот цикл станет одним из любимейших у публики. Хрупкие силуэты, фарфоровая красота и невинность детских лиц; мать и дитя дома на фоне окон, открытых в небо над городом, — таким знают свой «Буэнос» его обитатели, таким он впервые в фотографии прозвучал у Садермана. Почитатели нарекли фотографа «Возвышенным».

Серия снимков о Паломе создана как образ модернистской Аргентины, современной, человечной, но эта серия навеяна и опытом Италии, в ее центре — девочка, ее взаимоотношения с родителями, окруженные современным бытом так, как Микеланджело Антониони окружал ассамбляжем города героев своих ранних картин. Жизнь в Европе для Анатоля Садермана была реализацией его давних

мечтаний — вернуться домой, в культуру, где все уже было. Но итальянская история для Садермана проходила под аккомпанемент тесного общения с сыном Алехандро, который в 1960-х работал в Италии кинооператором государственной телестудии RAI и общался с крупнейшими деятелями кино и теле-индустрии. Как для сына, так и для отца опыт итальянского кинематографического неореализма оказался формообразующим, но для одного он определил стиль всего творчества, а для другого — вплавился в его стиль последних десятилетий.

Кажется, что Садерман прошел невредимым сквозь двадцатый век, миновав трагические страницы послереволюционных бурь на родине, холокост в Германии. Он сохранился даже в Аргентине, уйдя на покой символически в 1975 году, когда к власти пришла диктатура военных… В 1982 Анатоль Садерман был награжден премией Contex (в те годы одной из престижнейших фотографических наград), а спустя год правительство города Буэнос-Айреса сделало его «Прославленным гражданином Буэнос-Айреса»; это важнейшее свидетельство вклада гражданина в развитие культуры и цивилизации аргентинской столицы.

Обладая тончайшей интуицией, в каких отношениях Садерман был с метафизической литературой новой родины? — В буквальных. Хорхе Луиса Борхеса он снимал, подобрав ему фантастическую метафору в виде глобуса, будто висящего среди книг; так что в кадре два подобных предмета, яйцо головы писателя и шар земли. У Садермана получилась композиция с сюрреалистическим эхом, здесь и Сальвадора Дали и любимые фотографом итальянские «метафизики», Де Кирико, например…

В конце жизни Анатолий Борисович успел застать свое «возвращение», когда фотография, сделанная в 1930-х молодым владельцем ателье на авеню Каллео стала предметом музейного собирательства. Впрочем, Садерман из истории аргентинской фотографии никогда никуда не уходил, даже уйдя на покой: он есть во всех публикациях по ее истории. В Россию Садерман-фотограф только возвращается.

Примечания:

1. MALBA – Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, музей, основанный меценатом Эдуардо Костантини и управляется фондом MALBA с 2001 года. В постоянной экспозиции музея представлено искусство стран Южной и Центральной Америки XX –начала XXI веков.

2. Информация из списков московских кинотеатров до 1917 года: «6 декабря 1913 на Серпуховской площади Абрам Гехтман совместно с П.С. Антик, Д.С. Дубиновским, Б.Г. Задерман открывают кинотеатр «Великан» на 2000 мест». – Для того времени это было крупнейшим заведением города, показывавшим фильмы на постоянной основе.

3. Частично опубликованы в тексте Луиса Приамо “Анатоль” в книге “Saderman”, 2009.

4. Т. Риис, “Ориенталист». Ч. 2, гл. 8 – цит. по порталу современной литературы на русском языке www.litresp.ru (http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A0/riis-tom/orientalist/3), обращение 16.06.2018

5. Николас Яровоф (? – 1958, Монтевидео). Николай Иванович Яровой, жил в Монтевидео (Уругвай) с 1910-х годов, был иностранных корреспондентом Русского фотографического общества (РФО), его статьи о фотографии в Уругвае и соседних странах печатались в «Повестках РФО» (в 1916-1918 гг.), «Вестнике фотографии» и в журнале «Фотограф» (издание РФО, в 1924 и 1926 гг.). Яровоф проводил в Монтевидео международные фотографические салоны (выставки) с участием авторов из России. Наиболее часто упоминаемый факт его биографии – создание серии портретов балерины Анны Павловой во время гастролей в Монтевидео в 1910-1920-х гг. Наиболее известные – костюмированные портреты 1923 года. В этот период Монтевидео был заметным культурным центром Южной Америки с активно действующим оперным театром, со множеством гастрольных концертов и спектаклей иностранных трупп.

В 1929 году Яровоф представил психологический портрет Павловой на ежегодном салоне фотографических портретов в Национальной портретной галерее в Лондоне. Коллекция портретов

деятелей уругвайской культуры, созданная Яровофым, еще несколько десятилетий после его смерти украшала букинистический магазин по соседству с бывшим ателье фотографа. К сожалению, к 2010-м годам эта коллекция бесследно исчезла.

6. Ильза фон Ренцель-Аткинсон (1893, Франкфурт-на-Майне – 1985, Сан Мартен-де -лос-Анд). В семье Ренцель было трое детей, Ильзе одна из них. В начале XX века из Германии Ренцель приехали в Аргентину. Тем не менее, Ильза получила образование в Париже, но, в связи с началом Первой мировой войны, была вынуждена вернуться к родным. В 1920-е годы ее основными увлечениями стали ботаника, геология, альпинизм, философия. В 1930-е она прославилась в Аргентине как первая женщина-альпинист и автор статей, посвященных флоре страны. В 1932 году была награждена президентом республики Аргентина за исследование Патагонского льда. В 1935 году вышла совместная с Садерманом (фотографии) книга о растениях. Была корреспондентом центральных газет и журналов, писала научно-популярные статьи. В 1938 году во время очередной экспедиции Ренцель встретилась с британским геологом Дж. Аткинсоном и в 1941 году вышла за него замуж. Продолжала заниматься ботаникой и геологией в рамках исследовательских программ Аргентинской академии наук на протяжении всей жизни.

7. Алисия Ортиз (ок. 1910, провинция Энтре Риос – ?, Буэнос-Айрес), писатель, публицист, супруга Карлоса Духовны, основателя Коммунистической партии Аргентины, мать известной журналистки Алисии Духовны Ортиз (р. 1940, Буэнос-Айрес).

8. Степан Эрьзя (1876, Мордовия – 1959, Москва), Степан Дмитриевич Нефедов, художник, скульптор. Псевдоним отражает принадлежность художника к этинической группе эрьзя сордовских народов. С 1906 по 1914 жил в Италии и Франции. По возвращении в Россию активно работал. К середине 1920-х, когда план монументальной пропаганды утратил актуальность, осознанно пришел к эмиграции в 1926 году. С 1927 по 1950 год работал в Аргентине. В 1951 году вернулся в СССР.

9. Грета Штерн (1904, Эльбельфельд – 1999, Буэнос-Айрес), аргентинский фотограф родом из Германии. В 1923—1925 годах изучала искусство графики в Штутгарте. В 1925—1926 годах работала в

рекламе. По совету одной из самых ярких женщин-фотографов Германии 1920-х, Умбо, в 1927 году обратилась к изучению фотографии в в Берлине. В 1929 году вместе с Эллен Ауэрбах открыла студию рисунка и фотографии *ringl+pit*, в 1933 году подруги получили Международную премию в Брюсселе. Два семестра работала в Баухаусе. В 1933 году эмигрировала от нацизма в Великобританию. В 1935 году вышла замуж за аргентинского фотографа Орасио Копполу, с которым познакомилась в Баухаусе, в 1936 году уехала с ним и новорожденной дочерью в Буэнос-Айрес. В 1975 вернулась в Германию (что было связано, скорее всего, с приходом в Аргентине к власти хунты), прожила там полтора десятилетия, позднее вернулась в Аргентину. Один из ярчайших представителей визуального модернизма 1930-1950-х годов в Аргентине.

10. Владимиро Акосто (1900, Одесса – 1967, Буэнос-Айрес). Владимир Александрович Константиновский, в 1919 году эмигрировал в Рим, где работал у Марсело Пьяцентини, в 1922 году жил в Берлине, где изучал «инженерный курс» у Вальтера Гропиуса; приехал в Буэнос-Айрес в 1928 году. Стал центральной фигурой круга рационалистов в архитектуре, в 1932 году опубликовал свою систему «Гелиос», соединяющую передовые инженерные идеи (Акоста создал систему террас, ориентированных по солнцу, для поддержания теплового баланса в доме) и учение о «местном климате (clima privado)» (включая не только функциональное, но образное начало) как определяющем направлении в современной архитектуре.

С Владимиром Константиновским, вероятно, Анатолий Садерман мог встретиться еще в Берлине. В любом случае, общность судьбы и принадлежность к одной культуре, сходство жизненного опыта сблизили их в Аргентине. Если судить по воспоминаниям Садермана, они встретились в Буэнос-Айресе как старые знакомые…

11. Горацио Коппола (1906 – 2012, Буэнос-Айрес). Горицио (Орасио) Коппола, аргентинский фотограф из семьи генуэзского происхождения. В 1929 году основал первый в Буэнос-Айресе фотоклуб, просуществовавший до 1931 года. В 1930 – 1932 годах учился в Баухаузе, где познакомился с Гретой Штерн, впоследствии его супругой. В 1936 году они вернулись в Аргентину. Коппола основал одну из лучших

частных студий Буэнос-Айреса. В 1943 году брак с Штерн распался. Коппола много снимал Буэнос-Айрес по заказу городских властей (подобно работам, выполненным для Парижа Атже), путешествовал по Европе и Северной Америке, стал одним из первых профессоров курса фотографии в университете Буэнос-Айреса (1975-1982).

Библиография:

1. «Galerías. Grandes maestros. Anatole Saderman». Asociación de reporteros gráficos de la república Argentina. Archivado desde el original el 24 de noviembre de 2015
2. *Fiterman*, Jacobo. Anatole Saderman. Retratos, autorretratos + retratos. Buenos Aires: 2009.
3. *Facio Sara*. Grete Stern. Fotografia en la Argentina 1937-1981. Buenos Aires: La Azotea, 1988.
4. *Figueira Fernando, Saderman Anatole*. Saderman: Di Sandro. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1982.
5. *Idurre Alonso, Keller Judith*. Photography in Argentina, 1850-2010: Contradiction and Continuity. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2017
6. *Idurre Alonso.* The Metropolis in Latin America. 1830-1930. Buenos Aires, 2018.
7. *Priamo Luis*. Anatole. – Saderman. Buenos Aires: Fundacion Antochas, 2009.
8. «Premios Konex. Anatole Saderman». Fundación Konex. Archivado desde el original.
9. *Rentzell von, Ilse, Saderman Anatole*. Maravillas de nuestras plantas indígenas y algunas exóticas. Buenos Aires, 1935
10. *Sougez, M.L.; Gallardo* Pérez*, H*. (2003). *Diccionario de historia de la fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra
11. *Ruuc Том.* “Ориенталист». – www.litresp.ru (http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A0/riis-tom/orientalist/3), обращение 16.06.2018

Публикация материалов А.Б. Садермана из архива А.А. Садермана

(орфография и пунктуация оригинала сохранены – прим. автора статьи)

Данная публикация архива Н.И. Драчинского раскрывает нам сколь интересны и разнообразны фотографического сообщества …

ПИСЬМА

03.08.1926, Монтевидео

Дорогая Веруша, здравствуй.

Я собственно сел писать Вороновым, которым со дня своего приезда не писал ни строчки. Но настроение слишком поганое, а плакать [Лиде] в жилетку, я не имею никакого основания.

К тому же я сегодня видел тебя во сне, к сожалению, мельком. Зато все твои мне всю ночь снились с такой ясностью, как будто я видел все из первого ряда партера. Дело было на масленицу: мы с тобой были на балу, и ты на меня не обращала никакого внимания. Потом мы пришли к тебе домой, ты пошла спать к себе, а я расположился спать в какой-то биллиардной. Потом пришли твои папа и мама Шура и Юра тоже с какого-то бала, и я лежа в кровати наблюдал вашу семейную жизнь. Потом пришла моя мама, и стала меня ругать, зачем я у вас ночевал, когда в Монтевидео есть трое очень славных молодых людей, кот. меня могут приютить, сам я уж больше не мог вынести отеля. И я во сне подумал, что проще всего было бы, конечно, переночевать дома, у мамы.

А ночлежка мне правда больше невмоготу. Моя нара стоит под лестницей в углу. Стены мокрые, только не течет. Я в этой обстановке схватил ужасную простуду, неделю уж не дышу, и ломит все тело от кашля. Погода стоит соответствующая: туман, холод, вечный дождь. А на днях был один такой весенний день, что даже без пальто я до обеда прошлялся по гавани, в блаженном настроении, и плевать хотел на все неприятности.

Зато в такую погоду приходить домой, в отель — мучение, входишь, как в холерные бараки или какие-нибудь катакомбы, воняющие чем угодно, только не человеческим жильем.

Нужно скорей вылезать отсюда – через неделю месяц, как я здесь живу, но не видишь средств.

При всем том, самые радужные надежды на будущее: работа продвигается быстро, я уже знаю, что как Anzichtskarten. В основе всего дела лежит полная и стихийная халтура. Но работает он кажется ничего, несмотря на бессезонье. Я ему нужен как лаборант, и представь себе, никогда не занимаясь этим делом, я почти без указаний вполне удовлетворительно справляюсь с своей задачей.

Кроме того, он меня хочет использовать как художника. От вещей, которые я делал у Яровова он заахал, и сегодня усадил меня за портреты со своих фотографий. Ну, ты понимаешь, одно дело работать с художественных портретов, еще вдобавок механически получая математическое сходство, а совсем другое с «пушечных» карточек, где лицо максимум сантиметр-полтора в длину, да еще по сеткам. Одним словом ваш маэстро сделал г., и свалил на настроение. Далее: работаю я у него с восьми утра до без четверти восемь вечера, кормлюсь, конечно, лучше, чем в отеле. Но он меня хочет из отеля взять к себе в угол, и тогда мне придется работать не до восьми, а до 12-ти, да еще с 7-ми утра. О плате я еще с ним не говорил, обожду еще денька два, а там посмотрю. Он сам парень ничего, но, понимаешь, мне с ним и со всей его компанией не о чем говорить — все рабочие с юга Германии — и это жутко.

Я думаю, все таки у него некоторое время помучиться: перейму у него пока что его нехитрое пушечное ремесло, благо самое главное – аппарат — у меня уже есть.

Потом либо сам пойду стрелять по улицам и пляжам, или все таки, постараюсь опять попасть, уж на законном основании к Яровову, до которого от моего теперешнего фотографа ровно такое расстояние, как от земли до ближайшей к ней звезде, т.е. 40 миллионов лет курьерским поездом.

Верка, как смешно читать, когда ты пишешь, чтобы я тебя выписал сюда. Я постараюсь все таки поработать здесь, и скопить себе денег, лишь бы немного монет выгнать на уплату берлинских долгов, которые, мне, впрочем, бессонницы не причиняют, но все ж таки.

Да, кстати, еще о лотерее: мы здесь все, обитатели эмигрантского дома, несчастная накипь Европы, в нашей незавидной доле

стали суеверны до крайности. Скажем, приметам, придается категорическое значенье. Я всегда немного рисовался суеверием, теперь я не рисуюсь и напр. сегодня был страшно огорчен тем, что видел во сне какого то ребенка, которому я будто бы перерезал глотку. Потом этот самый ребенок с матерью пришел ко мне, и я должен был снять с него портрет (мать его была уверена в моей невиновности; все это было плодом интриг гувернантки) и я страшно волновался, так как из за них я мог опоздать в суд, куда был приглашен по этому самому поводу.

Плохого в этом сне во первых ребенок — к неприятностям, и потом, что рана его совсем затянулась, и я не видел крови, которая как раз обозначает успех. Как раз день был сегодня плохой и только твое и мамино письма, уже не знал чему приписать. Да, так о лотерее: сейчас ко мне подкатил г-н Медведовский, мой утешитель, очень любопытный человек.

[...]

Ну, конечно, сейчас уже около 12-ти, я засиделся. Завтра допишу все равно отправлять не на что. Мешали мне здорово, ко мне здесь все шляются побеседовать и поделиться состоянием пищеварения, но все таки я одним махом написал 5 страниц. А вот Вороновым до сих пор ни строчки. Мама уже сегодня пишет, что обижается, но мне им как то не о чем писать. Ну пока; спасибо за все приветы, заставь Шуру черкнуть мне две строчки. Как: деретесь? И больно ли? Тарелками или сапогами? Ты сама понимаешь, как эти вопросы меня волнуют и занимают.

Пока Целую, прощай, пиши, пиши и пиши. Всем твоим и не только привет.

19.08

Здравствуй, Веруша. Вчера написал тебе что то слишком много. Перечитать ужасная лень, поэтому заранее прошу прощения за все Pluchtigkaits и прочие Pehlirы. Сейчас живенько кончу это письмо. Сегодня прошел еще один жуткий день, дождь и дождь, хоть тресни. У хозяина до 4-х не было на обед и в животе у меня урчал и выл такой голод, что я не запомню. Вообще весело. Под благовидным

предлогом я удрал к Яровову там меня ждали письма из Парагвая с переводом $10 и обещанием от Мити к середине и концу месяца еще по такой же сумме. Он мне ведь должен. Потом побежал домой, где меня ждал удар: уехал мой утешитель г-н Медведовский*, неразб.* и при том в Payrandu, городок внутри страны, на такое же бездолье и бездомье, как здесь. Мне за хлопотами даже позабыл передать привет. Ты знаешь, я никогда не предполагал, что сумею так привязаться к пожилому, и вообще чуждому мне человеку. Но живя в полном одиночестве среди стольких людей, научаешься ценить человеческие отношения на вес небесной благодати.

Ну так или иначе, а здесь я больше не останусь. Завтра же начну искать себе альтижу, по-русски мансарду, за кот. не очень дерут. Мебели, кроме кровати и гвоздей по началу, конечно никакой не будет, да ведь и здесь нету, да зато все таки буду в своей собственной конуре.

Сейчас буду отписываться нашим в Парагвай и маме. Потом может быть еще напишу тебе. Да, Зое уж давно начал, докончить надо. Остальные более или менее подождут. Я тебе еще хотел написать кучу но сейчас все исчезло. Разлука с Медведовским меня огорчила больше, чем в свое время прощание на пароходе с Пашей и Женей. Поистине, вкусившему горького и пресное кажется сладким. Наши живут в Асуньсоне вчетвером (Тоня Гурьян – *неразбр.*) вот счастливые небось и не ценят. Ну пока прощай, пиши, поцелуй Шурку

[обрыв листа – дата неизвестна]

отправлять сейчас ж. Как сколько, приеду в Европу, здесь не житье, даже с деньгами.

Я сейчас хожу и мечтаю, те [*т.е. – прим.ред.*] сплю и вижу выиграть grande. Это вот какая штука: раза два-три в неделю здесь устраивается денежная лотерея в пользу государственных «богоугодных» учреждений. Главный выигрыш – grande – либо 20, либо 50, либо 100 тысяч пэз (*peso – прим. автора*). Раз в год (как раз завтра) разыгрывается 300 000 пэз. Конечно, на каждую лотерею цены билетам различные. На 20,50 и 100, одна пятая стоит 1,05 или 2,10. Играет и волнуется весь город, это вроде рулетки: начал, не

можешь бросить. Многим очень не везет. Многие выигрывают по мелочам, но есть случаи и моментального разбогатенья. Я еще, конечно, не играл, потому что не на что пока. Но будут деньги попробую, хотя результат знаю наперед. Но если выиграю, жди к себе в гости. Сейчас я, конечно не рыпаюсь: во первых еще не достаточно измучился; во вторых жить в Уругвае, и не купаться с лучшего в мире пляжа стыдно. Далее: свинство не вкусить плодов уругвайских садов, а сейчас, кроме апельсинов, мандаринов и бананов ни черта нету. Кроме того я еще рассчитываю, вернее надеюсь побывать в центре страны, и при оказии хлебнуть из чаши креольских страстей. Очень меня прельщает также и сезон на китолове: а прежде всего, конечно, хочется изучить, хоть как-нибудь испанский. Слушай, ты кому можешь рассказывай о положении здесь: надо постепенно развенчивать южно-Американского идола, а я, как меня припечет, черкну насчет этого несколько строчек в «Руль»: Николай Васильевич устроит. Да спасибо, что передала комплимент от него моей музе; он впрочем ничем не рисковал: de mortuis aut bene aut nihil, a de gustibus все равно non disputandes est, а человек он хороший. Я ему еще послал один стишок, который сочинил еще на пароходе, и который по моему, ничего: нехай печатает, хоть в Руле, хоть

[обрыв листа – *дата неизв.*]

от меня хотят, и почти овладел нужной техникой и легкостью. Но близок локоть – а не укусишь. Пока мне приходится выкраивать или одалживать неск. центов на ужин, и на службу ездить на 11 номере (московск. выражение).

Да насчет работы: перепробовал пастель и представь, остановился на цветном карандаше. Вот уж никогда не думал, что цветной карандаш это матерьял; оказывается – ошибался. Разумеется только для женских и детских головок. Мужчин я делаю итальянским карандашом. Пока, конечно, все идет в папку, но через пару деньков устроим внутреннюю выставку: в салоне и в витрине, а потом, когда подберется побольше интересного матерьяла снимем на недельку салон в центре. К Рождеству он мне сулит большущие заработки, но опять таки – зуб неймет.

А ты, чего ж, мне Веруша не пишешь? Признаться твое письмо я ожидал здесь одними из первых, но пока ничего нет. Из Европы раньше всего получил от мамы из Парижа и от Женички из Мюнхена. Потом от Лени было письмо. От наших из Парагвая тоже было: папа настроен бодро, думает суметь работать, беспокоиться обо мне и тд. Ребята скоро нарушатся (*неразбор. – прим.ред.*). Я жалею, что дал тебе адрес Беляева: небольшая дрянь, и хоть лебезит и протекторствует, но с письмом может выкинуть штуку.

Да, покуда продал свой один рисунок: пришли к Яровову два здешних поэта-журналиста. Заинтересовались моими работами, один тут же купил один из моих сангвинных портретов, еще берлинский – и заказал свой портрет той же манерой.

Это первый рисунок, кот. я продал (один заказанный портрет, кот. я продал, как только приехал – не считается) – знаешь жалко, как щенка (с собачьей точки зрения). Получил две пезы. Часть ушла на погашение долгов, часть прокутил: был в кино, и на ужин истратил восемь центов!

Кино стоит описать. Вообще кинообычаи здесь любопытные. Программа меняется ежедневно, даже в самых больших кино. Во дню два отделения: tarole – часть до 7-ми, и после – с 9-ти до 12-ти и до часу ночи. Отделения друг от друга отличаются только сопровождением.

Sr. Anatolio Saderman y Sra. Nina Saderman
Trad: “Sangreenel Don”
La Lucila – Pcia, Buenos-Aires
Rep. Argentina
Г-ну А. Задерман и Г-же Н. Задерман
Переводчикам «Тихого Дона»
в Аргентине

10.3.1965 Ростов-Дон. 10
СССР

Уважаемые коллеги!

Переводчики «Тихого Дона»! Привет Вам из России, с берегов прославленного Тихого Дона!

В Ростове-на-Дону, по случаю 60-летия знаменитого советского писателя-академика Мих. Шолохова, мы — поклонники его таланта — организуем Выставку зарубежных изданий его книг.

В связи с этим мы просим Вас о следующем:

Вы являетесь переводчиками VII и VIII частей «Тихого Дона» М. Шолохова – “Sandre en el Don” (1945) и “El Don arrasado” (1946), Argentina. Editiones progreso y cultura

Будьте так сердечно щедры — подарите нам на выставку свои фотоснимки и Ваш перевод «Тихого Дона» с дарственной надписью – отзывом о романе.

Пожалуйста, сообщите нам краткие сведения о себе — кто Вы по происхождению, Ваше образование, кем работаете, кого из советских писателей (кроме Шолохова) перевели на испанский и где издали?

Будьте любезны, напишите нам для Выставки кратко, где и когда Вы впервые прочли «Тихий Дон»? Какое он произвел на Вас впечатление? Какие споры вокруг этого романа? И как и кем было задумано и осуществлено издание «Тихого Дона» в Аргентине. С какого оригинала Вы переводили (с русского или французского)? В Вашем издании были ли сделаны какие-либо сокращения? Укажите важнейшие главы и эпизоды, которые сокращены. Какие к этому были мотивы и причины? И это было в Аргентине самое первое или второе издание «Тихого Дона»?

Каким издательством и в каком тираже был издан Ваш перевод «Тихого Дона». Какие были самые первые отзывы прессы. Пожалуйста, приведите 3-4 цитаты из прессы, назвав газету, дату, автора. Не было ли в те годы влияния и нажима германо-фашистской пропаганды против «Тихого Дона»?

Нас интересует полемика pro et contra вокруг шолоховского романа, которая, несомненно, была в прессе. Ведь всему миру было известно, что Гитлер сжег книги М. Горького, Льва Толстого и М. Шолохова. И отзвуки на это варварство, видимо, были и в Вашей прессе?

Нас интересуют высказывания прессы о Шолохове в настоящее

время. Идет ли Аргентинская профессура (литературоведы) в фарватере американской критики или имеют свою реалистическую позицию? Назовите имена, книги и сто в них пишется о Шолохове?

В Аргентине издавались русские газеты и журналы, в которых печатались главы из шолоховских романов и статьи о Шолохове?

Очень просим Вас подарите нам для Выставки хотя бы по 5-6 образцов.

Ответ желателен самый скорый, так как 5.5. с.г. будет открытие Выставки.

С искренним уважением –
Гражданин СССР – Константин Прийма
Член Союза журналистов

СССР
Ростов-Дон. 10
Пр. К. Маркса, 50\87, к.198
Константин Прийма

А.В. Сикачев

ПРЕОДОЛЕВАЯ ШАБЛОНЫ МЫШЛЕНИЯ

В статье рассматривается клаузура (короткое задание) как один из методов стимулирования у будущих дизайнеров и архитекторов нестандартного профессионального мышления. Дифференциация клаузур на контрольные и развивающие. Методические и содержательные особенности каждой из них. Визуальная и вербальная части клаузуры.

Short tasks as a means for design and architectural education. Short tasks for examination and other for creative development. Visual and verbal instrumens.

Ключевые слова: дизайн, архитектура, клаузура, образование, шаблоны мышления.

Keywords: Short tasks, design, architecture, education, intellectual patterns.

Сегодня в наших архитектурных и дизайнерских вузах широко используется такая разновидность учебного процесса, как клаузура. Распространена точка зрения, что определяющим ее свойством является кратковременность выполнения, а основным предназначением — развитие творческого потенциала. Например: «Клаузура служит для развития воображения, фантазии» [1]. Или: «Клаузура имеет целью концентрировать творческую энергию студента, побудить его к интенсивной работе фантазии» [2]. Однако более внимательный анализ заставляет усомниться в корректности подобных трактовок явления, обозначаемого нами термином «клаузура».

Вспомним историю. Понятие «клаузура» возникло приблизительно

в 16 веке. Означало оно разновидность экзамена. Учащихся закрывали каждого в отдельную комнату, чтобы они не помогали друг другу. (Отсюда clausura на латыни — «запор, замóк»). Затем выставляли «оценки» — кого оставить, а кого «отчислить». Таким образом, клаузура преследовала цель не научить чему-либо, а проверить, чему ученик уже научился. Но в нашей современной практике дизайнерского и архитектурного образования клаузуру часто рассматривают как первые шаги процесса проектирования, как первые эскизы будущего проекта, хотя оценку почему-то все же выставляют. Между тем, близкое по написанию слово clausula означает «заключение, окончание», но отнюдь не «начало», и тем более не «предварительную часть» чего-либо. Так что клаузура вполне правомерна лишь в качестве заключительного контрольного теста.

Но экзаменационный тест и процесс обучения творчеству — далеко не одно и то же. У этих двух процессов разные не только задачи, но и методические приемы. Если клаузуру использовать не как экзамен, а как один из приемов повышения творческого потенциала студентов, то напрашивается аналогия с известным методом «мозгового штурма». Что, в принципе, мешает проводить архитектурный или дизайнерский мозговой штурм?

Язык архитектора и дизайнера состоит из двух основных составляющих — визуальной и вербальной, поэтому вполне естественной формой высказывания участника такого штурма становится клаузура, облаченная как в визуальную, так и словесную форму. Но подобная разновидность педагогической деятельности в области архитектуры и дизайна не совсем соответствует существующим представлениям о клаузуре. Может быть, в данном случае вообще нужен другой термин. Но за неимением такового буду в данном тексте использовать два разных словосочетания — «клаузура контролирующая» и «клаузура развивающая». Обе эти формы работы имеют право на существование, но у них разные цели и, соответственно, разные методы проведения.

Метод «мозгового штурма» во многом несовершенен и его эффективность не очень высокая. Особенно, если сравнить с работами Г.С.Альтшуллера «ТРИЗ» («Теорией Решения Изобретательских Задач») и «ЖСТЛ» («Жизненной Стратегией Творческой Личности»)

[3, 4]. Однако при всех недостатках и примитивности метода «мозгового штурма» в нем все же есть некоторые разумные детали, которые целесообразно иметь в виду при проведении клаузур развивающих.

Во-первых, это действие коллективное. Значит, и цель у всех участников общая, поэтому при проведении развивающей клаузуры студентов не только не нужно изолировать друг от друга, но, наоборот, максимально содействовать их общению и творческой взаимопомощи (что прямо противоположно процессу выполнения клаузуры контрольной). Во-вторых, при проведении любого «мозгового штурма» запрещается критиковать или вообще как-то оценивать выдвигаемые участником идеи, даже если эти идеи кажутся другим (даже всем) участникам плохими, нелепыми, непрофессиональными, а то и бессмысленными. Применительно к архитектурно-дизайнерским клаузурам развивающего типа мы опять вступаем в противоречие с существующей практикой

Творческий процесс архитектора и дизайнера в чем-то схож с работой балерины или спортсмена-профессионала, для которых характерны две принципиально различные ситуации. Первая — подготовка к конкретному предстоящему событию — спектаклю, соревнованию. У архитектора и дизайнера — это временной отрезок, когда он непосредственно проектирует конкретный объект. Для студента — выполнение курсового или дипломного проекта. На этом этапе основную роль играет эскизирование — третий (наряду с двумя описанными видами клаузур) метод творческой работы (Хотя не следует забывать, что не всякий проектный рисунок является эскизом.)

Второй не менее важный отрезок творческой жизни относится к периодам временной (часто вынужденной) творческой паузы. И спортсмен, и балерина даже в периоды временного «простоя» стараются не утрачивать свою «спортивную форму». Для архитектора и дизайнера это означает необходимость поддержания и постоянного обогащения своего профессионального багажа и тем самым своего подсознания. И именно в подобной ситуации могут оказаться весьма полезными клаузуры развивающего типа.

Однако при формулировке темы развивающей клаузуры возникает

немало трудностей. В качестве иллюстрации приведу эпизод из собственной практики, который окончился неудачей. (Но анализ провалившихся опытов ведь тоже продвигает вперед.) Лет двадцать пять тому назад я вел проектирование в одной из групп МАрхИ на кафедре дизайна. Получив в начале 3 курса группу, я должен был в течение последующих 4 лет довести ее до защиты диплома. И у меня возникла идея: для более близкого знакомства с каждым из студентов дать им на первом занятии необычную клаузуру на несколько дней. Я сформулировал тему так: «Жилище для меня, то есть профессора, с которым вы будете общаться следующие 4 года. Основное условие — разрешено все, что я не запретил. А запрещается вам задавать сейчас мне любые вопросы — уточняющие, творческие, технические — любые».

На следующем занятии я увидел выставку сделанных клаузур, которая привела меня в шок. Хорошо помню слова, которые я тогда сказал студентам: «У меня впечатление, что я, двадцатилетний молодой человек, нахожусь в данный момент в компании глубоких стариков. Что вы сделали? Кто-то нарисовал жилой дом с комнатами в несколько раз больших размеров, чем те, в которых мы все сейчас живем. У кого-то хватило фантазии лишь на здание причудливой формы. И все в том же духе. Но почему никто из вас не предложил мне жилище в другой галактике? Или жилище в виде сновидения? Или вообще нечто не архитектурное? А еще лучше, если бы я увидел среди ваших работ нечто такое, что мне никогда не пришло бы в голову, как по форме, так и по содержанию!»

Лишь спустя годы я понял, что это был провал не студентов. Это был провал мой. Теперь-то я понимаю, что допустил тогда целый ряд методических ошибок. Во-первых, хотя я заранее предупредил, что никаких оценок выставлять не буду, тем не менее, эта клаузура все равно не только воспринималась контрольной, но была проверочной, принципиально мало что меняло. А клаузура контрольная должна быть предельно конкретизированной. В отличие от этого, формулировка клаузуры творческой должна позволять трактовать ее в максимально широком смысле. В результате тема и условия были сформулированы мной слишком абстрактно для клаузуры контрольной и в то же время недостаточно многозначно для клаузуры развивающей.

Поэтому впоследствии я стал формулировать темы творческих клаузур более многосмысленно. Кстати, опыт социологических опросов говорит, что от формулировки вопроса во многом зависит результат. Так и в случае темы клаузуры. Если вместо «создать» сказать «спроектировать», подсознание невольно будет подталкивать студента к решениям близким к тем, что он во множестве видит в существующих проектах. Неслучайно я часто употребляю в подобных случаях такие слова, как «нечто», вместо «здание», «сооружение» и даже не «объект».

Но и правильной формулировкой развивающей клаузуры проблемы не исчерпываются. Однажды я предложил студентам выполнить клаузуру на тему: «Создать нечто невозможное». Формулировка вроде бы достаточно абстрактная, но результатом был полный провал. Никто из студентов не смог сделать что-либо интересное, но вообще не смог понять, что я от них хочу получить. Тогда я на следующее занятие подготовил для них небольшое сообщение с наглядными примерами «невозможных возможностей» Прежде всего, это знаменитый треугольник Пенроуза. Широко известны рисунки художника Эшера, изображающие объекты, которые мы вроде бы видим, но в нашем физическом трехмерном пространстве они существовать принципиально не могут. Эффект иллюзорного разрушения уличного пространства демонстрируют рисунки художника К.Веннера. Имеются примеры дизайнерских решений с физически вполне реальными предметами, которые при определенном положении наблюдателя как бы «создают» еще один дополнительный объект.

Познакомив аудиторию с этими и другими аналогичными архитектурно-дизайнерскими решениями, я добавил, что невозможности могут быть еще технические, экономические, этические, а также такие, которые не сразу приходят в голову. И каждая из них может подсказать интересные и неожиданные архитектурно-дизайнерские проекты.

Со временем я понял, что нестандартность мышления не появляется сама собой — этому нужно учить. Как это делать — сплошные вопросы. В качестве одной из попыток решения этого

вопроса мною был разработан около 20 лет назад небольшой цикл лекций под названием «О нестандартном архитектурно-дизайнерском мышлении». Он призван расширять представление студентов о самом понятии творчество. Курс состоит из шести лекций и двух развивающих клаузур. Первая — в середине курса, вторая — после заключительной лекции.

В отличие от традиционных учебных лекций, ориентированных на конкретный объект, этот цикл построен по принципу проблемы, вне зависимости от конкретного функционального объекта. Поэтому в одной и той же лекции могут оказаться примеры и средовые, и градостроительные, и здания какого-нибудь конкретного назначение, и отдельные предметы.

Большую помощь в преодолении шаблонов мышления играют аналогии. Зачастую они (особенно очень далекие) подталкивают фантазию будущих специалистов к нестандартным решениям. Иллюстрируются мои лекции нестандартными решениями архитекторов и дизайнеров всего мира. Прослушав подобный курс, студенты начинают совсем по-другому воспринимать предлагаемые мной клаузуры, что подтверждают некоторые из работ студентов последующих лет.

Я стараюсь не повторять темы развивающих клаузур даже в разные годы и в разных группах. Но поскольку тема «Невозможное» закончилась провалом, я решил через несколько лет ее повторить. Эта группа была уже подготовлена циклом моих лекций и результаты оказались совершенно иными. Один из студентов не просто выполнил заданную тему, но вложил в нее даже более широкий и более глубокий смысл, чем содержалось в моем задании. Он развернул целый сценарий.

Он представил триптих, на первой части которого изобразил меня, читающего им лекцию в 2015 году. На экране — прозрачные шары (явный намек на мой проект, где я вместо музея изобразил прозрачные шары, в которые запаял «навечно» экспонаты) и сопроводил таким текстом: «Ребята! Эти прозрачные шары сохраняют для нас историю. Я их придумал много лет назад».

В центральной части триптиха — шар, внутри которого я — явный ироничный намек на мое стремление к преодолению великого

феномена, по имени Время. А в третьей части триптиха — снова я через 100 лет. Снова читаю лекцию со словами: «Ребята! Эти прозрачные шары — настоящая машина времени! Я их придумал много лет назад. Кто со мной в будущее?!» В результате тема невозможности была этим студентом органично соединена с темой моих лекций и даже, в каком-то смысле, с моей психологией. К тому же — с нескрываемой, но тактичной иронией в мой адрес.

А в другой группе, в другом учебном году я после своей заключительной лекции решил дать для клаузуры тему: «Создать нечто, что с Вашей точки зрения является моим портретом». Я полагал, что, прослушав весь цикл лекций, в которых было немало и моих работ, они уже составили определенное мнение обо мне и как специалисте, и как человеке. Однако формулировка темы — сплошная двусмысленность: не спроектировать, а создать. Что подразумевается под этим «созданием» — графический лист, живописная картина, скульптура? А может быть, можно написать симфонию или даже создать новые духи, лучше Шанель, запах которых символизирует этого странного нашего профессора? Другими словами, каким языком выразить заданную тему? Но все подобные вопросы запретили задавать! Так что придется их решать самому. И, прослушав курс лекций, лучшие из студентов их так или иначе решили.

При обсуждении результатов клаузуры каждый автор должен был защитить свою идею. В результате работа представлялась состоящей из двух частей — визуальной и словесной. Такие обсуждения полезны не только авторам работ, но и всем остальным участникам. Создательница лучшего, с моей точки зрения, моего «портрета» свою визуальную часть представила в виде макета.

А затем мы услышали примерно такой монолог: «Я Вас воспринимаю как архитектурного Дон Кихота, который постоянно сталкивается с архитектурой примитивной. Ее у меня олицетворяет куб — это предельно упрощенная форма. И, как полагается Дон Кихоту, он своим копьем (а оружие архитектора — это карандаш) пронзает подобный примитивизм, пытаясь разрушить его. Причем на месте разрушения возникает не хаос, а порядок более сложный, что у меня символизирует шар на месте разлома».

Творческий, нестандартный подход налицо. Но остается серьезный вопрос — а нужны ли вообще клаузуры подобного характера? Вспоминается весьма поучительный исторический случай. Однажды в Королевской академии Великобритании произошел конфликт между преподавателем и студентом. Экзаменационный вопрос звучал так: «Узнать высоту дома с помощью барометра». Ответ был такой: «Спустить на веревке барометр с крыши и измерить длину веревки». Строго говоря, ответ был правильный. Но беда в том, что экзамен был по физике, а физикой здесь вроде бы и не пахло. Тогда последовал целый ряд других ответов такого же уровня. Самый «радикальный» из них: «Найти управляющего и подарить ему барометр с условием, что он посмотрит в документах и сообщит точную высоту этого здания».

Данная история — вряд ли исторический факт, скорее легенда. Но от этого ее глубокий смысл не становится менее поучительным. Г.С.Альтшуллер настоятельно рекомендовал: «Никогда не решайте задачу, сформулированную другими. Ибо если бы она было сформулирована правильно, ее наверняка уже решил бы тот, кто ее сформулировал. А раз задача до сих пор не решена, значит, она была неправильно сформулирована. Поэтому самый первый шаг — переформулировать задачу. То есть надо решать фактически другую задачу, а не ту, что подразумевается “само собой”». Студент в этом историческом мифе поступил «почти по Альтшуллеру». «Непонятливый» — Нильс Бор, ставший затем одним из самых крупных ученых 20 века.

Мораль предельно очевидная. Нужно четко ответить самим себе — каков «идеальный конечный результат» (опять используем Альшуллера) наших педагогических усилий. Нужны ли нам будущие архитектурно-дизайнерские Нильсы Боры или вполне достаточно иметь побольше прилежных (пусть и высокого уровня) исполнителей подробнейших методичек, выдаваемых на каждый проект? Творчество — это всегда преодоление запретов, прежде всего, психологических, рожденных привычными представлениями о возможном и невозможном.

Библиография:

1. Графические клаузуры как способ развития творческих способностей учащихся. — URL: http://casa-madera.ru/library/158-arkhitekturnyjj-chertezh-kak-vid-izobrazitelnogo.htm (дата обращения: 25.01.2018).

2. Клаузура. — URL: http://cities-blago.ru/lektsii-po-distsipline-gradostroitelstvo/24-konspekt-lekcij-po-discipline-arhitekturnoe/596-klauzura.html (дата обращения: 27.01.2018).

3. *Альтшуллер Г.* Найти идею. Введение в ТРИЗ — теорию решения изобретательских задач. — М.: Альпина Паблишер, 2013.

4. *Альтшуллер Г.С., Верткин И.М.* Как стать гением: Жизненная стратегия творческой личности. — Минск: Беларусь, 1994.

О.Б. Дружинина

УНИФИКАЦИЯ И АГРЕГАТИРОВАНИЕ КАК ПРОЕКТНЫЕ МЕТОДЫ ДИЗАЙНА И СРЕДСТВА ФОРМООБРАЗОВАНИЯ. ПРИМЕНЕНИЕ ПРИНЦИПОВ УНИФИКАЦИИ И АГРЕГАТИРОВАНИЯ ПРИ РАЗРАБОТКЕ ДИЗАЙН-ПРОГРАММ

Статья посвящена применению унификации и агрегатирования как взаимосвязанных методов и средств формообразования в практике дизайнерского проектирования промышленных изделий. На нескольких характерных примерах показаны основные принципы формирования унифицированных и агрегатированных промышленных изделий и их комплексов, а также способы применения унификации и агрегатирования при разработке дизайн-программ (дизайн-программа «Культбытмаш-1»).

The article focuses on the employment of unification and building block design as interrelated design methods and form making means for engineering design of industrial products. The examples studied in the research show the basic principles of creation of the unified and unitized industrial products as well as the employment of unification and building block design for the development of design-programs (design-program «Kultbytmash-1»).

Ключевые слова: советский дизайн, дизайн в СССР, Всесоюзный научно-исследовательский институт, ВНИИТЭ, дизайн-программа, метод конструирования, техническая эстетика, художественное конструирование, системный дизайн, промышленный дизайн, индустриальный дизайн, унификация, стандартизация, агрегатирование, модульное проектирование.

Keywords: soviet design, design in the USSR, the All-Union Scientific Research Institute of Technical Aesthetics, design program, systematic design, design thinking, design method, technical aesthetics, industrial design, unification, standardization, building block design, unitizing.

УНИФИКАЦИЯ И АГРЕГАТИРОВАНИЕ

Впервые вопросом унификации начали заниматься во Всесоюзном научно-исследовательском институте технической эстетики (ВНИИТЭ) в 1965 году. «В теоретическом сознании представителей технической сферы унификация рассматривается как один из важнейших рычагов управления индустриальным производством предметного мира в целом. Унификация рассматривается как необходимая предпосылка для сокращения сроков изготовления и стоимости выпускаемой продукции, увеличения серийности сборочных единиц, составляющих различные изделия, расширения на этой основе специализации, кооперирования и концентрации сил производства, улучшения качества обслуживания техники в сфере эксплуатации, ремонта и т.д.» [1, с. 17].

Задача, которая решается в процессе унификации, — сокращение числа видов возможных объектов и приведение их к единообразию. При этом она дает возможность, используя характерные унифицированные элементы, сокращать время производства и его стоимость, не жертвуя разнообразием систем, создаваемых их этих элементов.

Первый этап унификации — определение оптимального количества изделий, входящих в унифицированный ряд (то, что сейчас маркетологи называют «линейкой»). Второй этап — определение основания унифицированного ряда, то есть изделия с самыми характерными конструктивными и функциональными свойствами. Третий этап — разработка единого конструктивно-технологического решения для всех стыков, сопряжений и сочленений, что дает возможность в дальнейшем расширять или изменять унифицированный ряд.

С понятием унификации связано понятие агрегатирования, которое определяется как «…метод проектирования изделий, разнообразных по назначению, из ограниченного количества элементов многократного использования (агрегатов) путем изменения характера соединений и пространственного сочетания этих элементов» [2]. Иными словами,

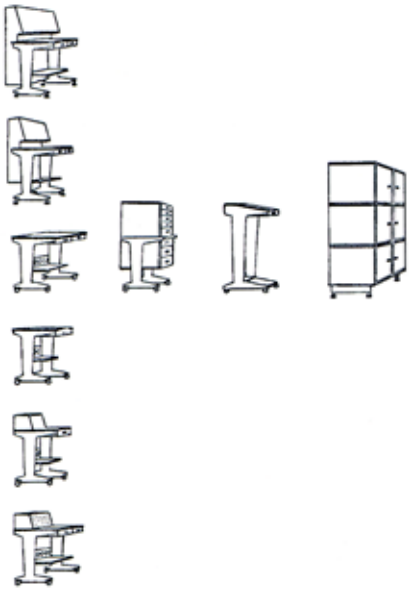


Рисунок 1. Проект по унификации лабораторного оборудования рабочих мест авиационно-технических баз гражданской авиации (АТБГА). Схема конструктивно-унифицированного ряда оборудования рабочих мест (лабораторные столы, стенды, шкафы, тумбочки и др.). Группа дизайнеров ВНИИТЭ под руководством А.Грашина

агрегатирование — это метод создания необходимых для потребителя новых изделий (в том числе, машин, оборудования), основанный на геометрической и функциональной взаимозаменяемости отдельных агрегатов и узлов.

Унификация и агрегатирование лежат в основе модульного проектирования. Модуль должен быть конструктивно, технологически и функционально завершенным и иметь фиксированные геометрические размеры, которые выбираются из заранее установленного размерного модульного ряда. Модуль может быть законченным изделием и использоваться вне связи с другими модулями, а также быть элементом другого, более сложного изделия. «Разрабатывая комплекс изделий, связанных с унификацией, целесообразно установить как размерный модуль (элементарный размер, принятый за исходный при построении конструкций), так и конструктивный модуль (элементарный конструктивный элемент, характерный для всех конструкций данной системы)» [1, с. 28].

Пример 1. Одним из первых проектов по унификации был проект лабораторного оборудования рабочих мест авиационно-технических баз гражданской авиации (АТБГА). Разработчикам — сотрудникам

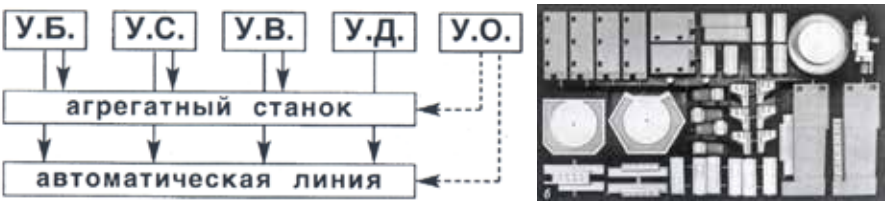


Рисунок 2. Дизайн-проект гаммы унифицированных узлов для агрегатных станков и автоматических линий:
а — схема входимости несущих (базовых) (УБ), силовых (УС), вспомогательных (УВ), дополнительных (УД) и оригинальных (УО) узлов в агрегатные станки и автоматические линии;
б — набор-конструктор (фрагмент) несущих и силовых узлов. Дизайнеры: А.Грашин, И.Горбунов, Ю.Крючков, Ю.Поликарпов, (ВНИИТЭ)

отдела промышленного оборудования ВНИИТЭ — нужно было учитывать, что размер и форма оборудования должны допускать различную компоновку рабочих мест; их трансформируемость и возможность перепланировки. Унифицированный ряд (комплекс оборудования) состоял из лабораторного стенда, лабораторного стола, стола-тележки, стола-этажерки, тумбочки-сортовика, стола для оформления технической документации, секционного стеллажа. За основание унифицированного ряда (базовое изделие) была принята опорная стойка. В результате проведенной работы было достигнуто стилевое единство лабораторного оборудования, а также возможность его расширения и модификации.

Пример 2. Дизайн-разработка гаммы унифицированных узлов для агрегатных станков и автоматических линий. Проектируемые агрегатные станки использовались для серийного производства в области автомобилестроения и тракторостроения. При проектировании всех агрегатных элементов станков и их совокупностей применялся принцип «конструктора», то есть создавались не сами станки, а отдельные узлы, из которых эти станки собирались. Всего было выделено пять разновидностей узлов — несущие (базовые), силовые, вспомогательные, дополнительные и оригинальные (неунифицированные). Узлы представляли собой законченные изделия, стыковались друг с другом, были взаимозаменяемыми. Это позволяло менять компоновку станка в зависимости от задач производства в соответствии с конструктивными



Рисунок 3. Дизайн-проект совершенствования ассортимента бытовых миксеров, взбивалок и миксеров-взбивалок: а — матрицы формирования структурных элементов типов изделий; б — матрица формирования основных комплектов и наборов дополнительных элементов. Дизайнер Л.Мурашкене

и технологическими изменениями выпускаемого изделия, что ускоряло и удешевляло процесс. Было построено несколько наиболее характерных (рациональных) компоновок станков, для каждой из которых был составлен ряд необходимых агрегатных узлов. Аналогично формировалась автоматическая линия производства.

Для того чтобы учесть все межузловые связи станков, их возможные сочетания, их взаимозаменяемость, композиционные взаимосвязи и многие другие важные аспекты, необходимо было использовать при проектировании макеты (объемные модели). Макеты были выполнены в масштабе (М 1:10, 1:5, 1:25) и использовались не только дизайнерами при проектировании, но и в дальнейшем другими специалистами при новой разработке или модернизации агрегатированных объектов, а также в учебных целях в вузах и на производствах.

Для управления автоматической линией был спроектирован центральный пульт управления и пульты для каждого станка линии. Поскольку агрегатные станки и автоматические линии проектировались с расчетом на гибкое изменение режима их работы, для пультов также предусматривалась возможность быстрой перекомпоновки. Работа над проектом велась в течение нескольких лет; в ней принимали участие Московский станкостроительный завод имени Серго Орджоникидзе, Минский завод автоматических линий, Харьковский завод агрегатных станков.

Пример 3. Проект типажа бытовых электромиксеров, взбивалок

и электромиксеров-взбивалок. Перед дизайнерами была поставлена задача усовершенствования ассортимента бытовых электромиксеров, взбивалок и электромиксеров-взбивалок — «решение нескольких взаимосвязанных параметрических типоразмерных рядов приводных элементов (являющихся, по сути, базовыми приборами), исполнительных и дополнительных элементов, агрегатируемых между собой для создания ряда потребительских комплектов» [1, с. 39].

Прежде всего, была проведена систематизация обрабатываемых продуктов и выявлены основные группы рабочих операций. Для выполнения каждой операции подбиралась рабочая насадка. Насадка — рабочий орган — приводилась в движение электроприводом. В зависимости от выполняемой операции, устанавливалась частота вращения насадки и ее функция (перемешивание, дробление, взбивание, резка и так далее). В соответствии со скоростью вращения, приборы были разделены на миксеры (быстрое вращение), взбивалки (медленное вращение) и миксеры-взбивалки (использование двух скоростей вращения).

Для разработки ассортимента была предложена таблица (матрица), в горизонтальных рядах которой располагались элементы различных по производительности приборов, а по вертикали — сами приборы в порядке увеличения их производительности (малая, средняя, повышенная). В каждой ячейке, образованной на пересечении горизонтальных и вертикальных рядов, находился вариант изделия, решающий определенные задачи. Таким образом, принцип проектирования изделия в виде набора-конструктора, состоящего из унифицированных элементов, позволял удовлетворять весь спектр потребностей и при этом не проектировать «лишних» приборов — с повторяющимися функциями и характеристиками.

ПРИМЕНЕНИЕ ПРИНЦИПОВ УНИФИКАЦИИ И АГРЕГАТИРОВАНИЯ ПРИ РАЗРАБОТКЕ ДИЗАЙН-ПРОГРАММ

Основные принципы унификации и агрегатирования были применены в первой в мировой практике дизайн-программе «Электромера» (1973–1979, Д.Азрикан, А.Грашин, Р.Гусейнов, А.Кудрявцев, Л.Кузьмичев, М.Михеева, А.Синельников, Д.Щелкунов, Д.Кочугов, А.Мещанинов).

Программа не была полностью реализована, но ее масштаб, значение и потенциальные возможности использования (предполагалось, что внедрение «Электромеры» позволило бы в 4 раза сократить количество измерительных приборов на заводах, в 5 раз снизить трудоемкость производства конструкций, улучшить эргономические и эстетические свойства оборудования, создать единый фирменный стиль) делают ее одним из важнейших шагов в становлении нового этапа развития советского дизайна — «разработке долгосрочных комплексных дизайн-программ, обеспечивающих целостный подход к созданию или преобразованию сложных комплексных объектов» [3, с. 132].

В 1977 году Госстандарт принял постановление «Об использовании системных художественно-конструкторских работ в программах комплексной стандартизации».

Дизайн-программа «Культбытмаш-1»

В 1978 году ВНИИТЭ Министерством машиностроения СССР была заказана дизайн-программа «Культбытмаш-1» (1). Ее целью было улучшить качество четырех групп изделий массового спроса (магнитофонов, велосипедов, часов и электробритв), выпускаемых предприятиями отрасли-заказчика. Необходимо было устранить противоречие, существовавшее на тот момент во многих отраслях производства товаров народного потребления: с точки зрения производства — избыточное разнообразие как результат малоунифицированных конструкций изделий, а с точки зрения потребления — однообразие (дублирование моделей, неполный ассортимент, непонимание типов потребителя).

Поскольку перечисленные выше номенклатурные группы не имели между собой прямой связи и не образовывали единой потребительской системы, по каждому из направлений разрабатывалась отдельная дизайн-программа (подпрограмма):

— БАМЗ (Бытовая аппаратура магнитной записи), ВНИИТЭ, Вильнюсский, Киевский и Харьковский филиалы ВНИИТЭ;
— «Велосипеды», Харьковский филиал ВНИИТЭ;
— «Часы», Уральский филиал ВНИИТЭ;
— «Электробритвы», Ленинградский филиал ВНИИТЭ.

Подпрограммы, тем не менее, были связаны между собой



Рисунок 4. Вариант миксера-взбивалки, спроектированный на основе разработанной матрицы формирования структурных элементов типов изделий

концептуально и организационно. При разработке каждой из четырех подпрограмм был использован общий подход к формированию ассортимента изделий, общая методика и единые принципы художественного конструирования. В дальнейшем на базе этих дизайн-подпрограмм планировалась разработка межотраслевых дизайн-программ по каждому направлению. Межотраслевая дизайн-программа должна была заниматься проектированием не для одного предприятия или объединения предприятий (как, например, дизайн-программа «Электромера»), а для всего Советского Союза, независимо от того, в подчинении каких министерств находились предприятия, выпускающие данный вид продукции.

Поскольку большинство дизайн-программ были долгосрочными, с участием не только дизайнеров, но и многих других специалистов (конструкторов, технологов, эргономистов, психологов), процесс их реализации делили на три этапа (или уровня):

— уровень модернизации: повышение качества изделий, выпускаемых отраслью (или фирмой) в настоящее время;

— уровень разработки и освоения новых видов изделий: разработка типажных рядов изделий и номенклатуры в целом;

— уровень разработки всего ассортимента изделий.

Такое деление достаточно условно. Важно отметить, что это не последовательные, а параллельные процессы. Они должны начинаться одновременно, и каждый предыдущий становился методической и

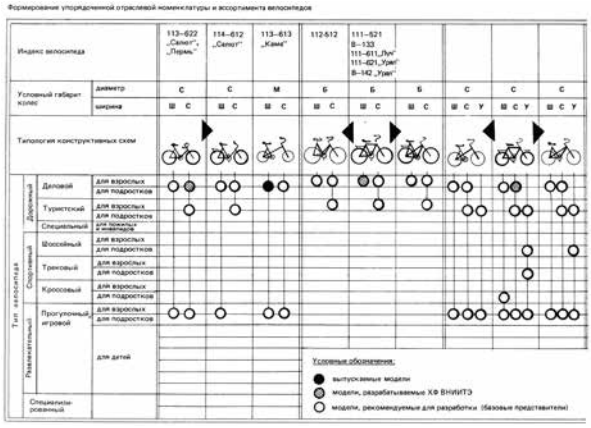


Рисунок 5. Формирование упорядоченной отраслевой номенклатуры и ассортимента велосипедов. Дизайнеры: В.Кравцов, В.Мурашко, Г.Головачева, Ю.Гирш, В.Васильев, В.Колков, Ю.Скобликов (Харьковский филиал ВНИИТЭ)

материальной основой для последующего комплекса работ. Дизайн-программа «Культбытмаш-1» также была рассчитана на три этапа и должна была завершиться в 1985 году. Ее первый этап был завершен в 1980 году: его результатом стала разработка концепции дизайн-программы и проекты модернизации ряда изделий. Второй этап заключался в разработке ассортимента групп изделий, проведении эргономических и технологических исследований, создании систем цветографических средств и упаковки. На третьем этапе предполагалась разработка и внедрение перспективных групп и комплексов изделий.

Для того чтобы упорядочить уже существующую продукцию, создать целостную систему, нужно было систематизировать номенклатуру ее базовых единиц или элементов (в случае, если изделия строятся по агрегатному принципу на основе унифицированных элементов). Один из руководителей дизайн-программы «Культбытмаш-1» Александр Грашин для решения этой задачи предложил составить «словестный портрет» базовых единиц изделий и их модификаций [4], то есть описать их потребительские свойства (2) [5]. Для базовой модели составлялся оптимальный список потребительских свойств; путем добавления или исключения потребительских свойств из первоначального списка получались модификации моделей. Таким образом образовывался унифицированный ряд. Составлению «словесного портрета» предшествовало определение типажа изделий. «Основания

классификации могут базироваться на поло-возрастных особенностях потребителей, специфике среды использования продукции, характере потребления, социокультурных ориентациях населения и так далее. Например, электробритвы могут быть мужскими, женскими, для инвалидов, для туристов (дорожные) и так далее. При этом тип провода, конструкция бреющего блока, комплектация дополнительными устройствами могут определять модификации каждой базовой модели. То же можно сказать о велосипедах, часах, бытовой радиоэлектронике» [4].

Как писал Евгений Розенблюм, «в профессионально-проектном смысле “потребитель” — это конкретизированный тип человека, для которого, через личные качества которого осуществляет свою деятельность художник-проектировщик. Один и тот же человек последовательно или одновременно может по-разному потреблять одну и ту же вещь… Художник начинает понимать, что невозможно проектировать вещь, взятую в отрыве от потребителя, которому она должна соответствовать. Он стремиться решать всякую проектную задачу сообразно логике целостного отношения человека-потребителя к предметному миру» [6, с. 18]. То есть в основе системы номенклатуры изделий на первом месте стоят потребительские свойства, а затем — обобщенные требования, предъявляемые с позиций социально-экономических, функциональных, эргономических и эстетических. Унификацию можно проводить и между базовыми моделями разных типов, и между их модификациями.

На примере дизайн-программы «Велосипеды» (3) можно увидеть, как для построения оптимального ассортимента был применен принцип конструктора. «Идея заключалась в том, что выпускаемая велопромышленностью продукция должна представлять собой конструктор в виде типоразмерных рядов однотипных деталей и узлов. Разработка такого типоразмерного конструктора должна осуществляться, прежде всего, на основе определения типологической структуры велопродукции» [7, с. 51]. Каждый типоразмерный ряд элементов предназначен для реализации определенной основной функции; ряды подчинены определенной иерархии. Как правило, верхний — формообразующие конструктивы (например, для велосипеда



Рисунок 6. Примеры новых моделей велосипедов, полученных из ограниченного набора унифицированных элементов с использованием приема замещения одних узлов и агрегатов другими:
а — велосипед дорожный с закрытой рамой (622 х 40 мм) для взрослых и его модификации для использования в сельских и городских условиях (исполнение «люкс»);
б — детский велосипед модели «Мишка» (205 х 56 мм) и его модификации: с открытой рамой — для девочек, с закрытой — для мальчиков (исполнение «люкс»).

— это рама). Второй уровень — конструктивы, осуществляющие основные процессы, для которых изделие создавалось (для велосипеда — это сочетание рамы с колесами и приводом). Следующий уровень — комплектующие элементы для управления тем или иным процессом. Последний — доборные конструктивы индивидуального использования. Рамы подразделяются по назначению на закрытые, открытые и универсальные, по конструкции — на складные, разборные и неразборные. Колеса делятся по диаметру на большие, средние и малые, по ширине — широкие, средние и узкие. В ряд однотипных элементов приводного механизма входят кареточные узлы, механизмы переключения передач, шестеренки ведущего вала, педали, цепи и другие элементы. Рули, седла, электрооборудование, крылья, щитки, багажники, ручные тормоза, инструментальные сумки, насосы,

счетчики, светоотражатели, звонки и другие комплектующие и навесные элементы составляют последние ряды. Комбинируя различные элементы этих рядов, можно достигнуть разнообразия моделей велосипедов, которые удовлетворят любого потребителя. «Разработанная методика формирования ассортимента по принципу конструктора открывает возможность создания не менее 19 базовых моделей для взрослых и подростков без существенного изменения действующей технологии производства велосипедов. Построением модификаций на основе этих базовых моделей можно увеличить ассортимент велопродукции еще в 3–4 раза» [7, с. 53].

Таким образом, большинство изделий универсального назначения (например, станок, электромиксер или велосипед) могут быть созданы из оптимального количества унифицированных элементов и внедрены как базовые типы (модели). Путем замены, добавления или исключения некоторых элементов базовые типы (модели) могли модифицироваться в специализированные изделия (например, станки специального назначения, миксер для определенных продуктов или велосипед для особой группы потребителей).

Дизайн-программа (комплекс исследовательских и дизайнерских проектных работ) по созданию развивающей предметно-пространственной среды для детей

Методы унификации и агрегатирования могут применяться не только для проектировании промышленных изделий и их комплексов, но и при формировании средовых объектов и их элементов. Например, они были использованы при разработке дизайн-программы по созданию развивающей предметно-пространственной среды для детей (зона занятий, спальная зона, игровая зона и другие) [1, с. 41] (4).

Предпроектный анализ показал, что средовой комплекс должен отвечать следующим основным требованиям: целостность предметно-пространственной среды, ее универсальность, структурность, гибкость и динамичность, адаптивность к изменениям протекающих в ней процессов. Учитывая, что комплекс разрабатывался для детей дошкольного и школьного возраста, необходимо было добавить в проект игровое начало — предусмотреть возможность трансформации среды ребенком, позволить ему самому проектировать предметную среду.

Дизайнеры видели свою задачу в том, чтобы создать целостную среду: связать архитектуру здания с прилегающей территорией, учитывать уже существующую планировку здания при функционарном зонировании, спроектировать наборы мебели, оборудования, пособий и игрушек таким образом, чтобы они образовывали систему. Для этого к работе должны были быть привлечены не только архитекторы, планировщики и художники, но и педагоги, психологи, медики. Координировать деятельность разных специалистов должны были дизайнеры, поскольку именно они видели всю «картину» целиком. «В идеале детский сад или школа должны проектироваться как единое целое, начиная с территории, зданий, помещений и кончая всем оборудование, включая мебель, игрушки, светильники и так далее. В задачу дизайнера при этом включается проектирование не только того или иного оборудования, но и взаимосвязей между всеми элементами среды, которая лишь при этом условии может стать “развивающей”» [1, с. 42].

Результатом дизайн-программы стала разработка мебельного и учебно-игрового оборудования, а также архитектурные проекты нескольких детских учреждений. Проектирование велось на основе модульного конструктора, что позволяло увеличивать количество изделий за счет различных вариантов их решений. Унифицированные ряды формировались на основе выделенных типов базовых модульных элементов. В рамках дизайн-программы были разработаны несколько дизайн-проектов [8, с. 106].

Проект средовых учебно-игровых и мебельных конструкторов системы «Куб-модуль»

Исходные элементы конструктора были максимально унифицированы, что обеспечивало вариабельность конструкций, их многофункциональность и простоту монтажа. Система «Куб-модуль» состояла из двух самостоятельных подсистем: «Куб-модуль 1» и «Куб-модуль 2».

Основой «Куба-модуля 1» был ряд из трех конструкций-модулей: полноразмерного куба-модуля (500 х 500 х 500 мм), 1/2 модуля (500 х 500 х 245 мм) и 1/4 модуля (500 х 245 х 245 мм). Эти модули давали начало типоразмерным рядам модификаций. В основе «Куба-модуля 2»

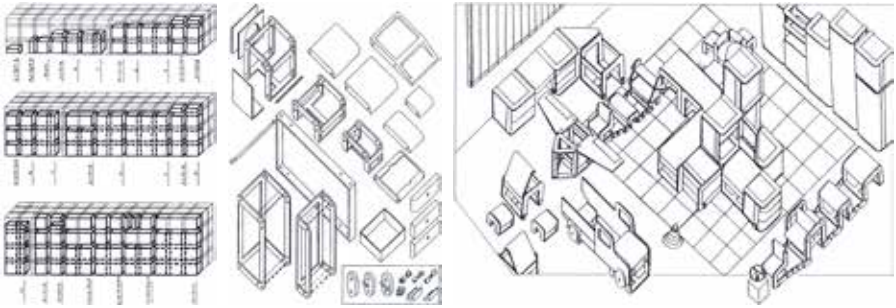


Рисунок 7. Средовой учебно-игровой и мебельный конструктор «Куб-модуль 1»:
а — принципиальная схема сложения основных модулей конструктора;
б — схема основных элементов конструктора;
в — фрагмент игровой зоны в детском дошкольном учреждении, созданный на основе конструктора.
Авторы: А.Грашин, А.Новиков, Е.Салтыков, В.Сидоренко

лежал размерно-подобный ряд из трех П-образных и прямолинейных элементов. Из них формировались полноразмерные модули (500 х 500 х 500 и 600 х 600 х 600 мм), 1/2 модуля и 1/4 модуля, также дающие необходимые модификации. Комбинации самих модулей, их модификаций и дополнительных элементов могли быть использованы для создания любой предметно-пространственной среды (мебельные и учебно-игровые объекты).

Конструкции из базовых элементов могли строиться в горизонтальной, вертикальной и обеих плоскостях одновременно; базовые модули и их модификации дополнялись дверками и панелями, закрывающими их грани и превращающие их в тумбочки и шкафы, а также выполняющими роль столешниц. Таким образом, в проекте заложены значительные комбинаторные возможности, варианты использования в различных ситуациях, потенциал развития путем присоединения дополнительных элементов. Оборудование могло быть смонтировано, демонтировано и переналажено самими детьми при помощи взрослых.

Проект средового учебно-игрового и мебельного конструктора системы «Модуль»

Конструктор был спроектирован в двух масштабах: настольный игровой и для изготовления предметов мебели. Исходной геометрической фигурой был выбран лист фанеры 1500 х 1500 мм, на

который наносилась модульно-координатная сетка с шагом 100 мм. Необходимые элементы конструктора «выкраивались» из листа по линиям модульной сетки. Для того чтобы разнообразить детали, были разработаны несколько типов лекал, которые также масштабировались по заданной сетке. При любых размерах исходного листа принципы формирования модульной сетки и лекал не изменялись, а только согласовывались с размерами листа. Основные достоинства такого конструктора — гибкость и трансформируемость при целостности и логичности. Детали конструктора «Модуль» могли соединяться разными способами (неразъемно, разъемно, быстроразъемно) в зависимости от проекта.

На основе системы «Модуль» было спроектировано рабочее место учащегося, конфигурация которого легко могла меняться. Мебель формировалась из исходных унифицированных элементов, масштабируясь, в зависимости от роста ребенка. Из конструктора «Модуль» можно было собирать практически любую корпусную мебель (шкафы, контейнеры, стеллажи), а также вешалки, ширмы, игровые объекты, места для сидения, кровати и многое другое. Характерная особенность конструктора «Модуль» заключалась в том, что он имел два уровня формирования: первый (плоский) — набор геометрических модульных взаимосвязанных фигур, совмещенных с модульно-координационной сеткой; второй (объемный) — собственно конструктор из унифицированных элементов для создания конечного изделия. Это позволяло создавать предметы, формообразующие элементы которых имеет не только унификационную, но и композиционно-пластическую, стилевую взаимосвязь, что важно при формировании комплексных средовых объектов.

Использование принципов унификации и агрегатирования при создании комплексных объектов было одной из характерных черт дизайн-программирования 1960–1970-х годов. К началу 1980-х на смену им постепенно стал приходить культурологический стиль мышления [7, с. 37].

Примечания:

1. Руководители дизайн-программы «Культбытмаш-1», ее подпрограмм, отдельных разделов: А.Грашин, Л.Кузьмичев, Д.Азрикан, А.Евстифеев, В. Кравцов, А.Кудрявцев, Т.Печкова, А.Тевин и другие.

2. Потребительские свойства товара — это свойства, которые проявляются в процессе потребления или использования товаров потребителем для удовлетворения материальных и культурных потребностей.

3. Дизайн-программа «Велосипеды». Дизайнеры: В.Кравцов, В.Мурашко, Г.Головачева, Ю.Гирш, В.Васильев, В.Колков, Ю.Скобликов (Харьковский филиал ВНИИТЭ).

4. Дизайн-программа по созданию развивающей предметно-пространственной среды для детей. Дизайнеры: А.Грашин (руководитель программы), А.Врона, Н.Каптелин, Л.Кузьмичев, Е.Лапина, И.Лукин, А.Новиков, Т.Ольшанецкая, Е.Салтыков, В.Сидоренко.

Библиография:

1. *Грашин А.А.* Методология дизайн-проектирования элементов предметной среды (дизайн унифицированных и агрегатированных объектов). — М.: Архитектура-С, 2004.

2. *Григорьева Л.И.* Сущность унификации // Стандарты и качество. — 1983. — № 5. — С. 21.

3. Очерки истории становления государственной системы дизайна. Т. II / под общ. ред. А.А.Грашина. — М., 2011.

4. *Грашин А.А.* Методические принципы формирования дизайн-программ. Автореферат диссертации.

5. *Задесенец Е.Е., Федоров М.В., Шипилов Е.И.* Анализ потребительских свойств изделий культурно-бытового назначения и хозяйственного обихода. — М.: ВНИИТЭ, 1983.

6. *Розенблюм Е.А.* Художник в дизайне. — М.: Искусство, 1974.

7. *Кузьмичев Л.А., Сидоренко В.Ф., Щелкунов Д.Н.* Средства дизайн-программирования. Методические материалы. — М.: ВНИИТЭ, 1987.

8. *Грашин А.А.* Дизайн детской развивающей предметной среды / Учебное пособие. — М.: Архитектура-С, 2008.

П.И. Цветкова

СПЕЦИФИКА И ФУНКЦИИ БРЕНДИНГА В СФЕРЕ ТЕЛЕВИДЕНИЯ

В статье анализируется технология позиционирования бренда в сфере телевидения. Отмечается, что брендинг в сфере телевидения имеет свои особенности: ориентация на предпочтения зрительской аудитории; функционирование в условиях динамично меняющейся медийной среды; коммуникативная основа; системность; необходимость легкого запоминания бренда; эмоциональность восприятия зрителем. Выделены функции брендинга: познавательная, идентификационная, дифференцирующая, опредмечивание идеи. Каждая из функций ориентирует на выбор технологии брендинга. Автор отмечает, что важнейшей из технологий является медиадизайн. На примере данных экспериментального исследования показана роль средств медиадизайна в функционировании брендинга в телевизионной сфере.

The article analyzes branding as a technology of brand positioning in the sphere of TV-design. The author notes that branding in the television sphere has its own characteristics. Among such features – orientation to the preferences of the audience; functioning under the conditions of a dynamically changing media environment; communicative basis; systemic; easy memorability of the brand; emotional perception of the audience. The branding functions are distinguished: cognitive, identification, differentiating, objectification of the idea. Each of the functions focuses on the choice of branding technology. The author notes that the most important technology is media design. The experimental data are given. The conclusions indicate the role of media design tools in the functioning of branding in the television sphere.

Ключевые слова: бренд, брендинг, медиадизайн, технология, эксперимент.

Keywords: brand, branding, media design, technology, experiment.

В современном мире роль телевизионного брендинга возрастает. Это связано с высокой конкуренцией среди телеканалов, с развитием множества аналогичных телепередач. Качественный бренд канала или передачи обеспечивает удержание и перетекание аудитории, способствуя, в свою очередь, новому повышению имиджа телекомпании. Следовательно, брендинг как процесс позиционирования бренда представляет собой определенную технологию повышения имиджа канала, передачи, одновременно повышая их коммерческий эффект. Следовательно, в данной статье пойдет речь о брендинге как технологии. Для того чтобы понимать назначение брендинга в телевизионной сфере и грамотно работать с данной технологией, необходимо уметь определять его специфику и обозначить основные функции. В этом состоит цель данной статьи.

Медийность пространства потребления является спецификой эпохи постмодерна. Это означает, что медиа приобретают «сквозной» характер, вкрапляясь в различные сферы жизнедеятельности. Реклама на телеканале стала настолько привычной, что современный потребитель рассматривает ее в качестве неотъемлемого составного звена в процессе формирования потребительских предпочтений. Отсюда — одна из особенностей развития брендинга в телевизионной сфере: он тесно связан с логикой выстраивания предпочтений зрительской аудитории. Вместе с тем, практика показывает, что прогнозировать восприятие нового телевизионного бренда аудиторией крайне сложно [3, с. 22]. Конструируя новый бренд, авторы никогда не могут быть уверены, что он будет успешным.

Классическое понимание особенностей медиа-бренда дал в своей работе Ли Хант [5, с. 56–59]. Автор выделил несколько характерных его черт. Первое — динамичность. Следовательно, спецификой брендинга в телевизионной сфере является ориентация на сиюминутность, что предполагает учет только насущных потребностей аудитории, без

далекого взгляда в перспективу. Второе — коммуникативная основа. Медиа-бренд сущностно содержит в себе коммуникацию. Сообщение — одновременно и текст, и среда. Специфика брендинга, в таком случае, состоит в необходимости учета этой синкретичности. Третье — системность. Данная особенность означает, что бренд формируется на пересечении нескольких составляющих (Ли Хант конструирует матрицу секторов): имиджевый, инструктивный, настроечный (технический), упаковочный (внешняя оболочка). Органичное сочетание всех выделенных секторов обеспечивает успешность брендинга. Имиджевый сектор позволяет ориентировать зрителя на выбор бренда, поясняя, что именно даст ему просмотр конкретного канала, конкретной передачи. Инструктивный сектор бренда направлен на «инструктирование» зрителя о том, каким образом данный бренд вписывается в его образ жизни. Технический сектор обеспечивает выстраивание целостной концепции бренда в сознании зрителя. Наконец, «упаковочный» сектор отражает способ подачи самой идеи бренда.

Исследователи справедливо фиксируют, что брендинг всегда обращен к эмоциональной составляющей личности потребителя [2, с. 128–131]. В этой связи, формирование психологического портрета среднего зрителя, на которого ориентирован конкретный бренд, выступает неотъемлемой составляющей брендинга. По сути, сам брендинг в телевизионной сфере означает интерактивное взаимодействие со зрителем, то есть, на диалогичности данного процесса. Именно диалогичность формирует доверие зрителя, или, как отмечает исследователь Ф.И.Шарков, увеличивается пользовательское предпочтение [7, с. 89–90].

Телевидение функционирует в пространстве «зритель-экран» [4, с. 1276–1278]; это обусловливает еще одну особенность брендинга в телевизионной сфере: он должен формировать легко запоминаемый бренд. Лучшей технологией здесь является логотип телеканала. Большинство телеканалов сегодня используют данную технологию. Логотип сегодня не означает простой статичной картинки, символа. Он становится подвижным, приобретает звуковое сопровождение, динамику, анимацию [1, с. 159]. Именно динамичность технологии логотипа позволяет соответствовать особенностям сознания и восприятия современного зрителя эпохи постмодерна.



Рисунок 1. Взаимосвязь функций и технологий брендинга в телевизионной сфере (авт.)

Пространство «зритель-экран» продуцирует еще одну особенность брендинга: использование специфических средств дизайна. Брендинг становится более эффективным, если использует современные и новейшие технологии дизайна телевизионного пространства. Например, это средства телеграфики. Телеграфика позволяет структурировать информационные потоки, разграничить их друг от друга, либо, наоборот, способствовать их слиянию. Телеграфика визуализирует бренд, воздействуя на образ восприятия зрителя, прежде всего, — на его эмоции. Другой пример использования технологий медиадизайна в брендинге — применение узнаваемой цветовой гаммы, которая прослеживается в различных элементах конструируемого образа (бренда).

Рассуждая о брендинге в телевизионной сфере, следует разграничить брендинг телеканала и брендинг телепередачи. Каждый из них имеет свои особенности. Вместе с тем, следует понимать, что обе части взаимосвязаны: успешный бренд телеканала является залогом и важной частью успешности нового бренда-передачи. Наоборот, часто случается, что один успешный бренд-передача способствует росту узнаваемости и популярности бренда всего канала. По сути, на большинстве каналов существуют некие «центральные» передачи, формирующие бренд телеканала в целом (например, программа «Вести» в формировании бренда телеканала «Россия-24»).

Рассмотрев особенности брендинга в телевизионной сфере, мы приблизились к его функциям. Выделим основные из них. Во-первых,

брендинг выполняет познавательную функцию: зритель становится информированным о функционировании нового бренда. Во-вторых, функция идентификации: брендинг способствует формированию узнаваемого образа (телеканала, телепередачи) и, соответственно, позволяет «приравнять» одно к другому. Одновременно происходит и формирование идентификации зрителя с данным брендом: он пытается найти в нем что-то подходящее именно ему и отражающее стиль (образ) его жизни. В-третьих, функция дифференциации: брендинг способствует выделению и обозначению уникальности данного бренда. В-четвертых, функция «опредмечивания»: замысел, идея проекта бренда, наконец, обретает свое конкретное существование в телевизионном пространстве. Выделенные функции брендинга в телевизионной сфере обозначают поле для использования технологий брендинга (см. рис. 1). По сути, выделенные технологии брендинга встраиваются в трехкомпонентную модель английского автора Ли Ханта [5, с. 134–150]. Успешный брендинг, с точки зрения этого автора, базируется на трех принципах: *отстройка от конкурентов* (что в данном случае осуществляется при помощи различных технологий диалога со зрителем и формирования уникальности образа проекта); *верность корпоративной философии* (формирование уникальности образа); *адекватность для зрителя* (доступность; диалог со зрителем). Мы добавляем в эту модель новый компонент — медиадизайн, поскольку именно при помощи него происходит опредмечивание идеи бренда. Медиадизайн становится ключевым звеном в построении *функциональной модели* брендинга в телевизионной сфере, что отличает его от брендинга в любой другой сфере. Здесь бренд воплощается посредством медиадизайна. Итак, использование средств медиадизайна — еще одна особенность брендинга в телевизионной сфере, о чем мы писали в своих более ранних работах [6, с. 245–251].

На основе изложенной концепции мы сделали попытку провести самостоятельное экспериментальное исследование, направленное на выявление технологий брендинга средствами медиадизайна. С этой целью были отобраны наиболее успешные бренды в рамках нескольких видов телепередач (на основе рейтинга зрительских предпочтений): новостные передачи, ток-шоу, социально-политические ток-шоу

(политические дебаты). Отобрано по три передачи (анализировались по нескольку выпусков каждой из них) каждого вида на основе рейтингов телепередач в апреле 2017 года. В процессе отбора передач мы следовали гипотезе: высокий рейтинг телепередачи есть следствие успешности бренда. Всего проанализирован 51 выпуск передач, в том числе — новостных передач («Время» (1 канал); «Вести недели» (Россия-1); «События» (ТВЦ)) — 17 выпусков; развлекательных ток-шоу («Прямой эфир» (5 канал); «Пусть говорят» (1 канал); «Мужское-Женское» (1 канал)) — 18 выпусков; социально-политических шоу (политические дебаты) («Место встречи» (НТВ); «60 минут» (Россия-1); «Поединок» (Россия-1)) — 16 выпусков.

Эксперимент представлял использование «иммерсионного» метода, состоящего в фотофиксации объектов медиадизайна с последующей систематизацией, анализом и обобщением результатов. В результате проведенного анализа установлено, что в различных видах передач доминируют специфические особенности медиадизайна как средства брендинга.

Медиадизайн новостной передачи стремится обозначить основные акценты доносимой до зрителя информации через формирование образов актуальности, новизны, динамичности и стремления идти в ногу со временем. Это достигается за счет использования таких средств медиадизайна, как ассоциативный монтаж (фиксируется через признаки *ламинированная поверхность столешницы, создающая зеркальность и объемность*, что формирует образы *объемность студии, эффект новизны и эффект перспективы*); оформление студии (фиксируется через признаки *оформление заднего плана в стиле «хайтек»*, что формирует образ *связь с будущим*); стиль одежды ведущего (фиксируется через признаки *деловой костюм*, что формирует образ *деловой обстановки*).

Медиадизайн ток-шоу очень красочен, привлекателен. Его особенностью является более тесная связь зрителя с героями передачи, в то время как в медиадизайн новостной передачи более безличен. Наиболее распространенный эффект медиадизайна ток-шоу — *«движение, перевоплощение, игра»*, что достигается через эффект движения по кругу, спирали, эффект метаморфозы. Очень

много внимания уделено эффекту эмоциональности (это достигается, множеством используемых средств медиадизайна, например, создается эффект театра, праздничности, «ярмарочности»; эффект уюта, эффект присутствия и включенности зрителя в диалог). Это фиксируется, например, через признаки *яркого света в студии и освещенности каждого уголка в студии; «клиповость» оформления студии; оформление студии как уютной домашней обстановки* и так далее.

Медиадизайн политических дебатов агрессивен и эмоционален, он подчеркивает наличие конкурентной борьбы и соревновательности, «призывает» зрителя к осмыслению ситуации и участию в ее обсуждении. Это достигается за счет таких эффектов как приглашение к сотрудничеству, эффект магии, волшебства, непредсказуемость, эффект боксерского поединка и фиксируется через такие признаки как, например, *оформление студии в виде боксерского ринга, наличие отражателей света, стеклянные стойки, оформление сцены в стиле «утопленности», подбора одежды и стиля ведущего (образ «ведущий-судья»)*.

Таким образом, проведенный анализ успешных брендов в телевизионной сфере показал, что ведущей технологией брендинга служит медиадизайн. Медиадизайн учитывает и подчеркивает особенности брендинга, выделенные нами в первой части статьи, и стремится воплотить желаемый образ (бренд) через использование совокупности средств. Медиадизайн способствует успешности брендинга и выполнению им названных функций с учетом особенностей функционирования бренда в телевизионной сфере.

Библиография:

1. *Белов И.А.* Брендинг в киноиндустрии / И.А.Белов // Брендинг как коммуникативная технология XXI века: материалы III Всероссийской научно-практической конференции 1–3 марта 2017 года / под ред. проф. А.Д.Кривоносова. — СПб.: Изд-во СПбГЭУ, 2017. — С. 159–160.

2. *Епифанова М.А.* Современный брендинг: сущность и принципы разработки / М.А.Епифанова, Т.Н.Совальскова // Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной

самореализации: Сб. материалов Всероссийского научного форума молодых исследователей. — 2016. — С128–131.

3. *Зинкевич О.В.* Брендинг в эпоху смены медиапарадигмы / О.В.Зинкевич // Брендинг как коммуникативная технология XXI века: материалы III Всероссийской научно-практической конференции 1–3 марта 2017 года / под ред. проф. А.Д.Кривоносова. — СПб.: Изд-во СПбГЭУ, 2017. — С. 21–24.

4. *Марченко М.Н.* Особенности проектирования визуальных коммуникаций в телевизионной среде / М.Н.Марченко, А.В.Яроменко // Молодой ученый. — 2016. — № 8. — С. 1276–1278.

5. *Хант Ли.* Основы телевизионного брендинга и эфирного промоушен / Ли Хант.; под редакцией М.А.Асламазян, Г.А.Либергала, В.И.Даниличева. — Нью-Йорк-Москва, 2003. — 144 с.

6. *Цветкова П.И.* Понятие и синтетическая сущность теледизайна // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Вестник МГХПА. — 2017. — Т. 2. — № 2. — С. 245–251.

7. *Шарков Ф.И.* Константы гудвилла: стиль, паблисити, репутация, имидж и бренд фирмы / Ф.И.Шарков. — М., 2010. — 272 с.

М.Б. Удальцова

АВТО И ХРОНОМЕТР. К ВОПРОСУ О ВЛИЯНИИ АВТОМОБИЛЬНОГО ДИЗАЙНА НА СТИЛЬ МУЖСКИХ НАРУЧНЫХ ЧАСОВ КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI В.

В статье рассматривается история взаимного влияния и развития дизайна в сфере производства автомобилей и наручных часов конца XX — начала XXI в. Автомобиль сократил время в пути, а, по сути, сжал, компактизировал расстояния, сделал жизнь более насыщенной, плотной и активной. Часы дали этому новому, сжатому времени, требуемую точность отсчета. В целом, парадигма, в которой большие скорости и точно измеренное время определяют стиль и ритм жизни, органичным образом привела к стилевому взаимодействию дизайна часов и авто. Анализ этого явления позволяет выделить варианты внедрения автомобильной стилистики и брендинга в дизайн наручных часов.

The article looks at the history of mutual design influence and development of production of cars and wrist watch at the end of the twentieth and the beginning of twenty first century. Cars have shortened travel distance and thereby making it possible to squeeze more events in a day then ever before. Wrist watch have given the necessary accuracy for managing a new much eventful day. On the whole a paradigm in witch high speed and time accuracy has determined rhythm and style of life. In some way these two have interacted with each other stylistically influencing one another. Analysis of such connection may highlight various ways to integrate the automobile style and branding info wrist watch design.

Ключевые слова: часы, кварцевый кризис, наручные часы, автомобильный дизайн.

Keywords: watch, quartz crisis, history, wristwatch, car design.





Рисунок 1. Rolex Daytona
Рисунок 2. Bugatti Type 370
Рисунок 3. Porsche design, серия Хронограф 911

Автомобиль и наручные часы появились на свет практически одновременно. Мир вокруг человека индустриального перестал жить в масштабах пешей прогулки и ритме восходов-закатов. В индустриально развитых странах средний человек стал в течение дня перемещаться на десятки километров и считать время в минутах. Оба рассматриваемых предмета можно считать символами индустриальной эпохи и одними из главных ее инструментов, действовавших совместно. Автомобиль сократил время в пути, сжав расстояния, сделал жизнь более насыщенной, плотной и активной. Часы дали этому новому, плотному времени требуемую точность отсчета. В целом, парадигма, в которой большие скорости и точно измеренное время определяют стиль и ритм жизни, органичным образом привела к стилевому взаимодействию дизайна часов и авто.

Производители наручных часов и хронометров, такие, как Heuer, рано осознали рекламный потенциал автогонок и поэтому уже в межвоенный период некоторые марки активно спонсировали автогонки и увязывали с этими событиями дизайн своей продукции. В послевоенный период практика выпуска часов под автомобильным брендом расширилась и оформилась в стабильный сегмент часовой индустрии. С одной стороны, характерным и устоявшимся фактором является позиционирование часов в период после кварцевого кризиса, то есть, начиная с 1980-х гг., как сложной и дорогой аксессуар для старшей возрастной группы

потребителей. С другой стороны, сам рынок и выбор производителей формировала потребность производителей дорогих, люксовых автомобилей в дорогом и солидно выглядящем сувенире. На настоящий момент можно выделить три варианта внедрения автомобильной стилистики и брендинга в дизайн наручных часов.

Самый ранний по времени возникновения подход — это получение вдохновения не от конкретного автомобиля и его марки, а от автомобиля как спортивного снаряда, от гонки, ее характера, ее легенды. Такой подход был характерен уже в межвоенный период и вполне сохранен в настоящее время целым рядом часовых брендов. Из наиболее известных можно назвать — Ролекс, линейка часов Дайтона, Таг-Хейер — Формула-1 и Монако; Шопар — Милле Милья (рис. 1). Характерным примером являются часы Таг-Хейер Монако, использующие традиционную для этой гонки Формулы-1 цветовую гамму, аккуратно отсылающие элементами ар-деко в дизайне к «Золотому Веку» автогонок, 1920–30-м гг.

Самым массовым вариантом такого взаимодействия является все же прямое использование часовщиком стиля и бренда автопроизводителя. В большинстве случаев это фактически двойное брендирование, часы имеют характерные черты стиля обоих «родительских» брендов. Можно отметить среди прочих — Пармиджани Бугатти Тип 370 Миф X (рис. 2) и Ральф Лорен для Бугатти; Юбло МП-05 ЛаФеррари и Техфрейм для Феррари; Брейтлинг для Бентли Суперспортс; Роже Дюбюи Эскалибур Авентадор S для Ламборгини, Булгари Окто Мазерати для Мазерати. В некоторых случаях крупные автопроизводители либо периодически меняют партнерскую часовую компанию (так поступает, например, Феррари: Лонжин — Жерар-Перригё — Панерай), либо полностью берут задачи дизайна на себя, либо — афиллированное дизайн-бюро, получая от часовщиков только калибры. БМВ и Мерседес выпускают под своими брендами наручные часы, совершенно соответствующие традиционной стилистике их автомобилей — как колористически (бело-черно-голубая гамма БМВ и серебристый у Мерседес), так и по подбору шрифтов, основных декоративных элементов. БМВ, в отличие от Мерседес, даже не размещает логотип часовой компании на циферблате. Хорошим примером работы с аффилированными дизайн-

-бюро можно считать линейки часов от Порше Дизайн для Порше. Серия Хронограф 911 — современная, с аккуратным цитированием линий одноименного автомобиля в форме корпуса, рисунка колесного диска для задней крышки, использующая как традиционный шрифт Порше, так и фактуры, цвета кожи из интерьерной отделки Порше 911, — может считаться одним из самых удачных примеров переосмысления автомобильного стиля для дизайна наручных часов (рис. 3).

Встречаются как прямое использование переосмысленных и масштабированных элементов родительского стиля автомобильной марки, так и использование стилистики без прямого цитирования. Хорошим примером прямой цитаты можно считать часы, выпускавшиеся компанией Корум ограниченной серией для Роллс--Ройс в 1976–1996 гг., точно повторявшие рисунок и форму решетки радиатора автомобиля Роллс-Ройс. При всей узнаваемости, результат в данном случае нельзя назвать удачей. Как более удачные примеры цитирования, можно отметить обыгрывание мотивов и пластики двигателя и подвески Феррари в моделях Ла Феррари и Техфрейм от Юбло (в последнем случае дизайн-проектированием корпуса занимался главный дизайнер Феррари Флавио Манцони). Среди часов для одной автомобильной марки можно встретить разный уровень переосмысления стилистических особенностей «родительского» бренда. Так, прямое использование формы капота ранних Бугатти как основного формообразующего элемента в часах Пармиджани Бугатти Тип 370 — решение несколько неуклюжее, немасштабное (рис. 4). При этом правильный подбор текстур и фактур в часах Ральф Лорен для Бугатти делает их гораздо более адекватными стилю этой компании. Точно также несколько примитивное копирование формообразования исходной марки в часах Тонино Ламборгини Спайдер для фирмы, основанной его отцом проигрывает более тонкому решению от Роже Дюбюи, где решение строится на цветовой гамме салона и общем стиле Aventador S, не копируя конкретные пластические ходы автомобиля.

Надо отметить, что речь в вышеперечисленных случаях идет, скорее, не о взаимодействии индивидуальных дизайнеров, но о более сложном процессе взаимовлияния корпоративных стилевых традиций. Но есть еще один тип такого переноса стиля, который как раз связан с

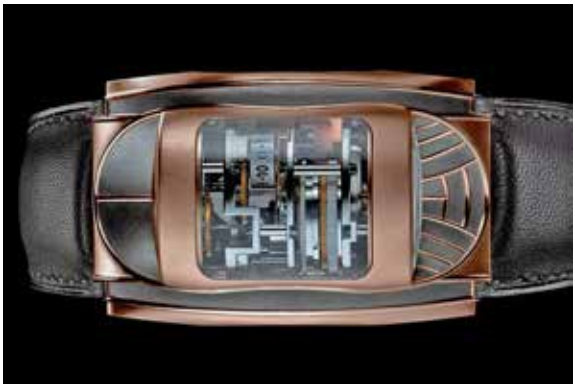




Рисунок 4. Parmigiani Bugatti Type 370
Рисунок 5. Giorgetto Giugiaro x Seiko

личностью дизайнера. Это ситуация, пусть не часто, но встречающаяся, когда автомобильный дизайнер берется проектировать наручные часы. В этом случае крайне важным становится масштаб фигуры такого дизайнера-визитера.

Заметным, а по масштабу личности и дарования дизайнера — уникальным, примером такой «интервенции» является проектирование Джорджетто Джуджаро серии часов Speed Master для Seiko. Строго функциональный и эргономический подход, характерный для автомобильных работ Джуджаро, здесь прослеживается также четко. Асимметричная форма, в итоге определяющая облик этих часов, вызвана необходимостью быстрого и безошибочного «слепого» доступа к органам управления часов. Выбор материалов тоже укладывается в рамки автодизайна этого периода. То есть, часы Джуджаро для Seiko, не будучи привязанными к какой-то конкретной марке автомобиля, могут рассматриваться как применение к часам автодизайна «вообще» как архетипа (рис. 5).

Примеры обратного влияния крайне редки, но один крайне интересный случай необходимо рассмотреть. Швейцарская компания Свотч не просто известна вниманием к инновационному дизайну, а стала одним из лидеров рынка благодаря нестандартному и очень успешному ответу на «кварцевый кризис». Вкратце этот подход можно охарактеризовать как сочетание концепции «вторых часов» и фокуса

на художественной составляющей дизайна, делающей часы Свотч не часами, легкомысленным и предметом, отличным от традиционно серьезного и дорогого швейцарского хронометра. Совместный с Daimler AG проект микроавтомобиля Smart полностью соответствует этой же парадигме Swatch. Изначально придуманный основателем и идеологом Свотч Николасом Хайеком в 1992 году как «вторая машина», с дизайном не-автомобиля, скорее дружелюбной игрушки, Smart сохранил этот генотип, несмотря на выход Swatch из проекта перед запуском производства в 1997 году.

Можно также отметить участие часовой компании Брейтлинг в дизайне Бентли Континентал ДжиТи 2002 г., где силами Брейтлинг спроектирована приборная панель. Одновременно Брейтлинг выпустила часы, которые получал покупатель машины.

Таким образом, взаимодействие стилей автомобильного и часового дизайна демонстрирует довольно простой набор закономерностей.

Во-первых, очевидно, что большая часть такого рода взаимодействий происходит не между двумя индивидуальными дизайнерами или даже группами дизайнеров, но между фирмами. Этот процесс находится под очень сильным воздействием инерции бренда, традиций и принятых внутри фирмы практик, стилевые решения выбираются более однозначные и узнаваемые.

Во-вторых, можно однозначно говорить о том, что при прочих равных определяющих в балансе родительских стилей является инновационность подхода той или иной компании. Менее консервативный подход к дизайну в каждом случае такого взаимодействия доминирует, определяет стиль и формообразование. Яркий пример такой закономерности — описанное выше взаимодействие Мерседес и Свотч по проекту «Смарт», где инновационная харизма унаследована именно от Свотч и доминирует даже после выхода часовой компании из проекта.

В-третьих, экономическая и технологическая мощь позволяют автомобильным компаниям тратить больше ресурсов на дизайн и в конечном счете — на дизайн «непрофильный», в том числе используя аффилированные компании (Порше дизайн, Ламборгини). Именно из-за такого дисбаланса технических и экономических возможностей послевоенное взаимодействие дизайна часов с дизайном автомобилей выглядит однонаправленным.

Наконец, в-четвертых, определяющей формой рассматриваемого стилевого взаимодействия был не прямой перенос формальных решений, а скорее применение к мужским наручным часам «автомобильных» методов выработки общей концепции, формообразования, иногда типов и сочетаний материалов, то есть в наиболее удачных случаях новый стиль возникает не как копирование, но как творческая переработка исходного, порождающего стиля.

Библиография:

1. Брейтлинг: URL: https://www.breitlingforbentley.com/fr/collection/bentley-b06/presentation/?idModel=1399
2. Таг-Хейер: URL: https://www.tagheuer.com/ru/%D1%87%D0%B0%D1%81%D1%8B/%D1%87%D0%B0%D1%81%D0%BE%D0%B2-monaco
3. Юбло: URL: https://www.hublot.com/en/partnerships/ferrari
4. Ролекс: URL: https://www.rolex.com/watches/cosmograph-daytona.html
5. Ральф Лорен: URL: https://www.ralphlauren.com/brands-watches-explore?webcat=brands%7Cwatches%7CExplore
6. Сейко: URL: https://www.seikowatches.com/global-en/special/heritage/
7. BMW: URL: https://shop.bmw.com/bmw-com/en_US/lifestyle/accessories/watches/page1.html
8. Mercedes: URL: https://www.mercedes-benz-classic-store.com/en/accessories/watches-jewellery/?p=1
9.Porsche: URL: https://www.porsche-design.com/en/timepieces/inspiration/chronograph-911-gt2-rs/
10. Официальная история Смарт от Даймлер: URL: http://media.daimler.com/marsMediaSite/en/instance/ko.xhtml?oid=9919398&ls=L2VuL2luc3RhbmNlL2tvLnhodG1sP29pZD05MjY3NDQ1JnJlbElkPTYwODI5JmZyb21PaWQ9OTI2NzQ0NSZib3JkZXJzPXRydWUmcmVzdWx0SW5mb1R5cGVJZD00MDYyNiZ2aWV3VHlwZT1saXN0JnNvcnREZWZpbml0aW9uPVBVQkxJU0hFRF9BVC0yJnRodW1iU2NhbGVJbmRleD0wJnJvd0NvdW50c0luZGV4PTU!&rs=3

Т.О. Габриелян

ДЕКОНСТРУКТИВНЫЕ, ВАРИАТИВНЫЕ И ГЕНЕРАТИВНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ФОРМЫ В СЕМИОТИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

В статье рассматриваются понятия деконструкции, вариативности и генеративности в семиотическом дизайне. Осуществляется анализ гарнитуры шрифта, в контексте семантики, синтактики, прагматики. Изучаются вариативные возможности дизайн-программы отдельного глифа, как репрезентатнта стиля. Определяются генеративные особенности дизайн-программ в контексте традиционного генеративного подхода, а также средствами Семиотико-интерактивной графической дизайн-среды.

The article deals with the concepts of deconstruction, variability and generativeness in semiotic design. The analysis of typeface carried out, in the context of semantics, syntactics, and pragmatics. Variational possibilities of the design program of a separate glyph studied as a representent of style. Generative features of design programs defined in the context of the traditional generative approach, as well as in context of the Semiotical-interactive graphic design environment.

Ключевые слова: семиотический дизайн, деконструкция, вариативность, генеративность, дизайн-программа, шрифтовая гарнитура.

Keywords: semiotic design, deconstruction, variability, generativeness, design program, typeface.

В контексте современных реалий все отчетливее проявляется процесс смены парадигм в дизайне. Массовый, стандартизированный дизайн (в том числе и визуальных коммуникаций), заменяется моделью персонального художественного-проектирования по индивидуальным

пожеланиям потребителя. Эта трансформация наблюдается в различных направлениях дизайна. Активно развиваются технологии, позволяющие говорить об этом не только в теоретическом, но также и в практическом контексте.

В коммуникативном дизайне это сфера дизайн-продуктов, разрабатываемых для виртуальной среды, например, дизайн интерфейсов. В промышленном дизайне — это аддитивные технологии, уже сегодня позволяющие потребителю в домашних условиях напечатать нужный дизайн-продукт на 3D-принтере. То же касается и дизайна-одежды, где лазерные станки ЧПУ выполняют раскрой ткани по заданной программе. Этот подход позволяет шить одежду, в том числе, и по индивидуальным меркам.

Список технологических нововведений можно продолжать. Однако существует ряд проблем, которые не преодалевает технологический прорыв. Более того, в какой-то момент развитие технологий, функционирующих в системе «производство — потребление — культура» [5, с. 301–303], будет предопределяться фундаментальными теоретическими и практическими прорывами в гумманираной сфере. В нашем случае развитие персонализированного дизайна непосредственно связано с комбинаторно-вариативными проблемами создания художественного, проектного и рекламного образов дизайн-продукта. А это уже сфера гуманитарных наук, в том числе и искусствоведения.

Целью этой статьи является рассмотрение деконструктивных, вариативных и генеративных возможностей графической формы в контексте семиотического дизайна, на примере гарнитуры шрифта. Задачами статьи являются:

— описание семантики, синтактики и прагматики шрифтовой гарнитуры и ее отдельных компонентов;

— изучение вариативных возможностей дизайн-программы отдельного глифа, как репрезентатнты стиля;

— определение генеративных особенностей дизайн-программы в контексте традиционного генеративного подхода, а также средствами Семиотико-интерактивной графической дизайн-среды (далее СИГРА).

Понятие семиотического дизайна предопределяет процесс и результат художественного-проектирования дизайн-продуктов как сложноорганизованных знаковых систем. Эти системы предстают потребителю

в виде трех воспринимаемых им полей: семантического, синтаксического и прагматического. Образ возникает на пересечении этих полей в сознании потребителя.

В качестве инструмента, позволяющего создавать дизайн-продукты в контексте семиотической методологии предлагается применять Семиотико-интерактивную графическую дизайн-среду (далее СИГРА) [2]. В ее основе лежит комбинаторный принцип создания семиотических знаков из семиотических фигур и объединение их в знаковые системы с помощью дизайн-программ.

Эстетика семиотического подхода основана на применении к различным типам дизайн-продуктов принципа деконструкции, который и позволяет на следующем этапе выполнить комбинирование (конструирование) средствами дизайн-программ. В свою очередь возможность создания дизайн-программ предопределяет вариативность образа, а следовательно и создание персонализированных дизайн-продуктов.

Понятие «деконструкция» было введено в современную философию Ж. Дерридой в работе «О грамматалогии» [3]. Деконструкция понимается как процесс освобождения скрытых смыслов текста неподвластных автору, путем разбора текста на составные части и анализ их с целью понять, как работает целое. В этой статье будет сделана попытка применения принципа деконструкции к гарнитуре шрифта семиотическими средствами.

Анализ следует начать с рассмотрения семантики. Она определяет не столько звук буквы, сколько ее идею (не следует путать с идеографическим письмом). Эта идея (эйдос) будет общей для всех графических решений одной и той же буквы. Проще говоря, как бы не менялась графика глифа, в первую очередь глиф должен передавать идею буквы, быть ее знаком. Эту особенность Т. Самара отмечает в одном из 20 правил хорошего графического дизайна: «шрифт, который невозможно прочитать не имеет смысла» [4, с. 19].

Идея буквы всегда дополняется расширенной семантикой. Например, антиквенное начертание — это не только тип гарнитуры, но также и целый исторический пласт, эпоха. Ее семантический образ может быть создан системой следующих ключевых слов: древняя, засечки, Возрождение, рукописный, почерк, минускул т.д.

Также, как и у буквы, у которой существует семантическая идея, для каждого отдельного элемента конструкции глифа существует свой эталон, априори заданный семантикой. Иначе говоря, если в процессе исторического развития элемент, например, засечку начинают назвать «засечкой», в этот момент возникает идея засечки. Далее, форма засечки может развиваться, определяя эстетику различных типов гаринтур (классификация Паратайп): антиква, гротески, акцидентные, рукописные, готические, старославянские, символьные. Но в любом случае она всегда будет соотноситься с базовой идеей засечки. Даже ее визуальное отсутствие в гарнитурах «без засечек» (sans serif), не отменяет существования ее идеи (эйдоса).

Синтактика — это правила (дизайн-программа) построения конструкции. Конструкцией является гарнитура, как набор шрифтов, в нескольких размерах и начертаниях, выполненных в едином стиле. Конструкцией является шрифт, как система глифов — графических начертаний букв (графем) и графических знаков. Конструкцией также является отдельно взятый глиф (графическое начертание графемы) состоящий из базовых элементов: основного штриха (штамба), засечек (различных видов), диакритических знаков, полуовалов, ножек, концевых и выносных элементов, поперечного штриха и пр. [4, с. 116].

В основе конструкции всегда лежат правила (дизайн-программы) построения формы и стиля. Правила написания буквы (построения конструкции глифа) позволяет воспринять букву однозначно, т.е. сначала зритель считывает строение конкретной буквы, например, буквы «А», и только потом ее стилистические особенности.

Синтактика как стиль формы — это то, что отличает глиф «А» в гарнитуре Бодони [1, с. 240], от глифа «А» в гарнитуре Лазурского [1, с. 305]. Приведенный пример, это синкретичный подход к созданию синтаксиса формы глифа. Подобный синтаксис хранится в сознании художника-графика, проявляется в его работах. Описание синкретичной формы средствами дизайн-программы достаточно сложная, но выполнимая задача, т.к. шрифт — это всегда конструкция. Репрезентантом же синтактики стиля (художественного-метода) в виде дизайн-программы могут быть: угол наклона пера (например, в антикве и фрактуре), форма пера, положение компонентов относительно друг-друга, траектория построения (написания) и пр.

Прагматика, в свою очередь, позволяет наделить глиф риторическими особенностями, создающими визуальную интригу. Это все то, что делает глиф визуально привлекательным, но при этом не меняет его формы. Прагматикой глифа может быть цвет (тон, насыщенность, светлота); заливка (закраска) формы или представление только контура; графический материал, с помощью которого репрезентуется форма (ширококонечное перо, плоская кисть, остроконечное перо, брашпен и др.) эффекты наложения (применяемые в графических редакторах) и др.

При переходе от статичного (синкретичного) дизайн-продукта к современному динамичному и интерактивному, возникает потребность в непосредственном представлении дизайн-программ в явном виде

Не следует путать динамичность и интерактивность с возможностью работать с векторной моделью глифа в специализированных шрифтовых графических редакторах (FontLab Studio, FontCreator, Fontographer и др.). Здесь речь идет о возможностях трансформации и генерирования новых гарнитур в режиме реального времени, т.е. семиотическая деконструкция является аналитическим методом, а генерация — синтетическим. Отметим два генеративных подхода, в основе которых лежат дизайн-программы:

генерирование формы (синтактики) по заранее заданной программе. По этому принципу работают современные редакторы для создания генеративной графики. Генерирование осуществляется за счет: трансформации, масштабирования, наклона и других методов, изменяющих форму. Здесь семантика, синтактика и прагматика не представлены в явном виде и не всегда связаны в единую эстетическую систему;

генерирование формы нейросетью СИГРА, обученной на семиотической модели. Генерирование начинается с семантического анализа технического и креативного задания. Далее СИГРА опираясь на уже существующие в глобальной сети (наработках дизайнеров) описания (семантику), формирует наиболее подходящую для конкретной задачи семантическую сеть. Каждый семантический элемент имеет связь с синтактикой, т.е. с синтаксической и прагматической дизайн-программами. Итогом становится сгенерированное решение, новая локальная комбинация элементов глобальной сети. В зависимости от пожеланий

потребителя (оператора СИГРА) в дизайн-программы готового решения могут вносятся уточняющие коррективы, приводящие к изменению эститки дизайн-продукта.

Подводя итог следует отметить, что дизайн-продукты, которые можно деконструировать, обладают потенциальными возможностями вариативности. Однако недостаточно простой механической деконструкции, при которой остается скрытым художественный-метод. Необходима репрезентация правил создания формы в дизайн-программе. После этого может проявиться вариативность формы путем выбора генеративного подхода. Традиционный генеративный подход позволяет создавать новую форму без глубинного осмысления эстетики ее формирования. Генеративный подход средствами СИГРА позволяет преодалеть эту проблему путем репрезентации дизайн-продукта, как целостный проектный и художественный образ в виде семиотической модели (сети) через: семантику, синтактику, прагматику.

Библиография:

1. *Брингхерст Р.* Основы стиля в типографике / Р. Брингхерст. — М. : Аронов Д., 2006. — 434 с.

2. *Габриелян, Т. О.* Концептуальная модель визуальной идентификации бренда в графическом дизайне : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.06 / Габриелян Тигран Олегович. — М., 2016. — 28 с.

3. *Деррида Ж.* О гамматология / Ж. Деррида; пер. с фр. и вст. ст. Наталии Автономовой. — М. : Ad Marginem, 2000. — 512 с.

4. *Самара Т.* Структура дизайна. Стильное руководство / Т. Самара. — М.: «РИП-холдинг», 2008, — 272 с.

5. Теоретические и методлологические исследования в дизайне — М., [Изд-во Шк. Культ. Полит.]. 2004. — 372 с.

О.Б. Павлова

АКТУАЛЬНЫЕ ПЕРИОДИЧЕСКИЕ АРТ-ПРОЕКТЫ XX-XXI ВЕКОВ КАК ЯВЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ

В статье рассмотрены актуальные периодические арт-проекты XX-XXI веков: биеннале, триеннале и подобные им художественные события. Данный формат мероприятий является устоявшейся формой репрезентации искусства. Цель – показать актуальный на сегодняшний момент «срез» произведений, авторов, проблем, художественных течений и создать площадку для коммуникации. На сегодняшний день число периодических арт-проектов велико. Среди них, как одни из самых влиятельных, можно выделить Венецианскую биеннале, Манифесту и Документу (Documenta).

The article deals with the actual regular art-projects during XX-XXI centuries: the biennales, trienniales and the similar art events. This form is a well-established way of art representation. The aim is to show the current “cut” of works, authors, problems, artistic trends and to create a platform for communication. Nowadays there are a lot of regular art-projects. Among them the most important are Biennale in Venice, Manifesta and Documenta.

Ключевые слова: биеннале, триеннале, современное искусство, актуальное искусство, выставка, Венецианская биеннале, Манифеста, Documenta.

Keywords: biennale, triennale, contemporary art, actual art, exhibition, Manifesta, Biennale in Venice, Documenta.

Среди актуальных арт-проектов настоящего времени можно выделить биеннале и триеннале. Эти понятия отражают периодичность проведения данных мероприятий. Словарь иностранных слов. под

ред. Н.Г. Комлева даёт следующее определение: «Биеннале, бьеннале [исп. Biennale, лат. bi дву(х) + annus год] — международная выставка изобразительного искусства, кинофестиваль или музыкальный конкурс, проходящие каждые два года (главным образом, в Венеции)» [1], а также: «Триеннале [ит. Triennale, лат. tri три + annus год] — международная выставка изобразительного искусства, кинофестиваль или музыкальный конкурс, проходящие каждые три года» [2]. Помимо этого среди самых знаменитых периодических выставок можно назвать также Документу (Documenta) в городе Кассель (Германия) [3], которая проводится, в основном, раз в четыре-пять лет.

На сегодняшний день биеннале и триеннале являются самым известным смотром новейших тенденций в искусстве в формате международных выставок или фестивалей. Эта практика широко известна с XIX века: самая старейшая биеннале — Венецианская, она существует с 1893 года [4].

Биеннале и триеннале могут иметь постоянную площадку проведения и географическую привязку к конкретному городу, как, например, Венецианская биеннале. Манифеста [5], также являющаяся биеннале современного искусства, напротив, каждый раз выбирает новое место проведения. Организаторы Антарктической биеннале [6] идут ещё дальше: в её рамках события проводятся по всему миру, а ключевым мероприятием является художественная и научная экспедиция в Антарктиду.

Данный международный проект задуман Александром Евгеньевичем Пономарёвым, российским художником (автором ряда проектов, связанных с подводными судами, путешественником) и куратором с целью создания площадки для коммуникации между художниками, учёными, мыслителями и философами и привлечения внимания общественности к судьбе Антарктиды. В рамках проведения Антарктической биеннале проводится ряд мероприятий: дискуссии (создан Antarctic Vision Club), пресс-конференции, выставки, путешествия и т.п. В том числе в 2017 году был проведён конкурс работ современных молодых художников (до 35 лет) — Open Call. В марте 2017 года осуществлена экспедиция к берегам Антарктиды как центральное мероприятие первой антарктической биеннале.

В Москве проводятся различные биеннале и триеннале, например, Московская международная биеннале современного искусства, Московская международная биеннале молодого искусства [7], Московская биеннале архитектуры [8], Московская международная биеннале графического дизайна «Золотая пчела» [9], Фотобиеннале [10] и другие. В 2017 году музеем современного искусства «Гараж» была организована Триеннале российского современного искусства [11].

Московская биеннале современного искусства не имеет постоянной, закрепленной за ней площадки, но проводится всегда в рамках одного города — Москвы. Первым годом проведения Московской биеннале современного искусства стал 2005 год, а организатором (куратором-координатором I биеннале и комиссаром последующих шести) — Иосиф Бакштейн. Темы и площадки проведения менялись от раза к разу. В 2016 году произошла смена команды организаторов биеннале, и в 2017 году была проведена VII биеннале современного искусства, президентом которой стала Юлия Музыкантская. Биеннале проходила в новом здании Государственной Третьяковской Галереи на Крымском валу.

Московская международная биеннале молодого искусства, по данным из доклада Министерство культуры Российской Федерации [12, с. 129], проходит под эгидой Государственного центра современного искусства (ГЦСИ). ГЦСИ был создан в 1992 году и главными направлениями его деятельности являются популяризация и оказание поддержки современному российскому искусству. Указанная биеннале в 2018 году проводится в шестой раз.

Московская международная биеннале графического дизайна «Золотая пчела» появилась в 1992 году и в 2018 будет проводиться в 13 раз. Сергей Иванович Серов, основатель и бессменный руководитель данной биеннале, отмечает что «Международные эксперты единодушно оценивают Московскую международную биеннале графического дизайна «Золотая пчела» как одно из самых важных событий в мировом профессиональном календаре» [13]. Плакат в центре внимания данной биеннале.

Помимо решения эстетических задач биеннале и триеннале позволяют заострить взгляд на социальных проблемах и политических

идеях. Данные художественные мероприятия в силу своей специфики, т.е. акцента на актуальности, на событиях сегодняшнего дня, способны поставить злободневные вопросы и быть своеобразной трибуной, создавать пространство для дискуссий. Одним из примеров может служить Архитектурная биеннале в Венеции 2016 года [14].Чилийский архитектор Алехандро Аравена, куратор выставки, избрал главной темой данной биеннале социальную роль архитектуры и проекты, работающие над улучшением качества городских пространств. Девиз выставки звучал так: «Репортаж с фронта», то есть подчёркивалась острота поднимаемых проблем. На данной биеннале было представлено большое количество социальных проектов: предложение сооружения жилья для беженцев, объектов социальной инфраструктуры, пунктов обеспечения медикаментами и предметами первой необходимости жителей труднодоступных регионов (например, проект дронопортов Нормана Фостера в Африке и многие другие подобные решения.

Но это не уход от эстетизма в сторону решения сугубо насущных бытовых задач. Творец, в данной биеннале архитектор, художник в широком смысле слова, выступает не как небожитель, предлагающий своё произведение зрителю, а как равный, призывающий к диалогу и совместному осмыслению. Архитектор предлагает при помощи доступных ему художественных средств и возможностей архитектуры предпринять попытку решить определенные социальные и политические проблемы.

Биеннале и триеннале проводятся в самых разных областях, например, таких как: современное искусство, архитектура, графический дизайн, акварель, фотография, танец, кино, музыка и т.д.

На данный момент число периодических арт-проектов велико, но с среди самых крупных и авторитетных, так называемых, «законодателей моды», можно выделить основные, уже упоминавшиеся выше: Венецианскую биеннале, Манифесту и Документу (Documenta).

Венецианская биеннале

Венецианская биеннале, как было сказано выше, является старейшей. Помимо основного проекта, биеннале современного искусства, также проводятся биеннале танца, музыки, архитектуры, театра, кино.

Виктор Мизиано в книге «Пять лекций о кураторстве» [15, с. 119]

отмечает то, что появившаяся в конце XIX века биеннале в Венеции воспроизвела модель Всемирных выставок, т.е. приняла идею национальных представительств. Каждая страна выстраивала свой выставочный павильон и «..все вместе все они вместе представляли мировой художественный процесс». В течение времени Венецианская биеннале неоднократно изменялась, например: была введена должность художественного директора, который задаёт единую тему и создает авторскую тематическую выставку.

Особый интерес представляет российское участие в данном событии мировой художественной жизни. Российский павильон был построен Алексеем Щусевым в 1914, и более чем за столетний период в нем было реализовано большое количество художественных проектов. Помимо этого, Россия принимает участие в биеннале архитектуры, музыки, театра, танца, а также в Венецианском кинофестивале.

Издательство «Stella Art Foundation» в 2013 году выпустило книгу «Русские художники на Венецианской биеннале, 1895-2013» [16] к 100-летию Павильона России на Венецианской биеннале. В книгу вошли статьи, подготовленные на основе архивных материалов данной биеннале. Во вступительном слове к данной книге Николай Молок говорит: «История участия русских художников на Венецианской биеннале – это фактически история русского искусства XX века. И не только потому, что через Венецию прошли сотни художников и многие хрестоматийные произведения, но и потому, что здесь были представлены все периоды и направления русского искусства…» и далее: «Главные вехи в истории русского участия на биеннале также в большей степени совпадают… с политической историей России» [16, с. 11].

В качестве иллюстрации значения участия в международной биеннале для формирования политического образа страны можно привести пример выставки работ художников СССР в 1924 году, описанной в данной книге [16, с. 214].

В начале 1924 года были установлены дипломатические отношения между СССР и Италией. В конце февраля этого же года Наркомпрос принял положительное решение об участии в Венецианской биеннале с целью пропаганды нового советского искусства в Европе. Нарком

просвещения А. Луначарский писал: «Вообразите, какое выгодное для белогвардейской эмиграции впечатление получилось бы, если бы павильон пустовал! Как прекрасно подчеркнуло бы это и для десятков тысяч посетителей и для сотен [тысяч] читателей газет, что Россия выбыла из числа культурных великих держав. А было бы, пожалуй, ещё хуже, если бы стены павильона завесили своими произведениями ненавидящие новую Россию изгои» [17]. В 1924 году в павильоне СССР было первые показано новое советское искусство. Были выставлены работы таких мастеров как Александр Веснин, Сергей Герасимов, Игорь Грабарь, Любовь Попова, Варвара Степанова, Александр Родченко, Борис Кустодиев, Анна Остороумова- Лебедева, Александр Осьмеркин, Кузьма Петров-Водкин, Владимир Фаворский, Александра Экстер, Петр Кончаловский, Роберт Фальк, Аристарх Лентулов и многих других.

Манифеста

Также среди крупнейших и самых авторитетных биеннале современного искусства можно выделить Манифесту. Виктор Мизиано в книге «Пять лекций о кураторстве» [15, с. 120] подчёркивает то, что Манифеста появилась в 1996 году в «атмосфере обновляющейся и объединявшейся Европы» и в её фокусе оказалось актуальное европейское искусство. Поэтому изначально подразумевался выбор молодых кураторов и художников и, помимо этого, кураторов должно быть несколько, поскольку «именно групповая полифония могла гарантировать проекту общеевропейское представительство». Но Манифеста постоянно изменялась, и на данный момент отказались от показа только молодых европейских художников, и может быть выбран один куратор. Характерной особенностью данной биеннале является постоянная перемена локации. В связи с этим определяется формат и концепция мероприятия, т.к. для организаторов Манифесты важным является, по словам Виктора Мизиано, «диалог с местом, с его традициями, художественным контекстом и т.п.».

Манифеста - это комплексное событие, включающее в себя выставку, конференции, посвящённые теории и практике актуального кураторства, так же публикуется «Manifesta Journal», первое профессиональное теоретическое издание о кураторстве.

Юбилейная Десятая Международная Манифеста проходила летом 2014 года в г. Санкт-Петербурге (Государственный Эрмитаж, Кадетский корпус и др. независимые площадки).

Документа (Documenta)

Документа была основана в 1955 году художником и профессором академии Арнольдом Боде (Arnold Bode) с целью вернуть Германию к диалогу с остальным миром после окончания Второй мировой войны в контексте международной художественной сцены посредством представления искусства XX века, о чём сообщается на официальном сайте данной выставки [3]. Арнольдом Боде было основано «Общество Западного искусства XX века» для того, чтобы представить искусство, названное нацистами «дегенеративным», и также искусство модернизма, которое никогда не было показано в Германии, в разрушенном музее Фридерицианум Museum Fridericianum).

Первая Документа представляла собой ретроспективу работ основных направлений (фовизм, экспрессионизм, кубизм, «Синий всадник», футуризм) и отдельных художников, оказавших влияние на современное искусство, таких как Пабло Пикассо, Макс Эрнст, Анри Матисс, Василий Кандинский и др. Так же были представлены немецкие художники: Поль Клее, Оскар Шлеммер, Макс Бекманн.

Выставку посетило более 130 000 человек, которые приняли участие и в исследовании, и в дискуссии на тему современного искусства.

Вдохновленный успехом первой выставки, Боде запланировал вторую выставку на 1959 год, таким образом, задав периодичность Документы. Арнольд Боде был руководителем Документы до 1968 года, в тот год она проводилась 4 раз, совместно с такими искусствоведами как Вернер Хафтманн (Werner Haftmann), Вилл Грохман (Will Grohmann), Вернер Шмаленбах (Werner Schmalenbach), and Макс Имдал (Max Imdahl). Новый формат выставки был введён в 1972 году Гаральдом Зееманом.

На Двенадцатой Документе, проходившей в 2007 году, были впервые представлены четыре художника из России: Андрей Монастырский, Анатолий Осмоловский, Кирилл Преображенский, Дмитрий Гутов. Куратор данной выставки был Роджер Бюргель.

В 2012 году в выставке Тринадцатой Документы приняла участие российская художница Александра Сухарева.

Документа стала сейсмографом развития современного искусства. У каждой данной выставки своя идея, диктуемая художественным директором, и в связи с этим она является не только площадкой для презентации актуальных тенденций современного искусства, но и местом, где могут быть опробованы новые выставочные концепции. Документа играет лидирующую роль в задании направлении развития искусства.

Под периодическими арт-проектами можно понимать биеннале, триеннале и подобные им художественные события. Этот формат мероприятий является устоявшейся формой репрезентации искусства. Первая подобная выставка состоялась в Венеции в 1893 года. Биеннале и триеннале могут иметь постоянную площадку, либо каждый раз выбирать новое место проведения. Цель подобных мероприятий — показать актуальный на сегодняшний момент «срез» произведений, авторов, проблем, художественных течений и создать площадку для коммуникации. Помимо решения эстетических задач биеннале и триеннале позволяют привлечь снимание к социальным проблемам и выразить политические идеи. Таким образом, данные арт-проекты обеспечивают трансляцию художественных тенденций.

На сегодняшний день число подобных периодических арт-проектов велико. Среди них, как одни из самых влиятельных, можно выделить Венецианскую биеннале, Манифесту и Документу. Особый интерес для исследования может представлять участие русских художников на Венецианской биеннале (российский павильон, павильон СССР, неофициальное русское искусство), проведение 10 Манифесты в Санкт-Петербурге и российское участие в двенадцатой Документе (Documenta 12) и тринадцатой Документе (Documenta 13).

Примечания:

1. Словарь иностранных слов. Под ред. Н.Г. Комлева. М, 2006. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/6713 (дата обращения 24.06.2018);

2. Там же. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/36684/ (дата обращения 24.06.2018);

3. Официальный сайт Documenta. URL: https://www.documenta.de/# (дата обращения 24.06.2018);

4. Официальный сайт Венецианской биеннале. URL: http://www.labiennale.org/en/architecture/index.html (дата обращения 24.06.2018);

5. Официальный сайт Манифесты URL: https://manifesta.org/ (дата обращения 24.06.2018);

6. Официальный сайт Антарктической биеннале http://www.antarcticbiennale.com/ (дата обращения 24.06.2018);

7. Официальный сайт 6 Московской Международной биеннале молодого искусства URL: http://youngart.ru/ (дата обращения 24.06.2018);

8. Официальный сайт 6 Московской биеннале архитектуры http://projectbaltia.com/events-ru/15766/ (дата обращения 24.06.2018);

9. Официальный сайт Московской международной биеннале графического дизайна «Золотая пчела» URL: http://www.goldenbee.org/ (дата обращения 24.06.2018);

10. Официальный сайт фотобиеннале http://mamm-mdf.ru/festivals/photobiennale-2018/ (дата обращения 25.06.2018);

11. Официальный сайт Триеннале российского современного искусства музея «Гараж» http://triennial.garagemca.org/ (дата обращения 24.06.2018);

12. Министерство культуры Российской Федерации. Государственный доклад о состоянии культуры в Российской федерации в 2013 году. М.,2014;

13. *Серов С.И.* Вступительная статья к каталогу Московской международной биеннале графического дизайна «Золотая пчела» 2014 года;

14. Архив Архитектурной биеннале в Венеции 2016 года на официальном сайте Венецианской биеннале URL: http://www.labiennale.org/en/architecture/2016 (дата обращения 24.06.2018);

15. Мизиано Виктор. Пять лекций о кураторстве.- М.: Ад Маргинем Пресс, 2015 – 231 с.

16. Русские художники на Венецианской биеннале 1895-2003. - М.: Stella Art Foundation, 2013- 766 с.

17. *Луначарский А.* О русской живописи (по поводу венецианской выставки) // Известия, 1924, 1 октября.

Библиография:

1. Мизиано Виктор. Пять лекций о кураторстве.- М.: Ад Маргинем Пресс, 2015 – 231 с.

2. *О`Нил* П. Культура кураторства и кураторство культур(ы). *М.*: Ад *Маргинем Пресс,* 2012. – 272 с.

3. *Обрист* Х.У. Краткая история кураторства. М.: *Ад Маргинем Пресс*, 2012. – 256 с.

4. *Смит* Т. *Осмысляя современное кураторство. М: Ад Маргинем Пресс, 2012*. – 272 с.

5. *Джорж Эдриан*. Справочник куратора. Музеи. Галереи. Независимые пространства. *М: Ад Маргинем Пресс,*2017 – 352 с.

6. *Баскар Майкл. Принцип кураторства. Роль выбора в эпоху переизбытка. М.*: *Ад Маргинем Пресс*, 2017 – 360 с.

7. *Мизиано* В. (ред.) Сборник текстов Московской кураторской *летней школы. Делать выставки политически. М.:* V-A-C press, 2016 – 432 с.

М.Г. Ларицкая

ДИЗАЙН ВИДЕОИГР И ПРОБЛЕМЫ АВТОРСКОГО ПРАВА С ПОЗИЦИИ «ИНДИ» РАЗРАБОТЧИКА

В статье рассматриваются особенности взаимодействия внутри команды разработчиков видеоигр с точки зрения авторского права и вопросы лицензирования финального продукта и отдельных его частей.

The article considers the specific terms of interrelations between members of the gameplay design team from the point of view of the copyright and licensing.

Ключевые слова: авторское право, игровая индустрия, инди, разработка видеоигр, лицензия, договор.

Keywords: copyright, gameplay industries, indi, gameplay design, license, agreement.

Создание современных видеоигр — сложный процесс, к которому, как правило, привлекаются 10–20 и более специалистов: программистов, дизайнеров, сценаристов, аниматоров и др. В продвижении видеоигр принимают участие маркетологи и специалисты в области рекламы. Зачастую такая деятельность доступна только большим компаниям с соответствующим штатом работников.

Однако и небольшие команды (так называемые «indi» — от англ. «independent» — независимые) способны добиться успехов на этом поприще. Команда инди-разработчиков может насчитывать до 2–3-х человек.

Одной из проблем, возникающей у инди-разработчиков, является проблема, связанная с нарушением авторских прав. Дело не только в том, что сами разработчики могут взять чей-то контент для своей

работы без оповещения и договора с его автором, не выплатить или нарушить иначе договор с художниками, но и проблема прав может возникнуть даже после публикации самой игры.

Рассмотрим варианты нарушений с точки зрения инди-разработчика.

Допустим, разработчик один. Он не известен. Он программист, не художник или дизайнер. Бюджет игры не позволяет ему нанять художника, музыканта и других специалистов для создания графического аудио- и визуального контента. Он самостоятельно пишет лишь код, не разрабатывая истории или сценария. Перед ним два пути. Он может научиться создавать тот контент, который он не умеет делать сейчас, но это потребует много времени и сил, разработка может затянуться на несколько лет. Второй путь: он может использовать то, что ему нужно из свободных источников. Однако каждый звук, музыка, изображение, 2d-спрайт или 3d-модели имеют своих авторов. В настоящее время появляется все больше сайтов, распространяющих игровые ресурсы под открытой лицензией (как правило, это одна из категорий CC — Creative Commonce), где на сайтах их публикуют сами авторы **[2].**

Примерами таких сайтов, служат: https://opengameart.org/content/faq#q-other — библиотека открытых ресурсов для «игроделов», сюда входит не только графический контент, но и звуки, музыка **[3].** Не менее крупный ресурс с обзором игровых движков и ссылками представляет https://gcup.ru/. Существуют ресурсы, подходящие для создания рекламного контента, бизнес-схем и сайтов с подборками разнообразной графики, например, https://www.freepik.com/. При помощи ресурса http://onairstudio.ru/, представляющего собой музыкальную студию, возможно создание звукового сопровождения, своего рода «атмосферной музыки». На сайте http://soundbox.pro/hronometr/ можно заказать создание видео, аудио, озвучки для своего проекта, в том числе и видеоигр, а на ресурсе https://www.jamendo.com/ можно свободно скачивать материал для некоммерческого использования. Для профессиональной же деятельности необходимо или оформить подписку, или покупать лицензию.

Таким образом, даже небольшой ряд примеров показывает, что для создания своих собственных проектов игр имеется достаточно ресурсов. Однако следует обратить внимание на типы лицензий, под

которыми публикуются необходимые разработчику материалы, потому что даже, казалось бы, открытая лицензия CC — Creative Commonce имеет свои подразделы, которые регламентируют основные условия сотрудничества [5].

1) Лицензия «С указанием авторства». Attribution. By

Произведение защищено авторскими правами, автор может разрешить копировать, распространять, воспроизводить, исполнять и перерабатывать его произведение. Данная лицензия является базовой и основной для всех лицензий CC по умолчанию, включает добавление других условий лицензии, корректирует данное значение и разрешенные методы использования.

2) Лицензия «Копилефт». Share Alike. sa

Дает право на переработку произведения, то есть создавать свое переосмысление оригинала, развивая его, таким образом, при условиях указания автора и распространения под той же лицензией, что и оригинал.

3) «Некоммерческая» лицензия Non-Commercial. nc

Оригинальное авторское произведение разрешено копировать, распространять, воспроизводить, исполнять и перерабатывать только в некоммерческих целях. В ином случае обязательно необходимо связаться с автором произведения.

4) Лицензия «Без производных». No Derivative Works. Nd

Разрешено распространение, копирование, воспроизведение только оригинала, то есть запрещено любое внесение изменений, преобразований. Если кто-то хочет это сделать, то необходимо разрешение автора произведения.

Таким образом, работая с бесплатными ресурсами, разработчик вынужден обращать пристальное внимание на тип лицензий, должен понимать разницу между ними.

Кроме того, существует негласное правило: использование бесплатных библиотек для коммерческих продуктов не приветствуется. Одно дело, если разработчик работает над проектом, продолжением по мотивам какой-то уже существующей игры. Другое — если речь идет о создании собственной «вселенной». Стоит учесть, что все бесплатные библиотеки хорошо знакомы как

разработчикам, так и игрокам, что, несомненно, скажется негативно как на продажах продукта, так и на репутации самого разработчика. Уникальность проекта — это именно то, что привлекает игроков. Подобный подход создает конкуренцию, что важно для процесса эволюции игровой индустрии.

Помимо графики, музыки, видео, в игре присутствуют и неоднозначные элементы, такие как программный код, игровая механика и др. Код рассматривается как «программа для ЭВМ», которая охраняется как литературное произведение, то есть внешняя реализация кода в виде последовательности символом, кода, текста. При этом не учитывается его функциональность. Существуют элементы, которые не охраняются авторским правом. К ним относятся концепции, системы, способы реализации, идеи, принципы, а следовательно, и игровая механика.

Так как игра — это совокупность разного рода деятельности и авторских произведений, то вполне могут возникнуть разногласия внутри команды разработчиков, вплоть до судебных исков с взысканием материального морального ущерба. Например, в случае, если кого-то забыли или намеренно не указали в титрах игры. Таким образом, при создании видеоигр важным вопросом является организация сотрудничества между специалистами из различных сфер деятельности.

Например, разработчик-программист нашел художника-энтузиаста, способного «генерировать» проектные идеи, сценарное построение, игровую среду. На начальной стадии обычно не встает вопрос о договорных отношениях. Однако если игру как готовый продукт удастся запустить в продажу, то встанет вопрос об участии в прибыли от продажи. Подобная деятельность предполагает, с одной стороны, наличие договора, а с другой — статуса индивидуального предпринимателя или юридического лица.

Если разработчики работают с издателем, то здесь возникают договорные обязательства, касающиеся сроков. Кроме того, издатели часто оказывают влияние на разработку с учетом маркетинга, желая повысить гарантии продаж копий, не учитывая изначальные задумки разработчиков. Однако издатель здесь выступает в роли инвестора, и

имеет ли он право решать и влиять на разработку, напрямую зависит от того, как был составлен письменный договор с ним. Но, по большей части, издатель стремится к контролю над процессом разработки игры, включая и ее финальный вид [6]. Разработчик в этом случае превращается в исполнителя коммерческого заказа, поскольку инвестор постарается, или за счет рекламы, или за счет встроенных «проверенных» особенностей из других игр создать продаваемый продукт.

Однако проблема в том, что такой подход не может обеспечить успех, равно как и дальнейшие продажи, так как «это уже все было». Неоригинальная игра не привлечет большое количество «бывалых» игроков, так как они будут понимать, что данная игра лишь «паразитирует» на славе других игр. Зачастую разработчик вынужден презентовать будущий продукт как маркетолог, а не заниматься его фактической разработкой. Проблема состоит не в самой презентации, а в том, что изначальные «дизайн-документы» (то есть поисковые варианты персонажей, ситуаций, интерфейса и правил) редко соответствуют изначальной задумке. Приходится рекламировать незавершенный продукт.

Контроль со стороны инвестора грозит тем, что время на разработку может быть сокращено в разы, что не представляется возможным, если дизайнер работает в одиночку. Если же в договоре указано точное количество человек, вовлеченных в разработку, — это означает, что доход будет поделен значительно. Подобное сотрудничество может оказаться невыгодным для разработчика. Конечно, не все издатели жестко регламентируют процесс. Например, в случае с игрой Stardew valley, издателем которой является компания Chucklefish (которая сама является успешной командой индии-разработчиков), компания по утверждению автора проекта Эрика Барона не влияла на процесс разработки. С появлением на рынке таких проектов, как Steam, для инди-разработчика открылась замечательная возможность самостоятельно выпускать свой проект без дополнительных посредников со стороны [7].

Возникает дилемма: заниматься разработкой игры своей мечты индивидуально, не завися от сроков, коллег, заказчика, полностью неся груз финансирования, разработки, отладки и издания игры,

рассчитывая лишь на свое свободное время, либо работать в команде, достаточно быстро, заключая договора и лицензии с коллегами или издателем.

Таким образом, любая игра — это совокупность интеллектуальной собственности разных направлений деятельности и специальностей. Это предполагает сознательный подход к вопросу лицензирования, заключения различного рода договоров как относительно какой-либо части игры, так и ее финального целостного результата. На это влияет количество человек в команде разработки, наличие привлеченных специалистов со стороны, решение вопроса финансирования, цели и задачи по реализации финального продукта в плане доходов.

Любое сотрудничество в данном случае предполагает деловые отношения, полноценное привлечение новых работников, специалистов с целью заключения договора авторского заказа, договора на служебное произведение или трудового договора, что предполагает значительную юридическую, финансовую ответственность.

Также, если мы говорим о команде, где разработчик выступает в роли лишь одного из сотрудников, он невольно вынужден подчиняться общим требованиям и критериям, в том числе и стиля, требованиям, заключенного договора, возможным требованиям инвестора, спонсора или издателя. И тогда ни о какой «свободе творчества» речи идти не может.

Если же разработчик работает в одиночку, то на него ложится все бремя ответственности, равно как и контроль над своей работой, временем, творчеством, а также последующей реализацией и распространением своего проекта. Также это означает, что прибыль ему не придется разделять с кем-то еще, и он может самостоятельно инвестировать собственный текущий проект. А также это означает отсутствие проблем в плане авторского права на финальный продукт или его части. Это условие актуально при условии, если разработчик не прибегал к услугам сторонних специалистов, не использовал сторонние ресурсы, элементы игры, нарушающие права третьих лиц. А следовательно, он единоличный владелец прав на данное произведение.

Во всяком случае, будущий дизайнер видеоигр должен представлять себе характер своей деятельности не только с точки зрения проектирования контента, но и правового обеспечения деятельности.

Библиография:

1. *Галенкин Сергей*. Маркетинг игр Версия 1.1. — URL: https://galyonkin.com/wp-content/book/Games-Marketing-by-Galyonkin-designed.pdf (дата обращения: 30.01.2018).

2. Вопросы заключения договора, проблем и сотрудничества в игровой индустрии:

URL: http://justicemaker.ru/view-article.php?id=4&art=5507

URL: https://newtonew.com/culture/kompyuternye-igry-kak-iskusstvo

URL: https://zakon.ru/blog/2017/10/4/avtorskie_prava_na_nastolnye_igry

URL: http://отрасли-права.рф/article/21856

URL: http://www.gamedev.ru/industry/forum/?id=199101

URL: https://habrahabr.ru/company/miip/blog/331642/

URL: https://ain.ua/2014/04/08/strategiya-sozdaniya-ip-portfolio-razrabotchikom-kompyuternyx-igr (дата обращения: 30.01.2018)

3. Примеры сайтов для разработки игр взяты со страницы группы «Use Handy Things!» в вконтакте, под названием «Use Handy Things!», созданной автором статьи (15.09.2017). — URL: https://vk.com/usehandythings (дата обращения: 30.01.2018).

4. О лицензии creative commons и иллюстрации:

URL: http://creativecommons.ru/licenses

URL: http://copyright.psu.edu/copyright-basics/creative-commons/

URL: https://www.clarity-innovations.com/blog/krhodes/5-oer-misconceptions (дата обращения: 30.01.2018).

5. Лицензии и виды договоров:

URL: http://www.gamedev.ru/industry/articles/GameDevMyth (дата обращения: 13.02.2018).

URL: https://vc.ru/20384-relations-in-team (дата обращения 13.02.2018).

6. Издатели, спонсоры и инвесторы. — URL: http://www.ant-karlov.ru/izdateli-glazami-razrabotchika.html (дата обращения: 17.02.2018).

7. Видеоигра и интеллектуальная собственность. — URL: https://vc.ru/20670-game-developer-ip (дата обращения: 18.02.2018).

СОДЕРЖАНИЕ / SUMMARY

1. Е.В. Жердев *E.V. Zherdev*	Метафорическая сущность универсалий в искусстве и дизайне *The metaphorical essence of universals in art and design*	4
2. А.Н. Лаврентьев *A.N. Lavrentiev*	У истоков стиля XXI века. Супрематические орнаменты и рисунки для ткани Ольги Розановой *At the origins of the style of the XXI century. Suprematist ornaments and drawings for the fabric of Olga Rozanova*	17
3. Е.Е. Матько А.Ю. Агафонова *E.E. Matko* *A.Y. Agafonova*	Новые технологии в эмальерном искусстве *New technologies in enamel art*	29
4. Фирас Эль Шейх *Firas El Sheikh*	К вопросу о технике и материалах в творчестве Низара Сабура *To the question of technique and materials in the work of Nizar Sabur*	34

5. Е.А. Лаврентьева
Аззи Руа Ахмад
E.A. Lavrentieva
Azzi Roua Ahmad
Влияние модернизма на развитие графического дизайна в Сирии
The influence of Modernism upon the development of graphic design in Syria 42

6. А.С. Данилочкина
A.S. Danilochkina
Источники и историография по изучению холодного оружия города Тулы XVIII–XIX вв.
Sources and historiography of Tula's cold weapon research of XVIII–XIX centuries 56

7. С.А. Глебушкин
S.A. Glebushkin
История собирательства русского традиционного костюма в России
History of collecting Russian traditional costume in Russia 69

8. А.С. Соболева
A.S. Soboleva
Семантика индийских тканых орнаментов
Semantics of Indian woven ornaments 86

9. М.А. Червонная
M.A. Chervonnaya
Дизайн-проектирование видеоокулографического интерфейса
The design of video eye-tracking interface 97

10. В.О. Рыжиков
V.O. Ryzhikov
Опыт проектирования современного детского сада: движение от архитектурной к предметной среде
Experience in designing of a modern kindergarten: moving from the architectural to the object environment 104

11. И.С. Голикова
I.S. Golikova
Генезис ленинградской школы графики и тенденции художественной культуры послереволюционной России
The Genesis of the Leningrad school of graphics and artistic culture trends of post-revolutionary Russia 112

12. Ю.С. Смирнова
Y.S. Smirnova
Томас Гейне — художник и моралист
Thomas Heine — artist and moralist 121

13. Н.П. Бесчастнов
Е.Н. Дергилёва
N.P. Beschastnov
E.N. Dergileva
Особенности проектирования и изготовления эксклюзивных книг. Опыт работы московского художника А. Дергилёвой
Features of design and manufacture of exclusive books. Experience of the Moscow painter A. Dergileva 141

14. А.Н. Рыжкин
Е.Н. Рыжкина
A.N. Ryzhkin
E.N. Ryzhkina
Графические материалы и техники в современном Строгановском рисунке
Graphic materials and techniques in contemporary Stroganov drawings 151

15. К.Н. Гаврилин
А.А. Логинов
K.N. Gavrilin
A.N.Loginov
Тема времени в искусстве отечественного пикториализма (1891–1937 гг.)
The theme of the Time in the art of the Russian Pictorialism (1891–1937) 159

16. И.Ю. Чмырева
I.Y. Cmyreva
Художник в обстоятельствах. Творчество художника и фотографа Анатолия Садермана в контексте эпохи
The Artist and Circumstances. Creative work of the artist and photographer Anatoly Saderman in the context of the epoch 175

17. А.В. Сикачев
A.V. Sikachev
Преодолевая шаблоны мышления
To overcome the intellectual patterns 200

18. О.Б. Дружинина
O.B. Druzhinina
Унификация и агрегатирование как проектные методы дизайна и средства формообразования. Применение принципов унификации и агрегатирования при разработке дизайн-программ
Unification and unitization as design-methods and principles of form-creation. The use of principles of unification and unitization in design-programs 209

19. П.И. Цветкова
P.I. Tsvetkova
Специфика и функции брендинга в сфере телевидения
Specificity and functions of branding in the TV-design sphere 225

20. М.Б. Удальцова
M.B. Udaltsova
Авто и хронометр. К вопросу о влиянии автомобильного дизайна на стиль мужских наручных часов конца XX — начала XXI в.
Auto and chronometer. To the question of the influence of automobile design on the styles of men's wristwatches of the late twentieth and early twenty-first century 233

21. Т.О. Габриелян
T.O.Gabrielian
Деконструктивные, вариативные и генеративные возможности формы в семиотическом дизайне
Deconstructive, variable and generative possibilities in semiotic design 240

22. О.Б. Павлова
O.B. Pavlova
Актуальные периодические арт-проекты XX-XXI веков как явление художественной жизни
Actual regularl art-projects of the XX-XXI centuries as a phenomenon of the art-scene 246

23. М.Г. Ларицкая
M.G. Larickaya
Дизайн видеоигр и проблемы авторского права с позиции «инди» разработчика
Design of the videogames and problems of copyright from the point of view of the "indi"-designers 256

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ

Агафонова А.Ю. Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Художественный металл» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: avrora-kreuser@yandex.ru

Аззи Руа Ахмад Дизайнер-график, соискатель МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: roua.ezzi.2014@gmail.com

Бесчастнов Н.П. Доктор искусствоведения, профессор, директор Института искусств, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: npb.art@mail.ru

Габриелян Т.О. Кандидат искусствоведения, кафедра «Книжная графика и дизайн печатной продукции» ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского»
e-mail: Tigrangabr@tagart-studio.com

Гаврилин К.Н. Кандидат искусствоведения, зав. кафедрой «История искусства и гуманитарные науки» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

Глебушкин С.А. Преподаватель Московского государственного института культуры
e-mail: gleba64@mail.ru

Голикова И.С. Доцент кафедры «Станковая и книжная графика» Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица
e-mail: golart@list.ru

Данилочкина А.С. Аспирант МГХПА им С.Г. Строганова
e-mail: danilochkina.a92@gmail.com

Дергилёва Е.Н. Преподаватель РГУ им. А.Н.Косыгина (Дизайн. Технология. Искусство)
e-mail: dysua@mail.ru

Дружинина О.Б. Директор по развитию Московского музея дизайна
e-mail: druzhinina.ob@gmail.com

Жердев Е.В. Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: zerdev-design@ yandex.ru

Лаврентьев А.Н. Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Коммуникативный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: strog-nauka2011@yandex.ru

Лаврентьева Е.А. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Коммуникативный дизайн»
e-mail: strogdesign@gmail.com

Ларицкая М.Г. Магистрант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: marymidnight@mail.ru

Логинов А.А. Искусствовед, соискатель МГХПА
им. С.Г. Строганова
e-mail: thomas_loginov@mail.ru

Матько Е.Е. Доцент кафедры «Художественный металл» МГХПА им. С.Г. Строганова, руководитель творческой мастерской эмали ТСХР, председатель секции ДИ ТСХР

Павлова О.Б. Соискатель МГХПА им. С.Г. Строганова, учебный мастер кафедры «Художественное проектирование интерьеров» МГХПА
им. С.Г. Строганова
e-mail: olyapavlo96@gmail.com

Рыжиков В.О. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Художественное проектирование интерьеров» МГХПА
им. С.Г. Строганова
e-mail: interior@mghpu.ru

Рыжкин А.Н. Преподаватель кафедры «Академический рисунок» МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: rizhkins@yandex.ru

Рыжкина Е.Н. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова, методист факультета «Дизайн» МГХПА
им. С.Г. Строганова
e-mail: rizhkins@yandex.ru

Сикачев А.В. Кандидат архитектуры, член Союза архитекторов
e-mail: av.sikachev@markhi.ru

Смирнова Ю.С. Преподаватель кафедры «Художественная обработка стекла» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: kato.semenova@mail.ru

Соболева А.С. Соискатель кафедры «Художественный текстиль» СПГХПА им. А.Л. Штиглица
e-mail: 9945843@gmail.com

Удальцова М.Б. Доцент кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: kondilartor11@gmail.com

Фирас Эль Шейх Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: elsheakhferas@yandex.ru

Цветкова П.И. Дизайнер, Первый канал: кампания «Всемирная сеть», креативный продюсер запуска телеканала «Поехали!», соискатель МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: tsvetkova.art@gmail.com

Червонная М.А. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: mariyachervonnaya@yandex.ru

Чмырева И.Ю. Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ
e-mail: irinachmyreva@gmail.com

В публикациях сохранен авторский стиль изложения.

Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник МГХПА

2/2018
Часть 2
Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

Издание зарегистрировано в Роскомнадзоре

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ №ТУ 50 - 02598
от 26.04.2018

Подписной индекс 81174
В каталоге Роспечати

Свободная цена

16+

Подписано в печать 28.06.2018
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 17,12.
Бумага офсетная, гарнитура Times New Roman
Тираж 500 экз.
Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9

Отпечатано в МГХПА им. С.Г. Строганова
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9
Москва 2018