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.

3/2018
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. – № 3. Часть 2 – 330 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
Цивьян Ю.Г. – доктор философии, почетный профессор имени Уильяма Колвина, Университет Чикаго
Лоддер Кристина – доктор философии, профессор, Школа искусств, Кентский университет
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. – № 3. Part 2 – 330 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
Tsivian Youri – PhD, William Colvin Emeritus Professor, University of Chicago
Lodder Christina – PhD, professor, School of Arts, University of Kent
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

СОДЕРЖАНИЕ / SUMMARY

1. М.Т. Майстровская *M.T. Maistrovskaya*	Крупнейшие музейные проекты Парижа (конец XX века – начало XXI века *The largest museum projects of Paris (end of XX – beginning of the XXI century)*	11
2. И.Н. Стор А.Р. Коржуева *I.N. Stor* *A.R. Korzhueva*	Эволюция западноевропейских знаковых форм *The evolution of Western European sign forms*	26
3. В.Р. Аронов *V.R. Aronov*	Почему идеи А.Лооса вновь современны *Why the ideas of Adolf Loos are up-to-date once again*	41
4. В.Р. Аронов *V.R. Aronov*	Статьи Адольфа Лооса об архитектуре и дизайне (1898–1924) *Articles by Adolf Loos on architecture and design (1898–1924)*	52
5. Е.В. Жердев *E.V. Zherdev*	Парадигмы идентификации потребителя и вещи в дизайне *Paradygmas of identification of the consumer and product in design*	62

6. А.Н. Лаврентьев
О.Б. Павлова
A.N. Lavrentiev
O.B. Pavlova
Арт-маркетинг актуальных периодических арт-проектов XX–XXI веков
Art-marketing of the actual periodic art-projects of the XX–XXI centuries 78

7. В.Ф. Зива
V.F. Ziwa
Инновационное художественное образование в современной социально культурной практике России
Innovative art-education in contemporary social and cultural politics of Russia 92

8. Е.А. Заева-Бурдонская
H.A. Zaeva-Burdonskaya
Образовательные технологии проектной деятельности в ситуации многопрофильной подготовки дизайнера
Educational technologies of project activity in the situation of multidisciplinary designer training 100

9. А.В. Рыжов
A.V. Ryzhov
Формы организации дополнительного образования в области дизайна для детей на современном этапе
Forms of organization of additional education in the field of design for children at the present stage 128

10. Л.Б. Каршакова
А.В. Фирсов
М.А. Груздева
L.B. Karshakova
A.V. Firsov
M.A. Gruzdeva

Пропедевтика дизайна средствами Лего-конструирования
Propedeutics design by means of Lego-design 137

11. О.М. Санду
O.M. Sandu

Сущность мифопоэтики в дизайне. Этапы мифопоэтического проектирования
The essence of mythopoetics in design. The stages of the mythopoetic design 143

12. Л.С. Филатов
L.S. Filatov

Современные информационно-коммуникационные технологии – как базис процесса дизайн-проектирования
Modern information and communication technologies as the basis of the design process 152

13. П.Е. Родькин
P.E. Rodkin

Коммуникативные особенности и конструктивная структура шрифтовой айдентки городов (на примере бренда Мурманска)
Communicative peculiarities and constructive structure of the font identity of the cities (the case of the brand of Murmansk) 165

14. И.Э. Монашерова
I.E. Monasherova

Альфонс Муха: новый язык коммерческой афиши
Alphonse Mucha: the new version of commercial poster 179

15. А.С. Федорина
A.S. Fedorina
От вертикального монтажа Сергея Эйзенштейна — к построению темпоритмического сценария многополосных изданий
From the vertical editing of Sergei Eisenstein — to the construction of tempo rhythmic scenario of multiband publications 186

16. М.Б. Удальцова
M.B. Udaltsova
«Танк» Картье. Инвариант и вариации
«Tank» Cartier. The invariant and variations 197

17. Д.М. Чавушьян
D.M. Chavushian
Исследование технических приемов, повлиявших на художественный образ филигранных изделий казанских татар XIX в.
Research of technical techniques that influenced the artistic image of filigree products of Kazan Tatars of the XIX century 206

18. Н.Ю. Красносельская
N.Y. Krasnoselskaya
Традиции каслинского архитектурного литья XIX в.
The tradition of Kaslinsky architectural casting of the XIX century 216

19. М.Г. Круглова
M.G. Kruglova
К вопросу о существовании единого азиатского ареала ювелирной традиции
To the question of the existence of a single Asian area of jewelry tradition 225

20. Н.Н. Бертяева
N.N. Bertyaeva
Кружево Идрии: история возникновения, художественное своеобразие и современные тенденции развития
Lace of Idrija: history of origin, artistic originality and modern trends of development 232

21. Н.П. Бесчастнов
О.В. Ковалева
И.Н. Стор
N.P. Beschastnov
O.V. Kovaleva
I.N. Stor
От фактуры к орнаменту: традиционные и инновационные технологии в построении современных орнаментов «оттеночного типа»
From textile to ornament: traditional and innovative technologies of the modern "shades type" ornament construction 245

22. Н.Н. Цветкова
N.N. Tsvetkova
«Дух искусства безграничен, и волокно объединяет мир». По материалам 9 Биеннале «Из Лозанны в Пекин», 2016 г.
«The spirit of art is unlimited, and the fiber unites the world.» Based on the materials of the 9th Biennale «From Lausanne to Beijing», 2016 253

23. Е.А. Юдина
E.A. Yudina
Технологические аспекты выразительности в искусстве керамики
Technological aspects of expressiveness in the art of ceramics 261

24. О.В. Татаринцев
А.А. Дудина
Л.В. Сретенская
O.V. Tatarintsev
A.A. Dudina
L.V. Sretenskaya
Керамическая скульптура последней четверти XX — начала XXI в.: от декоративной пластики к арт-объекту и инсталляции
Ceramic sculpture of the last quarter of XX — beginning of XXI centuries: from decorative plastics to art objects and installation 270

25. Г.Н. Богачева
G.N. Bogacheva
К вопросу о развитии анималистического жанра в российской авторской керамике начала XXI века
On the development of the animalistic genre in the Russian author's ceramics of the early XXI century 286

26. Н.Ю. Хлебцевич
N.Y. Khlebtsevich
Геометрия композиций художника-керамиста Виктора Решетникова
Geometrical compositions of Victor Reshetnikov, the ceramic artist 297

27. Е.А. Семенова
E.A. Semenova
Влияние национальной живописи на развитие технологии китайского стеклоделия периода Цин
Domestic painting influence on evolution of China's Qing Period glassmaking technologies 306

28. М.В. Павловская
M.V. Pavlovskaya
Художественное стекло А.А. Успенского (1892 – 1941). Сложение авторского почерка
Art glass of A.A. Uspensky (1892–1941). The addition of the author's handwriting 314

М.Т. Майстровская

КРУПНЕЙШИЕ МУЗЕЙНЫЕ ПРОЕКТЫ ПАРИЖА (КОНЕЦ XX — НАЧАЛО XXI ВЕКА)

Статья посвящена строительству наиболее крупных и концептуальных музейных комплексов, созданных в конце XX — начале XXI века, таких как многофункциональный Центр Помпиду, грандиозные реконструкции Музея д'Орсе и Большого Лувра, строительство нового корпуса исламского искусства «Золотая вуаль» Лувра и этнографического музея на набережной Бранли. Каждый из этих проектов уникален в своей концептуальной, архитектурной и экспозиционной трактовке и в целом представляет различные проектные стратегии создания современных музеев.

The article is dedicated to the construction of the largest and conceptually remarkable museum complexes, created at the end of the XX and beginning of the XXI century, such as: multifunctional Centre Georges Pompidou, reconstruction of the Muse d'Orsay and Grand Louvre, construction of the new building for the Islamic Art «The Golden Veil» for the Louvre and ethnographic museum at the Branly embankment. Each of these projects is unique from the point of view of conception, architecture and exposition and represents as a whole different design strategies of the creation of the contemporary museums.

Ключевые слова: музей, музейный комплекс, архитектура, пространства, экспозиция, коллекция, экспозиционный дизайн, произведения искусства.

Keywords: museum, museum complex, architecture, space, exposition, collection, exposition design, works of art.

Зарубежной практике конца XX столетия присущи остро концептуальные решения экспозиций и музеев, однако их концептуальность лежит в несколько ином русле, в отличие от привычных для нас отечественных экспозиционных решений. В большей степени она сказывается в создании сложнейших и в высшей степени технологично-функциональных музейных комплексов. В музейном строительстве Франции последней четверти XX века можно отчетливо проследить основные тенденции в развитии современного музея, со всеми направлениями и проблемами их концептуального, архитектурного, технического и экспозиционного построения. Практически, на примере трех крупнейших музейных проектов Парижа можно говорить о последних музейных новациях и даже о принципах и методике музейного проектирования в целом, отметивших окончание столетия.

К сожалению, экономическая ситуация 1990-х сдерживала строительство новых музейных зданий в русле современных архитектурных тенденций, их строилось немного, по сравнению со строительным бумом начала XXI века, когда в мире было построено столько музейных зданий, и таким разнообразием и типами, — столько не было построено за всю историю развития музеев. Практически каждый новый музей является событием в культурной жизни страны и событием в архитектурной профессиональной сфере. Именно поэтому Центр современного национального искусства и культуры им. Жоржа Помпиду в Париже, несмотря на то, что был построен в 1977 году (арх. Р.Пиано и Р.Роджерсом по открытому международному конкурсу), остается одной из самых острых и дерзких построек культурного центра с включением в свое основное ядро музея. И, несмотря на реконструкцию и модернизацию, которую музей пережил недавно, он представляет собой выдающийся музейный проект, который характеризует целый этап в музейном строительстве.

Здание Центра, выстроенное в стиле популярного в 70 годы архитектурного направления «Хай-тек», входит в число выдающихся архитектурных сооружений XX века. Оно «словно собрано из детского конструктора, имеет простую линейную концепцию пространства, с острым решением выхода всей коммуникационной структуры на фасады и осмысления ее в виде эстетического элемента» [1]. Разноцветные



Рисунок 1-2. Центр им. Ж. Помпиду

(желтые, синие, зеленые) гигантские трубы коммуникаций, поднимающиеся, наподобие труб океанского лайнера, прозрачный, вынесенный на фасад здания эскалатор, с движущимися посетителями, и весь огромный объем этого «полуфантастического» здания, бесцеремонно «ворвавшегося» в среду одного из старых районов Парижа, до сих пор поражают воображение. Смелость и глобальность проекта заключалась в многообразии его функций, в попытке создать некий притягательный и культуротворческий городской центр, подобного которому еще не было. Музей в его структуре является одним из самых важных и значимых компонентов (рис. 1).

Он вобрал и воплотил в себе уровень развития данной области знания: современной музеологии, научного, художественного, архитектурного, технологического осмысления и арсенала средств, который в комплексе с концептуальной стороной проекта дает представление о деятельности и уровне современного музея в целом. Это здание, с присущими зданию функциями, демонстрирует собой определенную ступень развития общества во всем многообразии его проблем и черт. Оно выстроено в одном из старых районов Парижа Бобур и является организационным пространственным ядром целой городской зоны.

Центр включает, помимо музея современного искусства, универсальные выставочные пространства, позволяющие создавать разнообразнейшие по экспонатуре, жанру и характеру оригинальные выставки, которых за прошедшие годы было немало. Помимо этого, в структуру Центра входят: информационная библиотека с музыкальным отделом;

информационно-компьютерная служба; серия студий для занятий с различными группами своих посетителей; магазины для продажи книг и изопродукции; дизайн-центр; центр по изучению иностранных языков; детская библиотека, а также сценическая площадка, которая выходит на площадь перед ним. Она как бы объединяет пространство города вокруг здания как эпицентра современного культурного ядра. Здание распространяет свое влияние на прилегающее пространство, занимая площадь цирковыми представлениями, акциями, клоунами, которые появляются перед зрителями, устраивая праздничные шоу, наподобие средневековых зрелищ старого европейского города, которые, возможно, когда-то были на его улицах и площадях (рис. 2).

Идея создания Центра принадлежала президенту Франции Жоржу Помпиду, который говорил: «...мое самое сокровенное желание — создать в Париже культурный центр, который бы явился бы одновременно и музеем и центром художественного творчества, где были бы представлены пластические искусства, музыка, кино, книги и аудиовизуальные современные средства» [1].

Первоначально в экспозиции Музея современного искусства Центра были применены легко трансформирующиеся интерьеры с открытой планировкой, которая осуществлялась легкими перегородками. Затем, после строительства д'Орсе, приглашенная для его реэкспозиции дизайнер Гаэ Ауленти переделала интерьеры музея в более стационарном характере, создав локальные и закрытые пространства, предназначенные для конкретных коллекций.

Огромный интерес представляют выставочные экспозиции Центра, где за годы его работы были устроены десятки разнообразнейших и остро концептуальных выставочных решений. Огромные свободные пространства экспозиционных зон дают возможность реализации любых композиционных замыслов с помощью выгородок и легких трансформирующихся панелей. По своим художественным решениям наиболее интересными были следующие выставки. Экспозиция, посвященная творчеству «Сальвадора Дали» (1980 г.), где в характерной сюрреалистической манере художника в пространстве зала повисли автомобиль и различные «предметы» — символы: изогнувшийся циферблат часов, гигантская ложка как некая огромная пространственная

инсталляция, которая была центром экспозиции произведений этого оригинального мастера. Обращала на себя внимание чрезвычайно красочная эмоциональная экспозиция, посвященная вулканам мира, решенная в очень насыщенном красно-коричневом колорите. Выставка 1984 г., посвященная архитектурному проектированию, представляла собой своеобразную экспозицию, претендующую на образ традиционного классического музея с красно-бордовыми стенами-панелями, выстраивающими традиционную анфиладу «экспозиционных залов», с четко читаемым «академизмом», в русле которого выполнены представленные проекты. Интересна выставка, посвященная литературному творчеству Кафки. Достаточно свободное и разряженное пространство выставки с немногочисленными плоскостными экспонатами (рукописи, издания, книги) было концептуально организовано художественными средствами. Полупрозрачные текстильные полотнища с графическим изображением панорамы старого европейского города повисали в зале и пространственно организовывали его. За счет сложных наложений создавалась эмоционально-насыщенная, театрализованная и загадочная атмосфера «полуреальной», «полупрозрачной» среды с фрагментами городского пейзажа, которая наполняла смыслом и визуализировала идею этой небольшой литературной выставки, удивительно точно и тонко передающей характер произведений писателя. Выставочная практика Центра Помпиду огромна, описать ее не представляется возможным, однако основными чертами ее экспозиционного дизайна можно считать неустанные поиски оригинальных и концептуальных решений, максимально выражающих в своих формах идеи и специфику выставок и разнообразного экспозиционного материала. Каждый раз они демонстрировали высокий и остросовременный дизайн.

Говоря о Бобуре, нельзя обойти вниманием другой грандиозный музейный проект, который принадлежит Парижу, — речь идет о Музее д'Орсе как о наиболее крупной музейной реконструкции наших дней, которая, бесспорно, войдет в историю развития музеев как один из выдающихся проектов конца XX века.

Рассматривать Центр Помпиду и д'Орсе можно и как два грандиозных французских проекта, имеющих статус президентских (т.к. идея создания Орсе была навеяна президенту Франции Жискару д'Эсте-

ну активностью в культурном строительстве своего предшественника Жоржа Помпиду), и как огромный вклад в национальную культуру страны. Помимо этого, их можно рассматривать и как различные, а с другой стороны — схожие во многом музееведческие концепции, характеризующие собой уровень развития современного музея. Так, если Центр Бобур является примером острой и новационной музейной архитектуры, то Орсе демонстрирует тенденцию переосмысления роли и значения культурного наследия, которая проявляется не столько в стремлении сохранить его в первозданном виде, сколько желанием включить в канву современной жизни, придать ему двойную функцию — носителя исторической памяти и подлинного современного явления, живущего в ритме сегодняшнего дня.

Знаменитый парижский вокзал на набережной Сены д'Орсе в центре Парижа, построенный архитектором Виктором Лалу в 1900 году к Всемирной Парижской выставке, являлся, по мнению критиков и парижан, «лебединой песней французского модерна». Идея гигантской реконструкции крупнейшего столичного вокзала, некогда принадлежавшего Орлеанской компании, утратившего свое первоначальное значение, и превращение его «из вокзала в музей искусств» представляется характерной чертой современного проектирования и в области культурного строительства, и в области архитектуры, и, особенно, в создании музейного экспозиционного комплекса подобного масштаба и сложности.

Серьезные проблемы в создании музея встали, в первую очередь, из-за различия функций здания, так как вокзал д'Орсе никак не совпадал по своим функциям с музеем искусств д'Орсе. Эта чрезвычайно сложная проблема была решена в проектной группе «АКТ-аршитектюр» (архитекторы Пьер Кольбак, Рено Бардон, Жан-Поль Филлипон, концепция О.Бирн и К.Пике), выигравшей первенство на конкурсе проектов по превращению вокзала в музей.

Проект музея включал несколько этапов. Первым из них был период создания концепции музея. Результаты исторических и социокультурных исследований легли в основу первоначальной структуры проекта, послужившей базой для его архитектурного и дизайнерского воплощения. Задачей концепции проекта было «не сделать музей в вокзале, а сделать музей из вокзала» (рис. 3).

Основой архитектурной концепции была реконструкция здания с заменой его функции в сложившихся архитектурных формах, в какой-то мере переосмысляя принцип «форма следует за функцией», так как в данном случае сама функция рассматривается как объект творчества.



Рисунок 3. Музей Д'Орсе. Главный неф и часы

По программе д'Орсе должен был стать междисциплинарным музеем, предназначенным для экспонирования французского искусства, включая изобразительные виды, пластику, прикладное искусство, градостроительство, архитектуру, исторические документы, фотографию и историю театра (середины XXI — нач. XX века).

Интерес представляет тот факт в проектировании этого музея, что он создавался по конкурсу, в котором, в отличие от Центра Помпиду, где могли принимать участие все архитекторы мира, конкурс для Орсе был ограничен лишь архитекторами французского происхождения, т.е. он был сугубо национальным. Однако когда архитектурная часть была решена, встал вопрос, что дизайнера-экспозиционера для такого грандиозного и сложного объекта во Франции в тот момент не было, что и послужило приглашением делать экспозицию музея известному дизайнеру итальянке Гаэ Ауленти. Она остро и контрастно вписала экспозицию в стиле постмодерна в архитектурную канву модерна начала века, не скрывая и не отстраняясь от нее. «Проект родился скорее из "диалога" с архитектурой, чем из принципиально определенных позиций. Это было экспериментирование на тему "архитектурная диалектика", рассматривающая отношения форма — функция, город — здание, вокзал — музей в их диалектике» [2].

Экспозиция представляет как бы «городскую метафору с городским словарем улиц, площадей, фасадов: где "монументальные формы и ритмы, ее совершенный для наших дней экспозиционный дизайн, цветовая палитра в структуре исторической архитектуры находится в противоречии и контрасте двух времен"» [2].

Свобода пространства, свобода воображения в использовании старой архитектуры, некая раскованность и отстраненность в сочетании с



Рисунок 4. Музей Д'Орсе. Макет

уважительным отношением к ней сделали возможным создание впечатления легкой аранжировки экспозиции, скрывающей обусловленность ее жесткого построения. Музею стали присущи монументальность и статичность в противоположность динамике и ритму вокзала. Это отношение позволило переосмыслить его формы, найти оптимальное решение современной функции и, главное, внести экспозиционный язык наших дней, контраст которого с памятником создает ощущение связи времен.

Самым крупным помещением музея является Большой неф, в котором экспонируется скульптура. Грандиозные размеры зала способствуют созданию монументальности его экспозиции. В целом она представляется как сгармонизированное пространство со «свободной постановкой экспонатов». Однако как утверждала Гаэ Ауленти, экспозиция строилась не от целостного объема к частному, а наоборот: «Не искалась перспектива зала, поражающая воображение, а каждый экспонат размещался как уникальный объект искусства с целью создания оптимальных условий его восприятия» [3]. Этим обусловлены разнообразнейшие подиумы, цоколи, экраны. Пространственный «сюрприз» открывающейся перспективы нефа складывается из восприятия архитектурной перспективы, насыщенной отдельно произведениями, размещенными с учетом геометрических качеств каждого объекта [4] (рис. 4).

В глубине нефа находятся две башни, в которых экспонируется ис-

кусство Ар Нуво. С террасами соседствуют экспозиционные залы для живописи и произведений декоративно-прикладного искусства. Эти залы имеют два типологических свойства: невысокие перегородки придают им камерность и, в то же время, непрерывную связь с пространством музея. В их организации использован прием «полуоткрытых пространств», ориентированных на более «крупные пространства». Такая иерархизированная организация пространства создает образ музея на основе тонких ассоциативных представлений. Создатели экспозиции видели в д'Орсе город с городским словарем улиц, площадей и фасадов, соседствующий с реальным городом за его стенами и как бы продолжающийся в нем. Эта организация пространства как «"модели города", "улиц", "дома" позволила создать "идеальное посещение" со свободным и гибким маршрутом, где залы воспринимались как маленькие музеи» [4].

Неожиданно и оригинально экспонируются архитектурные макеты, призванные, прежде всего, демонстрировать саму культуру эпохи. Например, знаменитый макет квартала Оперы оказывается под ногами посетителей, под прочным слоем стекла, и предстает во всем своем великолепии. Макеты крупнейших сооружений прошлого экспонируются по вертикали, выстроившись в большую колонну, один над другим. Их можно обозреть, поднимаясь на эскалаторе в залы башен.

Экспонированию коллекций музея предшествовала большая аналитическая работа, сопровождавшая теоретическую и практическую подготовку с опытами и экспериментами на макетах. Так, например, галерея импрессионистов конструировалась в натуральную величину для отработки наилучших приемов и критериев ее освещения. Для экспонирования декоративного искусства, наиболее крупных и светочувствительных экспонатов музея созданы специальные небольшие «темные» помещения, где практически отсутствует естественный свет и разработана система подсветки, высвечивающая лишь конкретные экспонаты.

В интерьере присутствуют, помимо традиционных строительных материалов, нержавеющая сталь, современные фактуры, которые позволяют получить синтетические отделочные материалы. Дизайн экспозиции строится на аранжировке современных форм постмодерна с применением новейших материалов и технологий, на сопоставлении





Рисунок 5. Большой Лувр. Пирамида
Рисунок 6. Лувр. Вестибюль Пирамиды

этих сугубо современных компонентов, материалов, фактур, цветов с их суперсовременными качествами с архитектурой такого же высокого художественного и технического качества уже позапрошлого века.

Музей представляет собой учреждение и, как называли его создатели, «музеологическую машину» на основе новейшей музейной технологии, применения самых современных, прогрессивных материалов и техники, со сложными современными системами естественного и искусственного освещения, автоматическим управлением технологическими режимами. Управление этими режимами первоначально, после строительства музея, осуществлялось «компьютерами “Клименси”. Аналогичными тем, что были тогда установлены в технических службах французского космического центра и с помощью которых осуществлялся запуск ракет, так как только компьютер подобного класса сложности мог взять на себя управление технологическим функционированием музея, отвечающего новейшим требованиям наших дней», — писали создатели музея, его проектировщики [4]. При этом саму программу для этого компьютера разрабатывал лучший программист Франции в течение трех лет.

Вокзал больше, чем любое другое место в городе, был пространством, связанным со «временем», живущем в ритме часов отхода и

прибытия поездов. Создатели музея хотели сохранить этот знак вокзала в музее. В перспективе Большого нефа оставлены старые вокзальные часы, получившие свое новое значение: символа не только времени, но и связи времен (рис. 3).

Д'Орсе можно рассматривать в качестве одного из характерных творений XX в., созданного в контексте постмодерна. В конечном итоге его гармоничность достигается путем демонстрации откровенной или даже акцентированной разновременности, где архитектура начала XX века оттеняет, объединяет и организует архитектуру конца XX века. В нем откровенное смешение стилей, эклектичность архитектонических систем и декора создают калейдоскоп реминисценций сакральных форм Египта, инженерии конца XIX в. западного модерна, функционализма середины века и высокого дизайна конца века, подчиняющихся объединяющему влиянию постмодерна, и целостную картину выдающегося музейного произведения, которое своей мозаичностью охватывает большой пласт культуры и несет пафос нашего времени со всеми его конфликтами и поисками» [5].

С созданием крупнейшей музейной реконструкции «Большой Лувр» и строительством Пирамиды (архитекторы И.М.Пей, М.Макари, Ж.Дюваль) в Париже возникает мощный триумвират крупнейших музеев национального искусства и ведущих музейных проектов своего времени. Проект «Большой Лувр» предусматривал оригинальную и новаторскую модернизацию функциональных зон старейшего дворца-музея и превращение его в единый уникальный культурный комплекс. Цели, поставленные перед проектировщиками, потребовали широкой программы действий, рассчитанной на пятнадцать лет напряженного труда. «Ситуация, в которой богатство коллекций музея постепенно приходило в противоречие с недостаточностью услуг по приему посетителей, потребовала создания проекта по переустройству дворца» [6]. Учитывая все изменения, музей практически удвоил свои выставочные площади, расширил помещения, необходимые для приема посетителей, ранее практически не существовавшие. Все вспомогательные службы музея от запасников и мастерских до магазинов, офисов и технических площадей выросли в размерах. «С реконструкцией произошли упорядочения в системе экспонирования, открытие ранее не функционирую-

щих экспозиций — скульптуры, Дальнего Востока, искусства арабских народов и т.д.» Коллекции музея отныне представляются в залах дворца, тогда как вспомогательные службы располагаются в подвальных помещениях под внутренними дворами и садами и имеют выходы на поверхность в виде Большой и четырех малых стеклянных пирамид, и экспозиционное освоение новых корпусов дворца, переданных музею. Были полностью отреставрированы и перестроены экспозиции многочисленных отделов музея. «В центре проекта реставрации Лувра стояли в первую очередь произведения искусства, а также сам дворец с его историей и неожиданные археологические находки, обнаруженные на территории садов и дворов. Работа требовала примерить непримиримое и найти равновесие во всем, что касалось удобства посетителей, хранения шедевров, безопасности и лучшего способа экспозиции произведений, бережного отношения к историческому контексту» [7] (рис. 5, 6).

В связи с консервативным мышлением многих участников проекта, в основном, хранителей, возникли трудности с принятием проекта — Пирамиды. Они были разрешены необычным образом. Был сооружен макет в натуральную величину и установлен во дворе Лувра, где прошло широкое обсуждение макета, что положило конец разногласиям. «Заслуга архитекторов, разработавших музеографический проект, состояла в том, что они решили не менять уже существующий декор и с уважением отнеслись к экспозиции, найдя, тем не менее, возможность внести новые технические средства освещения, обеспечения безопасности и температурно-влажностного режима, необходимые каждому современному музею» [6].

Большой Лувр, помимо непосредственно исторических коллекций музейного собрания, включает новую Научную лабораторию музеев Франции, реставрационные мастерские, Школу Лувра, Музей декоративных искусств, Музей моды и текстильной промышленности, Музей рекламы (помимо специально разработанных и отреставрированных зон садов с пешеходными маршрутами и т.д.).

Интерес представляют практически все многообразные экспозиции и музейные зоны, такие как экспозиция скульптуры в полуподвальных этажах дворца и пирамиде, отдел Древнего Востока с монументальны-

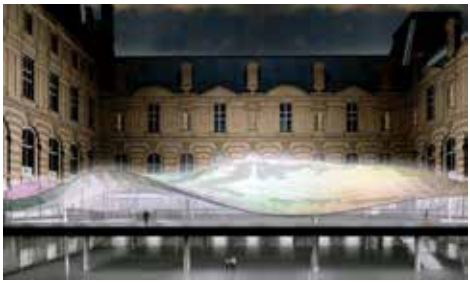




Рисунок 7. Лувр. «Золотая вуаль»
Рисунок 8. Лувр. «Золотая вуаль». Отдел исламского искусства

ми структурами в центре больших и светлых пространств под стеклянными крышами музея, экспозиции Египта, новые залы коптского искусства, античного. В галерее Медичи (немецкого искусства, голландской и фламандской школы) применены стационарные конструкции, которые разделяют плоскость стены на крупные «рамы», соотнесенные с общей архитектурой, с конструкцией потолков, общим ритмом и масштабом зала. В них находятся 24 произведения цикла Медичи, написанные П.Рубенсом. Экспозиционная композиция галереи строится на основе ансамблевого принципа, где экспонаты становятся неотъемлемой ценной частью музейного интерьера. И хотя вся архитектурная структура подчинена их размерам и художественным качествам, тем не менее, они органично включаются в общий экспозиционный ансамбль. После реэкспозиции таких залов-галерей, построенных на принципе фундаментального архитектурно-художественного ансамбля, — множество. В них применяются крупные членения архитектуры, мощные и стационарные стенки-перегородки, монументальные обрамления крупных живописных полотен и т.д.

Дворцовые залы с обилием позолоты и декора органически соединяются в непрерывный маршрут с новыми залами и помещениями музея, выполненными в стилистике современного дизайна, с современными и функциональными формами оборудования, с уникальными системами освещения в каждом из залов, с применением современных материалов, фактур, металлических конструктивных элементов. При всем стремлении к гармоничности новых экспозиций и дворца, нигде не скрывается современная конструкция и время этой гигантской реэкспозиции.



Рисунок 9. Музей Бранли

В подземных пространствах музея созданы обширные, разнообразные и комфортабельные зоны: входа и информационного холла, различных магазинов, художественных галерей, ресторанов, кафе и просто рекреаций для отдыха в этом огромном музейном мире под названием Лувр. Все вместе — концептуальная задача, научные изыскания, проектная разработка архитектурной и экспозиционной частей музея, его технической и функциональной насыщенности, его современный дизайн и демократизм в стремлении к многофункциональному разнообразному и коммуникативному совершенству — демонстрирует бесспорные достижения в международном музейном строительстве [10].

Однако на Проекте Большой Лувр его преобразование не закончились, и уже в наши дни появился и реализован еще один блестящий и талантливый проект отдела Исламских искусств (арх. Марио Белинни), который разместился во Дворе Висконти, в соседнем дворе с Пирамидой. Новый павильон с переливающейся волнами крышей, состоящей из позолоченных металлических фрагментов, вызывая в памяти самые различные метафоры на арабскую тему, получил и свое название «Золотая вуаль» Лувра [8, с. 46] (рис. 7, 8).

Еще одним выдающимся музейным проектом Парижа в начале 2006 года стал уникальный этнографический музей на набережной Бранли. Это этнографический музей, скорее, комплекс, обладающий огромной коллекцией памятников культуры и искусства стран Африки, Океании, Азиатских стран и Америки и научно-исследовательский центр. Здание, построенное рядом с Эйфелевой башней французским архитектором Жаном Новелем, стало такой же достопримечательностью Парижа. Оно утопает в зелени сада, который развивается и по стенам строения, и является убедительным объектом зеленой архитектуры. На его стенах высажено более 15000 растений. В музее, концепция которого строится на идее «моста», связывающего различные культуры, — несколько разнообразных пространств, которые формируются в четыре блока

и маленькие отдельные залы для конкретного этноса или культуры. «Здание, составленное из различных структур и взаимодействующее с природой, различные цвета, в которые окрашены поверхности, должны символизировать различные культуры. Архитектор в представленном на конкурс проекте назвал их “островами”, образующими единый “архипелаг”» [9, с. 125]. При всей своей экстравагантности и острой современности здание оптимально отвечает современным музейным требованиям и придает своеобразие и неповторимость каждому залу и каждой экспозиции (рис. 9).

Библиография:

1. *Фрадье Ж.* Национальный центр искусства и культуры им. Жоржа Помпиду в Париже // Музеум. — 1982. — № 1–2. — С. 29.

2. *Verner P.M.* Orsay termines et memorial; *Fillion P.O*. M’O Les decideurs; *Philippon J*. M’O Les Arbitrages; *Lemoine B*. Inuitation au voyage; Musee d’Orsey a ete realisee avec la participation d’Air France; Aulenti Gae Interviev tendancie use d’un visiteur // Architecture interieure cree. — 1986. — № 12 / Paris.

3. Aulenti Gae Interviev tendancie use d’un visiteur // Architecture interieure cree. — 1986. — № 12. — P. 387 / Paris.

4. *Алмейда М.Т.* Постоянная экспозиция музея д’Орсе в Париже // Музеум. — 1987. — № 154. — С. 65–71.

5. *Майстровская М.* Экспозиция в среде памятника: принцип контраста времен // Вопросы охраны и использования памятников истории и культуры / Сб. науч. тр. / РИК. — М., 1994. — С. 194–200.

6. *Лебрен Ж.* Создание нового музея // Connaissanse lts Arts. — Paris, 1998. — С. 9–16.

7. *Нико Ги*. Реставрация дворца // Connaissanse lts Arts. — Paris, 1998. — С. 16–20.

8. *Майстровская М., Федотова Н*. «Золотая вуаль» Лувра // Мир музея. — 2014. — № 3. — С. 46–50.

9. *Камин Д*. Великие музеи мира. — М., 2007.

10. *Майстровская М*. Музей как объект культуры. XX век Искусство экспозиционного ансамбля. — М.: Прогресс-традиция, 2017.

И.Н. Стор, А.Р. Коржуева

ЭВОЛЮЦИЯ ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКИХ ЗНАКОВЫХ ФОРМ

Статья посвящена эволюции западно-европейских знаковых форм в геральдике, сфрагистике, вексиллографии и орнаментике с периода Древнего Рима и до наших дней. Как универсальный метод формальной организации композиционных структур знаковых форм определяется «орнаментализм». Описываются изменения товарного знака на протяжении истории, намечаются пути его дальнейшего развития в границах архитонических геометрических форм: круг, треугольник, квадрат, прямоугольник, ромб.

The article is devoted to the evolution of Western European symbolic forms in heraldry, sphragistics, vexillography and ornamentation from the period of Ancient Rome to the present day. «Ornamentalism» is defined as a universal method of formal organization of compositional structures of sign forms. Changes of the trademark throughout history are described, ways of its further development in borders of architonic geometrical forms are outlined: a circle, a triangle, a square, a rectangle, a rhombus

Ключевые слова: геральдика, штамп, знак, форма, образ, клеймо, герб, графика, экслибрис, виньетка, круг, квадрат, треугольник.

Keywords: heraldry, stamp, sign, shape, image, stamp, coat of arms, graphics, bookplate, vignette, circle, square, triangle.

Эволюция знаковых форм в Западной Европе и России исторически происходила в четырех основных направлениях развития материальной культуры общества, в значительной степени содержащих знаковые формы: геральдике (от лат. heraldus — «глашатай»), сфрагистике (от греч. sphragis — «печать»), вексиллографии (от лат. vexillum — «знамя»)

и орнаментике (от лат. ornamentum — «украшение») — искусстве орнаментации предметов материальной культуры, и в том числе изделий текстильной и легкой промышленности. Причем орнаментализм как универсальный метод формальной организации композиционных структур перечисленных направлений является структурообразующим и формообразующим фактором проектирования отдельных произведений в области геральдики, сфрагистики и вексиллографии.

С развитием ремесла и торговли мастера-ремесленники начинают метить свои товары особыми знаками — «клеймами». Когда на смену локальных поселений пришел тип городской культуры, межличностные контакты и соседские связи не обеспечивали необходимого минимума осведомленности о производимых товарах и необходимого объема реализации производимой продукции. Между изготовителем товара и покупателем появился посредник — купец, часто увозивший товары далеко от места производства. Клеймо в этих условиях стало служить как идентификацией личности производителя, так и гарантией качества товаров.

Покупатель, выбирая товары, отдавал предпочтение товарам известных мастеров, которые он распознавал по знаковым клеймам. Вслед за клеймом средством маркирования становится штамп. Штамп представлял собой вырезанное на прочном материале зеркальное изображение эмблемы или иного знака. Штампы явились первоисточниками возникновения оттисков на сургуче, воске или иных материалах, именуемых печатями. Оттисками печатей оформлялись письма, деловые письма, правительственные распоряжения.

В Древнем Риме представители двух высших сословий — сенаторы и всадники — имели утвержденное законом право на личную печать. Печать, как правило, вправлялась в золотое кольцо и повсюду была с его владельцем. После смерти владельца оригинал печати помещался в захоронение или уничтожался во избежание подделок.

В роли знаков собственности применялись универсальные архетипические изображения — окружности, имитирующие солярные знаки, знаки креста и другие, что можно объяснить верой, идущей с первобытных времен, в охранно-обереговое значение «магических» знаков. Подобное маркирование различных товаров в представлении

людей как бы отдавало их под охрану магических сил. Прообразами современных товарных знаков в истории культуры являются знаки собственности: тамги, индивидуальные, цеховые и фабричные клейма, штампы, печати.

Знаки авторства — «авторские сигнатуры», авторские подписи на товарах — являлись способом авторского удостоверения изготовленной продукции, наносились мастерами на созданные ими изделия. Наиболее древними носителями знаков авторства являются предметы керамики, строительные каменные блоки, кирпичи. На одной из краснофигурных ваз VI века до н.э. древнегреческой керамики написано: «...Расписывал это Эвтимид, сын Полия, так, как еще не расписывал Эфроний» [1, с. 87]. Первые надписи в ряде случаев выполняют рекламные функции, являясь первыми образцами проторекламы. Например, в Карнакском храме египетских Фив найден текст на камнях, который относится к XVI веку до н.э., который от имени зодчего Инени гласит: «То, что мне было суждено сотворить, было велико... Это было мастерством моего сердца... Я буду хвалим за мое знание в грядущие годы теми, которые будут следовать тому, что я совершил» [2, с. 74]. Авторские надписи, часть которых расшифровывается как имена владельцев мастерских, можно увидеть на античных предметах гончарного производства — амфосах, пифосах, вазах или на их осколках.

В античные времена начали использоваться приемы изобразительной символизации, предшествующие фирменным знакам, которыми античные ремесленники метили свои изделия, подразделяющиеся на четыре основные группы: 1) изображения различных предметов (треножников, молотков); 2) изображения растений (цветы, ветки, венки); 3) изображения животных (бык, конь, лев, слон, собака); 4) изображения различных божеств в человеческом облике [3, с. 86]. Среди археологических находок античного города Херсонеса, находящегося на территории современного Крыма, обнаружены помеченные авторскими клеймами амфоры, светильники, черепица и другие предметы. Клейма преимущественно состояли из монограммы — начальных букв имени мастера. Исследователи пришли к выводу о том, что изученные знаки «являлись своего рода фабричной маркой... Клейма на-

кладывались самими мастерами в целях ознакомления покупателей со своей продукцией» [4, с. 78]. То есть, в данном случае клеймо объединяло знак авторства и знак собственности.

На ряде фресок помпейских интерьеров археологи находят подпись «Луциллий», что подтверждает авторство созданных произведений. Авторские подписи на произведениях живописи и графики стало принято ставить с эпохи Возрождения.

В виде знака авторства венецианские типографы стали ставить на своих книгах личный типографский знак. Их примеру последовали славянские книгопечатники Франциск Скорина и Иван Федоров. В настоящее время издательские марки несут функцию опознания издательской продукции, одновременно служат средством продвижения товаров на рынке и средством правовой защиты.

В средние века во время расцвета ремесленнических цехов в Западной Европе мастера оружейных дел помечали своими фамилиями или прозвищами клинки мечей и другое оружие; итальянские бумагоделы помечали бумагу своей фамилией в виде «водяных знаков», например, «Фабриано». Средневековый подмастерье-каменщик после пятилетнего обучения получал специальный графический знак, который он был обязан ставить на каждом своем изделии для контроля качества и количества изготовленного. В готических соборах Франции на каменных колоннах можно увидеть личные знаки авторства строителей собора — условные геометрические изображения — зигзаги, полукруги, полуэллипсы [5, с. 276].

Средневековая европейская культура в медиевистике (науке, изучающей европейское средневековье) разделяется на три этапа: раннее Средневековье V–X вв., развитое Средневековье XI–XIV вв., позднее Средневековье и Возрождение XV–XVI вв. В первом периоде — раннем Средневековье — экономика Европы переживала период глубокого экономического кризиса, что значительно снижало потребность общества в знаковой информации. Однако в раннем Средневековье были заложены основы конфессиональной (церковной) рекламы, заключающейся в знаковом «украшении» собранных в различных храмах реликвий, организации торжественных шествий и религиозных процессий. В период развитого Средневековья XI–XIV вв. произошло укрепление

феодального экономического строя, увеличение количества производимого общественного продукта, оживление торговых контактов всеевропейского масштаба, возрождение городского образа жизни, что отразилось на развитии знаковой символики. В средневековой культуре широкое распространение получили рыцарские гербы, что связано с воодушевлением рыцарства первыми крестовыми походами и необходимостью различать, идентифицировать ранг, статус закованных в броню крестоносцев.

В геральдике широко применялись символы, многие из которых перешли в новое тысячелетие из античной культуры. Геральдику специалисты называют совокупностью знаков отличия, «составлявшихся по определенным правилам и присваивавшихся государством, частям их территорий (княжествам, городам, областям), корпорациям (средневековым цехам, гильдиям, братствам), родам, фамилиям, отдельным лицам и т.д.» [6, с. 3]. В геральдике применялись строгие правила составления гербов, заключающиеся в строгом учете прав владельцев на изображаемые символы и тщательной трактовке смысла применяемых символов. Геральдика средневековой Европы развивалась в трех основных направлениях: политическая геральдика (гербы государств, городов, регионов), рыцарская геральдика (родовая) и торгово-ремесленническая геральдика (клейма, эмблемы) или эмблематика. Политическая и рыцарская геральдика является предметом отдельного исследования. В данной статье рассматривается развитие торгово-ремесленнической, цеховой эмблематики, служащей целям репрезентации товаров и услуг, цеховых объединений, купеческих гильдий, являющейся прообразом современного товарного знака.

Первые эмблемы появились в купеческих гильдиях в средневековой Европе, вырабатывавших свой внутренний устав и знаки отличия. Ведущей эмблемой купеческих гильдий был иконный лик святого, покровителя данной местности или купеческого семейства. Образ святого Марка был покровителем венецианских купцов, святой Базиль — покровитель торговцев шерстью, святой Кристиан — покровитель сапожников. Как правило, первые купеческие знаки состояли из букв рунического алфавита, содержали инициалы имени торговца или представляли собой «ребус» из рисунков, в которых было зашифровано имя

купца. Купеческие знаки иногда содержали крестообразную форму с высокой вертикалью в центре, а вспомогательные изобразительные элементы располагались внизу и по бокам крестообразной формы. Примечательно, что в средневековой Европе купеческие знаки рисовались, наносились краской, клеймами как на сами товары, так и на упаковку — мешки, в которых они перевозились. Когда товары отправлялись морем, эти знаки заносились в коносамент — расписку, удостоверяющую принятие груза к перевозке, и корабельный журнал. Купеческие знаки являлись документом, подтверждающим право собственности. Английский закон от 1353 года предусматривал, что «владелец может получить обратно утраченные товары, предъявив знаки, которые соответствуют знакам на товарах». К концу XVI века купеческими знаками пользоваться перестали, так как торговля перешла в руки небольшого количества торговых домов, имеющих свои знаки. В тех случаях, когда купца удостаивали герба, купеческий знак изображался на щите герба [7, с. 244−246].

Самая ранняя документальная запись о средневековом знаке в Англии относится к 1266 году, во время правления Генриха III, когда королевским распоряжением хлебопеков обязали ставить клеймо на свои изделия. С 1373 года клеймо стали ставить изготовители бутылок [7, с. 258]. XIII век является веком расцвета ремесленнических цехов и ремесленнической цеховой эмблематики в Западной Европе, начинающей выполнять рекламную роль во взаимоотношениях с потребителями товаров и услуг.

В средневековой цеховой эмблематике, наряду с геральдическим изображениями животных, стали применяться изображения орудий и продуктов ремесла: ножницы у цирюльников, иголка с ниткой у портных, наковальня с молотом у кузнецов, крендели у булочников, обувь у сапожников.

Своеобразные «водяные знаки» ставили мастера, производившие бумагу. Водяные знаки — это видимые на просвет знаки, наносимые в процессе изготовления бумаги. Вначале водяные знаки получали посредством приложения к сырой бумаге маленьких значков из проволоки, под давлением которых вода выжималась, и при сушке там, где слой бумаги был тоньше, оставался знак. В настоящее время водяные знаки

наносит каток специальной машины. Водяные знаки подразделяются на позитивные, когда знак светлее фона, и негативные, когда знак темнее фона. Самые ранние водяные знаки в Европе — в Италии — относятся к XIII веку, на 150 лет позже их появления на Ближнем Востоке. Первые водяные знаки в Италии — знак «Фабриано» — относится к 1301 году — началу четырнадцатого века, знак Селе-Милл в Британии относится к 1494 году — концу XV века. Поначалу водяные знаки представляли собой простые рисунки, включающие в себя геометрические фигуры — круг, треугольник, квадрат, крест. Со временем форма водяных знаков усложняется за счет включения в знаки изображений человеческих лиц и частей тела, изображений животных, цветов, плодов, деревьев, кораблей, якорей, инструментов, музыкальных символов и целых геральдических эмблем [7, с. 262].

Средневековые ремесленнические знаки, эмблемы и гербы являлись средствами личной и социальной идентификации произведенных продуктов ремесла, а также способом утверждения права собственности на движимое и недвижимое имущество. В трактате итальянского правоведа Бартоло де Сассоферрато приводится средневековое понимание символики цвета и композиционные каноничные «нормы» изображения животных на гербах, что, как было сказано выше, связано с традицией тотемных изображений в первобытной культуре. «Золотой цвет благороднее прочих, и им изображается солнце. Нет ничего благороднее света. Алый цвет благороден; он обозначает огонь. Третий цвет голубой; он обозначает воздух. Белый цвет благороднее черного; черный цвет — низший» [8, с. 311−312]. «...Когда изображаются животные, они должны быть представлены в их наиболее благородных позах и так, чтобы они лучше всего выказывали свою силу. Лев, медведь и им подобные должны быть изображены стоящими прямо, с оскаленной пастью и когтистыми лапами. Конь должен изображаться поднятым, как бы скачущим. Агнец должен изображаться покойно идущим по земле. Когда изображается животное, его правая нога всегда должна быть впереди» [8, с. 311].

Цеховая эмблематика, являющаяся составной частью едва ли не каждого изделия, демонстрировалась на улицах средневековых городов в дни святых патронов и общецерковных праздников, которые

превращались в общегородские народные праздники. «В этих процессиях участвовали самые достопочтенные члены цеха. Порядок следования различных ремесел был строго ранжирован. Первыми шли каменщики, за ними — мельники и сукностриги, далее — ткачи, скорняки, канатчики, разносчики, судостроители. Каждая группа со своими знаменами, вымпелами, свечами» [9, с. 84–85]. На одежде состоятельных ремесленников — камзолах и плащах — помещались «клейноды» — вышитые эмблемы цеха. Рекламность подобных демонстративных акций вполне очевидна. Знамена, вымпелы и одежда ремесленников — камзолы и плащи с эмблемами цехов — являются примерами прототекламы на текстильных изделиях, историческим прототипом применения товарных знаков на одежде различного назначения.

Ремесленнические эмблемы не ставились на товар низкого качества. В Уставе Лондонской гильдии ковровщиков от 1331 года написано: «Ковер не может иметь герба, если только он не из чистой шерсти... Ни одна подушка также не может иметь гербов, если только она не из чистой шерсти в пол-локтя в длину и, по крайней мере, четверть локтя в ширину...» [10, с. 65].

Расцвет гравюрной графической коммуникации в Средневековье происходит в XV–XVI вв. в Италии в эпоху Возрождения, в Германии в эпоху Реформации, что в значительной степени связано с переходом от деревянных досок к металлическим, которые способствовали усовершенствованию тонкости резьбы, что позволяло улучшить свето-тональную трактовку элементов изображения и облегчало включение в изображение шрифтовых композиций. Слово вначале поясняло изображение. «Как правило, слово играло ведущую роль, а изображение — роль рекламирующую, разъясняющую, доносящую до любого неграмотного зрителя заключенную в комплексном произведении жизненно важную идею» [11, с. 181–182]. Напечатанный посредством гравюры текст был предвестником типографского способа тиражирования знаков.

Дальнейшее развитие знака в Средневековье происходит в применении геральдических изображений в вывесках различных лавочек и харчевен средневековых городов. Английский король Ричард II в

1393 году издал указ, обязывающий лавочников и торговцев вывешивать на своих домах опознавательные знаки в виде геральдических кронштейнов - щитов или живописных вывесок.

«Вывески, эти наивные картинки, вырезанные из крашеного дерева или позлащенного полотна, занимали существенное место в социальном облике Средневековья... Они давали имя дому, служили рекламой лавочек... В городском лабиринте, где названия улиц никак не обозначены, и где у домов нет номеров, вывески — главный ориентир в городской жизни» [12, с. 324−325]. Геральдические и изобразительные знаки, иногда являющиеся составной частью вывесок, служили целям идентификации владельцев лавок и продаваемого товара и средством ориентации в среде средневековых городов.

Технический переворот в сфере массовых средневековых коммуникаций в Западной Европе произошел в результате изобретения Иоганном Гутенбергом печатного станка в середине XV века с подвижными, сменными литерами. Следствием развития книгопечатания явилось возникновение специальных видов типографских знаков — типографских эмблем. Одним из первых известных нам типографских знаков является «двойной щит» «соратников» Иоганна Гетенберга — Иоганна Фуста и Петера Шоефра, который появился в их Biblia Latina, изданной в 1462 году. Первый английский печатник Уильям Какстон в 1475 году создал знак на основе своих инициалов. Печатник Дионисий Берточи, работающий в Венеции в конце XV века, в состав знака включил архетипические мотивы круга и креста. Примерно через 400 лет этот знак был снова использован в качестве фирменного знака Адольфусом Грином в компании «Неншенем Бискуит Компани» в 1900 году, но с тех пор периодически пересматривался и модернизировался. Альд Мануций около 1500 года создал знак для своей типографии в Венеции, изображающий якорь и дельфина. Знак включал девиз, популярный во времена Возрождения, — Festina Lente, что означает: «Спеши медленно». Дельфин, символизировавший быстроту, обвивался вокруг якоря — символа устойчивости, надежности и постоянства, и тем самым качественной работы» [7, с. 250−251].

Книги Альда Мануция пользовались в Европе большой популярностью, и во исключение подделок он обратился к читателям 16 мар-

та 1503 года со следующим текстом: «...Печатают в настоящее время, насколько я знаю, в Лионе шрифтами, очень похожими на наши... без имени печатника, без обозначения места и года, когда они закончены. Напротив, на наших экземплярах читатели найдут вот что: “В Венеции, дом Альда” и год издания. Кроме того, на тех книгах нет никакого особого знака; на наших же стоит дельфин, обвивающий якорь» [13, с. 104].

Сопровождение средневековых эмблем вербальными девизами можно считать истоками появления современных рекламных слоганов. В конце XV века владельцы печатных книг начинают обзаводиться специальными знаками — экслибрисами, которые являются как знаками собственности, так и демонстративными знаками, воплощающими духовные и социальные ориентации книговладельцев. Экслибрис (от лат. Ex libris — «из книг, принадлежащих кому-то») — художественно выполненный книжный знак, который наклеивается на внутренней стороне переплета, как правило, с именем владельца книги. Родиной экслибриса считается Германия, где он появился как знак собственности книговладельцев вскоре после изобретения Гутенбергом книгопечатания. Обычай помечать ценные вещи знаком собственности — их принадлежности определенному лицу — признавался судом. Книги в период Возрождения представляли собой значительную материальную ценность, поэтому экслибрис формально охранял их от похитителей.

В литературе считается, что первый гравированный экслибрис принадлежал рыцарю фон Рорбаху в 1460 году [14, с. 5]. Расцвет немецкого экслибриса приходится на XVI век. Созданием экслибрисов занимались такие известные мастера изобразительного искусства, как Альбрехт Дюрер, Лукас Кранах Старший, Ганс Гольбайн. Альбрехту Дюреру принадлежит около двадцати экслибрисов. Одним из первых экслибрисов Альбрехта Дюрера, выполненным около 1500 года, является экслибрис для известного ученого, гуманиста и библиофила Вилибальда Пиркмеймера с изображением его родового герба с девизом «Sibi et amicis» — «Себе и друзьям». Одним из лучших экслибрисов Альбрехта Дюрера считается его знак 1525 года для Гектора Помера, настоятеля церкви св. Лаврентия в Нюрнберге. На этом экслибрисе изображен святой с веткой пальмы и жаровней и выгравирована

надпись на латинском, греческом и древнееврейском языках: «Omnia munda mundis» — «Чистому все чисто». В период Возрождения в основе экслибрисов использовались геральдические композиции. Экслибрисы содержали элементы рекламы. Рекламно-знаковые функции экслибрисов как знаков собственности и знаков демонстрации социальной и духовной ориентации книговладельцев сохранились без изменения до наших дней.

В XVII−XVIII веках стал заметен процесс возрастания конкурентной борьбы среди ремесленных и торговых предприятий. Идентификационные символы и эмблемы ремесленников и лавочников XVII — начала XIX веков послужили основой развития промышленной графики, а впоследствии — систем корпоративного дизайна.

С XVIII века предприимчивые производители стали больше обращать внимание на «комплексность» корпоративной символики: идентификационный символ, в ряде случаев — прообраз современного товарного знака, упаковку, внешний вид товаров, — в современном понимании — фирменный стиль предприятий.

К концу XIX века широкое развитие торговли в Западной Европе и Америке привело к появлению большого количества товарных знаков различной стилевой направленности: от простых монограмм до вычурных изображений с большим количеством текста: факсимиле, как у Артуна Гиннеса на бутылках «Гиннес Экстра Стаут» с 1759 г., или включением портретов известных и уважаемых людей вместе с их подписью, как это сделала, например, фирма «Жилетт» на пачках с безопасными лезвиями, на которых до 1960-х годов печатался портрет самого изобретателя этих лезвий.

В Англии закон по регистрации товарных знаков был принят 13 августа 1875 года, который предоставлял владельцам зарегистрированных знаков монопольные права на них, а также право привлекать к суду за плагиат на основе сертификата на знак. Управление по регистрации товарных знаков открылось в Патентном бюро 1 января 1876 года. Первым зарегистрированным товарным знаком был красный треугольник компании «Басс & Ко», производящей пиво. Компания «Басс & Ко» была основана пивоваром Уильямом Бассом в 1777 году и использовала этот знак с 1855 года. Также были зарегистрированы

товарные знаки в виде красного ромба для сорта пива «Буртон Эйл» и в виде коричневого ромба для сорта пива «Портер энд Экстра Стаут». Все три перечисленных товарных знака действительны по настоящий день.

Через двадцать шесть лет после регистрации первого товарного знака художник Эдуард Мане изобразил две бутылки пива с красным треугольником в знаменитой картине «Бар в Фоли-Бержер», 1881−1882. Мы видим, что первые в истории зарегистрированные товарные знаки основаны на архетипических формах — треугольнике и ромбе.

Эволюция товарного знака проходила с течением времени от почти натуралистических изображений, показывающих профиль деятельности различных производств или суть оказываемых услуг до современных, упрощенных и в ряде случаев схематизированных, абстрактных форм, являющихся символами концептуальной стратегии деятельности различных компаний второй половины XX века.

Характерными примерами эволюции товарных знаков служит эволюция знаков фирм «Scheufelen GmbH & Co», «Pelican», «Schwan Stabilo» и «Renault» [15, с. 54−56]. Путь, пройденный компанией «Scheufelen GmbH & Co», охватывает более века. Вначале товарный знак представлял из себя герб со всеми необходимыми атрибутами: здесь и название фабрики на картинке вокруг изображения, и имя владельца этого предприятия, и традиционное изображение птицы Феникс. С течением времени знак упрощался, становился более условным, и в 1989 году превратился в изысканный идентификационный символ, существующий в наши дни. Знак известного предприятия «Pelican» происходит от фамильного герба, истоки которого относятся к началу XVII века. Вначале это было семейное предприятие, которое впоследствии переросло в крупную корпорацию. Первая эмблема предприятия «Pelican» была утверждена в 1878 г., затем она неоднократно менялась — в 1911, 1922, 1933, 1938 и в 1982 годах. До 1933 года все перемены носили незначительный характер, но в 1938 году эмблема внезапно превратилась в знак, отражая комплекс перемен, затронувших Европу тех лет. Бурное развитие промышленности вывело коммуникативную идентификацию на качественно новую ступень.

Предприниматели в Западной Европе и Америке начали осознавать, что грамотно выполненный, эффектный идентификационный символ может стать эффективным маркетинговым инструментом при грамотном его использовании. В дизайне, сформированном в значительной степени под влиянием идей школы «Bauhaus», возникло понятие «знаковость». В графических изображениях становится большей степень условности, наблюдается решительное отмежевание от картушей, гербов, виньеток и прочих неотъемлемых элементов гербов в качестве фирменных знаков.

В 60-х годах XX века возникли новые веяния в области корпоративного дизайна; на первый план вышли вопросы пластики и формообразования в графическом дизайне с учетом проблем психологического восприятия различных форм человеком. «Знак перестал рассказывать, он начинал намекать, и подчас весьма тонко, оставляя созерцателю домысливать предмет намека. Увеличились требования к выразительности знака. При максимально лаконичных изобразительных средствах он должен был нести максимальную смысловую нагрузку. В шестидесятые годы промышленная графика перешагнула рубеж реализма, что изобразительное искусство совершило значительно раньше. Эта черта обозначила еще одну революцию в корпоративном дизайне XX века» [15, с. 56].

Несомненно, в этапах развития товарных знаков различных компаний отражены стилистические временные веяния, именно вписываемость товарных знаков в стилистический контекст времени является одной из основных предпосылок его успешного функционирования.

В эпоху постмодернизма знак стал активно переходить в изображения на предметах повседневного спроса — текстиль, одежду, обувь — в широком, промышленном и даже глобальном масштабе, так как первые попытки перехода графического дизайна на предметы потребления следует искать в искусстве русского авангарда 20-х годов XX века.

Таким образом, средневековая культура Западной Европы заложила основы знаковой символики в сфере конфессиональной (церковной) рекламы, трех направлений развития геральдики — политической, рыцарской и торгово-ремесленнической. Средневековые

ремесленнические знаки, эмблемы и гербы являлись средствами личной и социальной идентификации, а также способом утверждения права собственности на движимое и недвижимое имущество. Ремесленнические гербы и эмблемы становились гарантией качества товаров и прообразами современных товарных знаков. Геральдические изображения на вывесках средневековых городов служили целям идентификации владельцев лавок и продаваемого товара и средством ориентации в средневековых городах, где названия улиц никак не обозначались, а у домов не было номеров. Типографические знаки и эмблемы явились следствием развития книгопечатания, возникшего в Средневековье в середине XV века. Экслибрисы являлись знаком собственности и демонстрации духовной и социальной ориентации книговладельцев.

Идентификационные символы и эмблемы ремесленников и лавочников XVII — начала XIX века послужили основой развития промышленной графики, а впоследствии — систем корпоративного дизайна. К концу XIX века широкое развитие торговли в Западной Европе привело к появлению большого количества товарных знаков различной стилевой направленности — от простых монограмм до вычурных изображений с большим количеством текста, знаков, построенных на факсимиле или с включением портретов с личной подписью владельцев предприятий.

В заключение можно отметить, что эволюция западноевропейского товарного знака проходила от почти натуралистических изображений, показывающих профиль деятельности производств или суть оказываемых услуг, до современных, упрощенных и в ряде случаев схематизированных, абстрактных форм, являющихся символами концептуальной стратегии деятельности различных компаний второй половины XX века. Стилистика западноевропейских товарных знаков продолжает развиваться, но, несомненно, в основе большинства товарных знаков лежат архетипические геометрические формы — круг, треугольник, квадрат, ромб, прямоугольник, наделяемые множественным смысловым значением с ранних этапов развития истории человечества.

Библиография:

1. *Куманецкий К.* История Древней Греции и Рима. — М., 1990. — 350 с.

2. Искусство древнего мира. Всеобщая история искусств. — М., 1956. — Т. 1.

3. *Граков Б.Н.* Древнегреческие керамические клейма с именами астинолов. — М., 1929. — 223 с.

4. *Ахмеров Р.Б.* О клеймах керамических мастеров эллинического Херсонеса // Вестник древней истории. — 1951. — № 3.

5. *Шустер Г.* Тайные общества, союзы и ордена. — СПб., 1905−1907. — Т. 1. — 312 с. Т. 2. — 303 с.

6. *Винбахов Г.В.* Геральдика — вспомогательная историческая дисциплина (к вопросу о предмете исследования и структуре). Геральдика: материалы и исследования. — Л., 1983. — С. 3−11.

7. *Фоли Д.* Энциклопедия знаков и символов. — М.: АО Вече АСТ, 1996. — 432 с.

8. *Черных А.П.* Трактат Бартоло ди Сассоферрато «О знаках и гербах. Средние века». Вып. 52. — М., 1989. — С. 307−322.

9. *Ученова В.В., Старых Н.В.* История рекламы, или Метаморфозы рекламного образа. Учебник для вузов. — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 1999. — 336 с.

10. *Кириллова А.* Английский город XIII−XIV вв. Ученые записки МГПИ. — М., 1949. — Т. 59. — Вып. 3.

11. *Гершензон-Чегодаева Н.М.* Средневековая художественная традиция и творчество И.Босха и П.Брейгеля. Искусство Западной Европы и Византии. — М., 1978. — С. 164−183.

12. *Фавье Ж.* Франсуа Вийон. — М., 1991. — 479 с.

13. *Немировский Е.Л.* Мир книги. С древнейших времен до начала XX века. — М., 1986. — 287 с.

14. *Минаев Е.Н.* Экслибрисы художников Российской федерации. — М., 1971. — 319 с.

15. *Хоршак Д.* Эволюция и революция в истории знака // Мир дизайна. — Зима, 1999. — С. 54−56.

В.Р. Аронов

ПОЧЕМУ ИДЕИ А. ЛООСА ВНОВЬ СОВРЕМЕННЫ

В статье рассматриваются творческие взгляды знаменитого австрийского архитектора, дизайнера и публициста Адольфа Лооса (1870–1933), которые вновь стали привлекать повышенное внимание в начале XXI века. Это произошло на фоне заметного расслоения в проектировании окружающей среды на подчеркнуто зрелищные и функциональные составляющие. Тексты Лооса, собранные в приложении, публикуются в переводе на русский язык с небольшими сокращениями.

The article considers the creative views of the famous austrian architect, designer and publicist Adolf Loos (1870–1933), who again began to attract increased attention at the beginning of the XXI century. This happened against the backdrop of a noticeable stratification of the design of the environment into accentuated spectacular and functional components. The texts of Loos collected in the appendix are published with small abbreviations for the first time in translated into Russian.

Ключевые слова: Адольф Лоос, предметно-пространственная среда, архитектурный и дизайнерский авангард начала XX века, общественные и частные пространства.

Keywords: Adolf Loos, object-spatial environment, architectural and design avant-garde of the early 20th century, public and private spaces.

Австрийский архитектор, дизайнер и публицист Адольф Лоос в последнее время все больше привлекает внимание не только как один из многочисленных ярких лидеров европейского художественного авангарда начала XX века. Его идеи обновления проектного мышления и настойчивое неприятие любых видов поверхностного украшательства вновь воспринимаются современными.



Рисунок 1.
Адольф Лоос.
1903

Его уникальные здания и общественные интерьеры в Вене (знаменитый угловой дом с богато отделанным мрамором высоким нижним этажом и четырьмя верхними этажами без всяких украшений, выходящий на парадную площадь Михаэлерплац в самом центре города, выдержанную в стиле барокко, а также интерьер кафе «Музеум» на внизу жилого дома конца XIX века, расположенного неподалеку от Музея истории искусств), в Праге (вилла Франтишека Мюллера в историческом районе Страшешовице, западная часть города), Париже (дом основателя дадаизма поэта Тристана Тцара, расположенный на Авеню Жюно, на крутом склоне Монмартра) и других городах не только считаются всемирными памятниками архитектуры эпохи модернизма.

Их реставрируют, функционально используют (например, в доме Лооса на Михаэлерплац сейчас находится офис Раффайзенбанка, а в цокольном помещении, переработанном в 2002 году итальянским архитектором и дизайнером Паоло Пива, расположилась Дизайн-зона, где проходят международные дизайнерские выставки и конференции, призванные обратить внимание на развитие дизайна в Австрии). Архитектурное наследие Лооса переосмысливают как пример его многолетнего устремления выработать новый образ окружающей среды. В разных странах выходит все все больше посвященных ему книг, статей и подробных видеосюжетов. У нас были опубликованы подробные статьи Т.Ю.Гнедовской и Н.К.Соловьева.

Хотя внешне сооружения Лооса выглядят, как правило, геометрично скромными, но внутри они отличаются сложными пространственными решениями, уникальной отделкой и меблировкой, поэтому дизайну интерьеров Лооса были посвящены в 2014–2018 годы сразу несколько больших выставок. В первой Лоос — на фоне широкой историко-художественной экспозиции, посвященной венскому Сецессиону рубежа XIX–XX веков. Она была открыта под названием «Пути к модернизму. Йозеф Хоффман, Адольф Лоос и их влияние» и в Австрийском музее прикладного искусства (МАК) в декабре 2014 года во время празднования 150-летнего юбилея со дня его основания. Главными антагонистами

на ней были Хоффман и Лоос, оба — выходцы из Моравии, входившей тогда в Австро-Венгерскую империю, ровесники по возрасту и даже какое-то время учившиеся вместе основам архитектуры и прикладного искусства, но затем ставшие лидерами противоположных направлений в архитектуре и дизайне эпохи венского модерна.

В музее можно было увидеть восстановленные по старым фотографиям во всех подробностях обстановки жилых интерьеров, выполненных по проектам Хоффмана и Лооса. Хоффман выбрал для себя и возглавил максимально декоративный путь под лозунгом «богатым заказчикам следует предлагать максимальный переизбыток искусства, столько — сколько они могут себе это позволить». Лоос же, наоборот, был убежден, что вся обстановка и предметы повседневной жизни, вплоть до посуды, должны служить современному человеку, резко менявшему свой образ жизни, противопоставляя его одряхлевшим ценностям почти семидесятилетнего монархического правления Франца-Иосифа Габсбурга.

В посвященном этой выставке большом каталоге было подчеркнуто, что Хоффман и Лоос исходили из общих предпосылок, заложенных творчеством Отто Вагнера, но Хоффман пропагандировал и развивал всеобъемлющую эстетику красоты, принятую в отдельно существующем, замкнутом в себе обществе, а Лоос стремился к созданию новой общечеловеческой культуры.

Вторая выставка «Адольф Лоос. Частные пространства» (Барселона, Музей дизайна; Мадрид, CaixaForum, 2017–2018) была посвящена персонально творчеству Лооса как дизайнера интерьеров и мебели. На ней было собрано сначала 120, а потом более двухсот образцов мебели, спроектированных Лоосом или отобранных им самим для его интерьеров (с 1899 по 1931 год). Их дополняли многочисленные документальные материалы — старые фотографии, проектные эскизы и текстовые комментарии Лооса, предоставленные для выставки европейскими музеями.

К этой выставке был выпушен каталог с детальными историко-теоретическими обзорами всех направлений его творческих исканий. В них подчеркивали, что для Лооса частное пространство представляло собой теперь уже не показную, парадную, как это часто бывало раньше

у обеспеченных владельцев или стремящихся выглядеть таковыми, а, прежде всего, функциональную и интимную сферу, необходимое убежище для сохранения ценности отдельной личности от все более сложной и угрожающей социальной жизни за ее пределами. Что, собственно, и перекидывало связи между эпохой более чем столетней давности с новейшим временем.

Третья выставка «Орнамент это преступление» была открыта во французском городе Сент-Этьен (Музей современного искусства, 2018–2019) и включала работы дизайнеров-функционалистов, начиная с 1910 по 1970 год. Хотя в ней не было специального раздела, посвященного Лоосу, само ее название было связано с его знаменитым манифестом, который в его немецком оригинале назывался чуть по-другому — «Орнамент и преступление». В сопроводительных текстах к выставке утверждалось, что сегодня украшательство вновь распространилось буквально повсюду — от излишней «художественности» в архитектуре, а также рекламе, до непрерывно навязываемого все нового и нового стайлинга в чисто функциональных объектах, и поэтому с «эстетической чумой искусства» вновь необходимо бороться, как это делал Лоос в начале XX века.

Но рассматривание и формально искусствоведческий анализ самих арт-объектов, созданных когда-то Лоосом, заставляет связывать их, в первую очередь, с развитием стилевых исканий того времени и превращает их, хотя и в интересные, но, прежде всего, факты истории мирового искусства, тогда как очень важное для Лооса его литературное наследие оказывается непосредственно связанным с нынешними дискуссиями о роли и ценности архитектуры и предметного творчества в окружающем мире. Поэтому в последние годы стали все чаще переиздавать вышедшие при жизни Лооса его сборники статей и, по отдельности, многочисленные статьи, декларации и эссе. Кроме того, их нередко собирают заново по отдельным темам. Например, в Вене в популярной серии книг, посвященных проектной культуре, вышли сборники статей Лооса под названиями «Почему архитектура не является искусством: об основах функциональности», «Как обставить квартиру: как добиться единства при кажущейся непреодолимости стилевых предпочтений заказчиков», «Почему

мужчина должен быть хорошо одет». Их охотно переводят на другие языки. В том числе, один из таких сборников, посвященных моде, появился и на русском языке.

Одновременно в интернете принялись регулярно выкладывать в отцифрованном виде не только основные прижизненные публикации Лооса, но и его отдельные газетные статьи, которые можно прочитать прямо на полосах венских «Neue Freie Presse» (1897–1899) и «Neues 8 Uhr Blatt» (1919).

Читая их, удивляешься, насколько легко они способны преодолевать временные дистанции между их появлением и нынешним восприятием, поскольку они накладываются на появившийся позднее историко-художественный и жизненный опыт.

Лоос был одним из многих разрушителей прежней и создателей принципиально новой визуальной культуры XX века. Однако он отличался тем, что не стремился входить в какую-либо творческую группировку. Он был убежденным индивидуалистом и не привязанным к какой-либо одной социальной и культурно-бытовой среде, Вся его жизнь была составлена из разных фрагментов. Так что для понимания текстов Лооса и адаптации их к сегодняшнему дню необходимо остановиться, хотя бы кратко, на его биографии.

Адольф (его полное имя — Адольф Франц Карл Мария) Лоос родился в Брюнне (теперь Брно, Чешская Республика) в семье Адольфа Лооса-старшего. Отец был каменщиком, скульптором и хозяином камнерезной мастерской. Но он умер, когда Лоосу-младшему было всего девять лет. Настал конец счастливого детства среди мрамора, гранита, мешков со штукатуркой и различных инструментов. Оставшаяся во главе семьи мать ждала, когда единственный сын вырастет, взяла на себя управление мастерской, чтобы материально поддерживать сына и двух маленьких дочерей. Она мечтала впоследствии передать сыну мастерскую и не желала для него никакой другой судьбы.

В 15 лет Лоос поступил в профессиональное училище (kk. Staats-Gewerbeschule) в Райхенсберге (теперь Либерец, Чешская республика), где обучали основам механики, электротехники и только потом строительному делу. Во время летних каникул он работал помощником каменщика в Моравии. Но через два года вдруг перевелся в такое же



Рисунок 2–3. Адольф Лоос. Дом на Михаэлеплац. Вена. 1909–1912. Фото начала XIX века, современный вид

училище в родном Брюнне, где занимался вместе с Йозефом Хоффманом. Окончив учебу, Лоос покинул семью и отказался от перспективы быть владельцем камнерезной мастерской, навсегда рассорившись с матерью. В сентябре 1889 года он уехал в Дрезден, поступил там в Высшую техническую школу (Königliche Sächsische Technische Hochschule, теперь Дрезденский технический университет), где сорок лет до этого преподавал Готфрид Земпер и продолжали чтить его идеи функционального формообразования. Хотя обучение в Дрездене прерывалось службой в австрийской армии, Лоос проникся уважением к классическим методам проектирования, изучал труды Витрувия и ценил наследие Карла Фридриха Шинкеля.

Таким образом Лоос получил полноценное по тем временам архитектурное образование, после чего отправился в Вену, пытаясь получить там какие-нибудь заказы. Правда, вскоре решил он прервать занудную текущую работу и поехать в Америку — посмотреть широко рекламируемую тогда Всемирную выставку в Чикаго, посвященную 400-летию открытия европейцами Нового Света.

В Филадельфии жил брат его отца, занимавшийся изготовлением часов, который согласился на время принять племянника. Лоос провел в Чикаго одну неделю. Впоследствии он не раз отзывался о новейшей чикагской архитектуре и самой выставке, используя самые яркие эпитеты. Но интересно, что на самой выставке он особо выделил высокое качество немецких предметов роскоши, выполненных из золота и обработанной кожи.

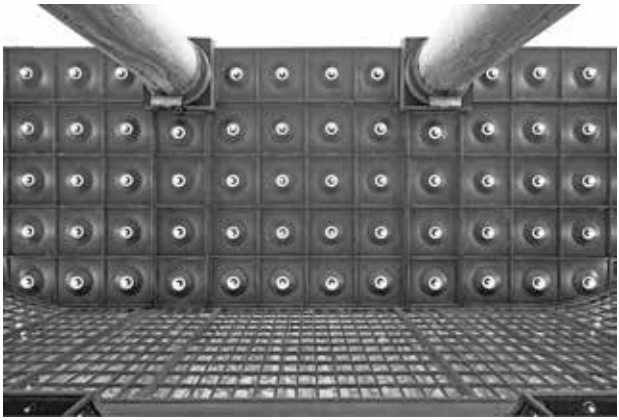


Рисунок 3. Адольф Лоос. Дом на Михаэлеплац. Вена. 1909–1912. Потолок центрального входа

Поездка в США затянулась для него почти на три года. К концу 1983 года он покинул семью дяди и в одиночку перебрался в Нью-Йорк, перебиваясь там отдельными заработками; для него открылась не демонстративно выставочная, а будничная Америка. Но, по его признанию, это был замечательный период личной свободы, несмотря на начавшиеся материальные трудности. Ему пришлось перебиваться, приютиться на складе у одного недавнего немецкого эмигранта, занимавшимся портняжным делом.

Будучи дипломированным архитектором, он работал то в парикмахерской на 14-й улице, то по ночам обслуживал посудомоечную машину в ресторане; затем устроился в мастерскую по изготовлению инкрустаций. А на пике финансового кризиса в США, разразившегося в конце 1893 года, стоял со всеми такими же бедолагами в очередях для получения бесплатного хлеба, эрзаца кофе и сахара.

Но вскоре нашелся выход. Общаясь с немецкоязычными эмигрантами, он получил предложение написать что-нибудь о событиях культурной жизни города для местных изданий немецком языке. Его заметки понравились, и за ними последовали более подробные обзоры оперных и театральных постановок. У него проявились несомненные литературные способности. Кроме этого, удалось получить работу в одной из нью-йоркских архитектурных фирм. Жизнь вроде бы налаживалась, но все же он решил вернуться в покинутую им Австро-Венгрию.

На обратном пути Лоос некоторое время провел в Лондоне, где по-

знакомился с творчеством художников-прерафаэлитов и, уже сносно владея разговорным английским языком, с идеями движения «искусств и ремесел», а также обзавелся английской одеждой строго покроя.

В Вене Лооса встретили как повидавшего Новый Свет архитектора и приняли в престижную проектную мастерскую Карла Майредера, главного архитектора городского управления Вены. Но ему не захотелось быть проектировщиком, и он ушел от Майдерера, добившись от городских властей права работать самостоятельно. Спустя много лет он сам займет пост главного архитектора по городскому градостроительству Вены, но снова ненадолго, поскольку повседневная работа с большим количеством обязанностей ему была не по душе.

Тогда же Лоос стал публиковать в газетах и журналах небольшие очерки, эссе, критикуя нравы венской публики. Например, в только что основанном лидерами венского сецессиона журнале «Ver sacrum» («Весна священная») он выступил против увлечения причудливыми флоральными орнаментами. Уже в первый год издания этого журнала, в седьмом номере, была напечатана его работа «Потемкинский город» о впечатлениях от внешнего вида новых буржуазных кварталов. Впоследствии эту статью не раз перепечатывали, а в наше время вышел отдельный сборник с тем же названием.

До начала XX века Лоос опубликовал много таких же критических эссе, посвященных архитектуре, интерьерам, моде, за что получил прозвище «господин нет». В первой части своего двухтомника, вышедшего в начале 1930-х годов (к его шестидесятилетию), озаглавленном «Разговоры впустую», он выбрал из них следующие:

1. «Очерки по случаю юбилейной выставки Винера» (1898), «Кожаные изделия и золото и серебро», «Мужская мода», «Новый стиль и бронзовая индустрия», «Интерьеры», «Интерьеры в ротонде», «Стекло и глина», «Роскошный вагон», «Водопроводчик», «Мужские шляпы», «Обувь», «Сапожник», «Строительные материалы», «Принцип одежды», «Прачечная», «Мебель», «Мебель с 1898 года», «Письмо».

2. Остальные эссе с 1897 по 1900 годы: «Учебная выставка Школы искусств и ремесел», «Рождественская выставка в Австрийском музее», «Потемкинский город», «Женская мода», «Художественная кольцевая развязка», «Английские школы в Австрийском музее», «Походы в Ав-

стрийский музей», «Театр Ла Скала в Вене», «Моя внешность с Мельбой», «Из бедной богатой манны», «Примечания от 1931 года».

После 1900 года, наряду с архитектурной и дизайнерской практикой, он продолжал свою литературную деятельность. Во вторую часть двухтомника с заголовком «Между прочим» вошли: «Предисловие», «Из числа язычников “другое”», «Из моей жизни», «Керамика», «Самый красивый интерьер, самый красивый дворец, самые красивые умирающие здания, самое красивое новое здание, самое красивая прогулка по Вене», «Культура», «Излишняя», «Последние новости», «Орнамент и преступление», «В шутку», «Малое интермеццо», «Звоните на венский язык», «Два эссе и краткий текст о здании на Михаэлерплац», «Архитектура», «Таинственность акустики», «Моя архитектурная школа», «Больные уши Бетховена», «Карл Краус», «Правила для тех, кто строит в горах», «Домашний клиент», «Руки прочь!», «Прощание с Питером Альтенбергом», «Государство и искусство», «Ответы на вопросы аудитории», «День поселенцев», «Учимся жить», «Отмена мебели», «Орнамент и образование», «Арнольд Шенберг и его современники», «Современное урегулирование», «Короткие волосы», «Мебель и народ», «Йозеф Вейлих», «Оскар Кокошка».



Рисунок 5. Афиша выступления Адольфа Лооса с докладом «Орнамент и преступление» в Обществе австрийских инженеров и архитекторов. Вена, 21 февраля 1913 года

Самый известный среди них — манифест «Орнамент и преступление», направленный против заполонившего буквально все украшательства, стал не только широко известным, начиная с 1910 года, но и заслонил собой все остальное творческое наследие. Причем, он оставался долгое время только в памяти слышавших его от на публичных выступлениях Лооса.

В начале 1920-х годов его впервые опубликовали на французском языке в одном из авангардных художественно-критических журналов, а потом — во втором выпуске издания «Новый дух» Ле Корбюзье. На

немецком языке он был напечатан лишь в 1929 году во время работы международной выставки современной архитектуры в Вайсенхофе, под Штутгартом.

Повседневная жизнь и творческое наследие Лооса настолько огромны, что о них не написать подробно в кратком предисловии к публикации переводов его нескольких самых важных статей (и то в сокращении). Отметим только, что, несмотря на интравертный характер и постоянно мучавшие его болезни, приведшие впоследствии к почти полной глухоте, и то, что он четырежды пытался создать семью, но ненадолго, Лоос был открытым к общению с единомышленниками. Его друзьями были авангардные художники, архитекторы, музыканты, поэты, актеры, он легко менял места жительства, в том числе несколько жил во Франции. Ему посвящены подробные биографии историков искусства и личные воспоминания о нем его последней подруги Клер Бек (она успешно проявила себя в художественной фотографии и литературе), которая похоронила его недалеко от Вены в 1933 году, а сама потом трагически погибла во время Второй мировой войны в фашистском концлагере.

Можно надеяться, что и у нас со временем появятся более масштабные исследования, посвященные творчеству Адольфа Лооса и его интеллектуальному окружению.

Библиография:

1. *Loos Adolf*. Trotzdem: Gesammelte Schriften 1900–1930. — Prachner, G; Unveränderter Neudruck der Erstausgabe 1931 (1997). — 218 s.

2. *Loos Adolf*. Ins Leere Gesprochen, 1897–1900 (Classic Reprint, Erstausgabe 1930) Taschenbuch.— Forgotten Books, 2017. — 174 s.

3. *Loos Adolf*. Warum ein Mann gut angezogen sein soll: Enthüllendes über offenbar Verhüllendes Gebundene Ausgabe. — Metroverlag, 2007. — 128 s.

4. *Loos Adolf*. Wie man eine Wohnung einrichten soll: Stilvolles über scheinbar Unverrückbares Gebundene Ausgabe. — Metroverlag Wien, 2008. — 128 s.

5. *Loos Adolf*. Warum Architektur keine Kunst ist: Fundamentales über

scheinbar Funktionales Gebundene Ausgabe. — Metroverlag Wien, 2009. — 128 s.

6. *Adolf Loos*. A Private Portrait by Claire Beck-Loos. — DoppelHouse Press, 2011. — 200 p.

7. Katalog: Wege der Moderne. Josef Hoffmann, Adolf Loos und die Folgen. Hrsg. Christoph Thun-Hohenstein, Matthias Boeckl und Christian Witt-Dörring (dt./engl.). — Birkhäuser-Verlag, Basel, 2015. — 336 s.

8. *Colomina Beatriz, Markus Christian, Long Christopher, Kühn Christian*. Adolf Loos: Private Spaces. — University of Chicago Press, 2018. — 284 p.

9. *Stuiber Peter*. Maßgeschneidert modern: Adolf Loos. Leben, Werk und Nebenwirkungen. — Metroverlag Wien, 2010. — 160 s.

10. *Лоос А*. Архитектура; Орнамент и преступление // Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура: конец XIX — XX век. — М.: Искусство, 1972.

11. *Лоос Адольф*. Почему мужчина должен быть хорошо одет. Некоторые разоблачения модных облачений. — М.: Strelka Press, 2016. — 116 с.

12. *Гнедовская Татьяна.* Адольф Лоос: парадоксы здравого смысла // Искусствознание. — 2016. — № 01–02. — С. 470–501.

13. *Соловьев Н.К*. Адольф Лоос и «загадочное зазеркалье»// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2016. — № 3. — С. 17–27.

В.Р. Аронов

СТАТЬИ АДОЛЬФА ЛООСА ОБ АРХИТЕКТУРЕ И ДИЗАЙНЕ (1898–1924)

В продолжение анализа творчества Адольфа Лооса автор приводит основные принципиальные статьи архитектора, касающиеся творческих, художественных и этических проблем формирования повседневной предметно-пространственной среды.

As a continuation of the analysis of the creative work of Adolf Loos the author compiles a set of the basic principal articles of the architect considering creative, artistic and ethical problems of everyday architectural and object environment.

Ключевые слова: Адольф Лоос, орнамент и преступление, архитектура, декоративное искусство, мебель, художественно-промышленное образование.

Keywords: Adolf Loos, ornament and crime, architecture, decorative art, furniture, art-and industries education.

1. ПОТЕМКИНСКИЙ ГОРОД
(Июль 1898)

Кто не знает деревень Потемкина, сооруженных на Украине по велению императрицы Екатерины? Деревни на холсте и картоне, появившиеся лишь для созерцания знатными особами других имперских домов процветающего пейзажа.

Но можно ли создать целый город по воле одного всесильного правителя? На это способны лишь в России! Однако город, о котором я говорю, — наша драгоценная Вена, которую возмечтал преобразить ее покровитель. Это тяжкое обвинение, доказать которое мне будет,

вероятно, очень трудно. Поскольку для этого нужна аудитория с обостренным чувством справедливости. К сожалению, в нашем городе она еще слишком мала.

Любой, кто встает в позу, чтобы выглядеть импозантней, чем есть на самом деле, сначала взлетает вверх, но затем падает, вызывая всеобщее неуважение, и хорошо, что никто еще не пострадает.

Но если кто-то попытается подражать этому сомнительному эффекту? Можно сказать, что существуют страны, где подобная участь постигла таких людей. Только где-то далеко, но не в Вене. Лишь немногие обеспокоены этим, чувствуя, что происходит нечто аморальное, от чего кружится голова. Это — не демонстрировать поддельную цепочку часов как дорогую и не разукрашивать фасад жилого дома: имитация проникает в него и внутрь, в квартиры. Сегодня многие у нас хотят казаться импозантней, чем они есть.

Когда я иду по бульварному кольцу Вены, появляется ощущение, что здесь потрудился современный Потемкин, желающий заставить кого-то поверить, что они будут жить в Вене, наполненной благородными улучшениями.

Какая бы ни была Италия в эпоху Ренессанса с ее дворцами и имениями, созданными власть имущими за счет ограбления простого народа, наши нынешние плебеи претендуют на новую Вену, но только предназначенную тем, кто способен возвести для себя целый дворец с пьедесталом и разухабистым карнизом. Внизу скрыты конюшни, задекорированные под низкий мезонин, а выше — архитектурно украшенные первые этажи для торжественных приемов, над ними — жилые и спальные помещения.

Надо сказать, что, если и не владеть таким дворцом, а просто арендовать там и жить где-то наверху, то это нравится венским любителям острых ощущений.

Простой человек, у которого на последнем этаже одна комната и, может быть, кабинет, переполнен ощущением, что совершил набег на феодальное великолепие, и начинает важничать, созерцая свой жилой дом снаружи. Чем он отличается от демонстрирующего фальшивку из сверкающего блеском стекла? Настоящий жулик!

Мне возразят, что я ошибаюсь в оценке намерений улучшить внешний

вид Вены, утверждая, что архитекторы виноваты и не должны были так строить. Я обязан взять под защиту художников, потому что каждый город имеет тех архитекторов, которых он заслуживает. Происходящее регулируют спрос и предложение. Строят то, что больше всего хочет верхушка населения. И вполне возможно, самым эффективным станет изданный когда-нибудь сверху приказ о преодолении отрыва от реальной жизни.

Но в это время другие создают из всего этого школу. Затем — строите так уже потому, что все привыкли. И вы должны так строить.

Тем временем предприниматели в области строительства предпочли бы гладкий фасад сверху донизу. Меньше всего расходов. И это был бы самый верный, самый правильный, самый артистичный подход. Но жители не захотели бы переезжать в такой дом, поэтому заказчик вынужден просто прибить к дому фасад. Да, просто-напросто пригвоздить! Потому что ренессансные и барочные дворцы имитируют дорогие материалы, из которых они выполнены. Сегодня они в открытую притворяются камнем, как римские и тосканские дворцы, все сделано наскоро с помощью штукатурки, подражая барочным зданиям, отделанным камнем и деревом. И это не все: их декоративные элементы, их консоли, венки из фруктов, разные клубни и стрелы прикреплены к основе здания с помощью цемента. Конечно, эти технологии начали применять только в нашем веке, здесь у нас имеется приоритет.

Мне скажут, что это не имеет значения, ведь цемент скрыт за формами, которые не отличишь по текстуре от дорогих материалов. И именно поэтому и нет никаких технических трудностей выполнить нужный заказ. Так что — в путь! Но задача настоящего художника — освоить новые формы для новых материалов. Найти его язык. Все остальное — подражательство. Это совсем не то, что придумывают в Вене в нынешнюю эпоху.

Всем даже понравилось имитировать дорогие материалы с такими незначительными затратами, считая это удачным парвеню без опасения головокружения. Стремление легкими средствами пробиться в аристократию предполагает, что нужно тщательно выдерживать внешний вид. С помощью модного покроя рубашки, хотя и поддельного, но все-таки мехового воротничка и всех остальных имитаций дорогих

вещей можно добиться своей цели. Только те, кто стоят над ними, уже успели преодолеть стадию парвеню. Они знают, что за этим это стоит, с улыбкой глядя на столь бесполезные усилия. И со временем парвеню выступает на первый план и бросается в глаза. Вскоре чувствуется, насколько поддельны его друзья, которые казались подлинными друзьями. Ощущающие это отказываются от всего этого поддельного украшательства.

Бедность — это не позор. Не у каждого может быть феодальная усадьба. Однако заставлять остальных имитировать владение ею не просто смешно, а аморально. Нам стыдно жить в доме со многими другими, если мы социально не такие же! Стыдно, что никого не волнует использование материалов, которые имитируют дорогие строительные материалы! Стыдно, хотя не факт, что люди конца девятнадцатого века хотят жить в таких домах, подражающих прежним временам! И тогда вы увидите, как мы ждем собственный архитектурный стиль нашего времени.

Поэтому мы будем все равно возражать. Я имею в виду, что мы будем добиваться такого стиля зданий, который с чистой совестью оставим потомкам в далеком будущем и его с гордостью примут. Но этот архитектурный стиль в Вене еще не найден в наши дни.

Выбираете ли вы здания, нарисованные на холсте, картоне, в виде разноцветных деревянных хижин (где якобы обитают счастливые пейзане), которые сродни домам из кирпича и литого бетона, разукрашенные как каменные дворцы, где живут феодалы, но на самом деле ими не являются? Венская архитектура нынешнего века стала возродившимся призраком Потемкина.

Перевод В. Аронова

2. ОРНАМЕНТ И ПРЕСТУПЛЕНИЕ (1910)

Известно, что эмбрион человека проходит в чреве матери все фазы эволюции мира животных. Впечатления от внешнего мира у только что родившегося ребенка такие же, как у щенка. В детские годы ребенок проходит через все этапы развития человека: в два года его чувства и

умственное развитие такие же, как у папуаса; в четыре года — как у германца древних времен. В шесть лет он воспринимает мир глазами Сократа, в восемь — глазами Вольтера. В восемь лет он уже различает фиолетовый цвет, открытый в XVIII веке. До этого фиалки считались голубыми, а пурпур — красным. В наши дни физики обнаружили в спектре солнечного луча новые цвета и дали им даже названия: однако лишь будущие поколения сумеют их воспринимать…

Если первооснова искусства остается неизменной, то его проявления меняются с ходом времени; современный человек, ощущающий потребность размалевывать стены, — или преступник, или дегенерат. Такая потребность является нормальной у ребенка, пытающегося дать выход своему художественному инстинкту, набрасывая рисунки эротического характера. У взрослого современного человека это было бы патологическим признаком.

Я сформулировал и провозгласил следующий закон: с развитием культуры орнамент на предметах обихода постепенно исчезает. Я рассчитывал, что доставлю этим своим современникам радость; они меня даже не поблагодарили. Совсем наоборот; их эта новость огорчила; они были удручены мыслью, что лишены возможности <сотворить> какой-либо новый орнамент. Любой негр, люди всех племен и времен придумывали орнаменты, и только мы, люди XIX века, на это не способны! И, действительно, жилые дома, мебель и предметы обихода, лишенные каких-либо украшений, построенные или сделанные людьми прошлых веков, не были сочтены достойными для сохранения: они пропали. Не сохранился ни один столярный верстак времен Каролингов. Зато любую дощечку, украшенную каким-либо орнаментом, подбирали, очищали, о ней заботились и строили настоящие дворцы, чтобы сохранить эту гнилушку; а мы прогуливаемся среди витрин и краснеем от стыда, от своего бессилия. Мне говорили: «Каждый век обладал своим стилем; неужели только у нас не будет своего стиля?» Говорят о стиле, а подразумевают орнамент…

Больше того, я, пожалуй, принял бы участие во всех попытках искусственно возродить орнамент, если бы это касалось только вопросов эстетики. Но такие попытки обречены уже при своем зарождении: никакие силы во всем свете, даже государственная власть, не могут

остановить развитие человеческой культуры. Все подчинено времени. Что меня приводит в бешенство, так это не ущерб для эстетики, а экономический урон, к которому приводит смехотворный культ прошлого. На изготовление орнаментов изводят материалы и деньги, растрачивают человеческие жизни. Вот подлинный вред, вот преступление, перед которым мы не имеем права стоять сложа руки. [...]

[...] Орнамент, утеряв всякую органическую связь с нашей культурой, перестал быть средством ее выражения. Орнамент, который создается в наши дни, не является больше произведением живого творчества определенного общества и определенных традиций; это растение без корней, не способное расти и размножаться…

Создатели орнаментов и фабриканты не оспаривают справедливости этого закона; они стремятся использовать его к своей выгоде. Они считают покупателя, которому приходится менять обстановку своей квартиры каждые десять лет, отличным покупателем. Для них покупатель, приобретающий новую мебель только тогда, когда старая уже вышла из строя, — плохой покупатель. Моды, которые скоро надоедают, быстрая смена всяких недолговечных «стилей» выгодны для промышленности и обеспечивают работой миллионы рабочих…

Логическим следствием искусственного возрождения всяческих украшений явилось бы исчезновение доброкачественных изделий, использование недолговечных материалов. Следует отметить, что «творения» в стиле «модерн» в меньшей степени невыносимы, когда они выполнены из дешевых материалов… Я могу допустить, чтобы фантазия художников-декораторов нашла себе применение в выставочных павильонах, рассчитанных на постройку и снос за несколько дней. Однако… высшей степенью уродства отличается современный орнамент, выполненный с привлечением дорогих материалов и рабочих высокой квалификации. Нет ничего более отвратительного, чем вещь, рассчитанная на кратковременное использование, но производящая впечатление долговечной; попытайтесь себе представить не знающую износа дамскую шляпку или всемирную выставку с павильоном из белого мрамора…

В эпоху слабого проявления индивидуальностей наши предки старались показать свою оригинальность в одежде. Мы стали более

скромными. Мы не выпячиваем свою личность; мы маскируем ее общим для всех обликом современной одежды. Современный человек, в зависимости от личного вкуса, признает или отвергает орнамент древних или экзотических цивилизаций. Но он не создает новые. Он приберегает свою изобретательность, чтобы использовать ее в других целях.

Перевод В. Калиша

3. ОРНАМЕНТ И ОБРАЗОВАНИЕ (1924)

Все мы знаем, что каждый ребенок — гений. Но изобретательность папуасской девочки, шестилетнего ребенка, сегодня бесполезна для человечества. Что можно сделать с помощью современных уроков рисования?.. Сколько родителей заставляют верить в художественное призвание своих детей по результатам этого современного метода!..

Истинный архитектор — это человек, который вообще не рисует, поэтому он не может выразить свое психическое состояние своим инсультом. То, что он называет рисованием, — это попытка дать понять себя ремесленнику…

Все объекты, которые мы называем современными, не имеют орнамента. Наша одежда, наши машины, наши изделия из кожи и все предметы повседневного пользования больше не украшают после Французской революции. Но то, что нравится женщинам, — это особый разговор…

Двадцать шесть лет назад я утверждал, что с развитием человечества на утилитарных вещах орнамент исчезает, что происходит непрерывно и последовательно и так же естественно, как и потери в завершающих слогах разговорного языка. Однако я никогда не имел в виду то, что пуристы довели до абсурда, — будто орнамент следует систематически и последовательно отменять. Это нужно только там, где он когда-то исчез и не может быть снова навязан, — как человек никогда не вернется к татуировке своего лица.

Существование вещи зависит от продолжительности материала, из которого она изготовлена, а его современная ценность — его прочность. Когда я декоративно украшаю вещь орнаментом, то

сокращаю ее жизнь, потому что подчиняю ее преходящей моде и она должна устареть раньше, чем заложенная в ней функция. Это — убийство материала, и его спасает только то, что он поддерживается только настроениями и амбициями женщин — ведь украшение будет жить вечно на службе у женщины. Такие объекты, как ткани или обои, срок использования которых ограничен, могут, поэтому, быть украшены…

Наше образование основано на классическом образовании. Прежние архитекторы — каменщики, которые выучили латынь. Современные архитекторы, похоже, говорят на эсперанто. Их занятия базируются на классическом орнаменте.

Классическое обучение, несмотря на многообразие языков и границ, создало общность западной культуры. Отказаться от этого было бы уничтожить это последнее единство…

Классический орнамент играет ту же роль в классе, что и грамматика. Не было бы смысла преподавать латынь по методике Берлица. Латинской грамматике и в дальнейшем грамматике в целом мы обязаны строением нашей души, нашего мышления. Классический орнамент порождает формирование наших повседневных предметов, порождает нас и наши формы и, несмотря на этнические и языковые различия, объединяет общность форм и эстетических концепции.

Перевод В. Аронова

4. ОТМЕНА МЕБЕЛИ (1924)

Дорогие друзья, я хочу открыть вам секрет: современной мебели нет!

Или, точнее, только перемещаемой в пространстве современной мебели. Вся встроенная в стены мебель не мобильна, и, как следует из этого, привычной мебели приходит конец: сегодня уже стали нужными сундук и шкаф, застекленная горка для посуды и буфет. Вы этого не знали? И из этого возникают все ошибки. Утверждают, что шкафы и буфеты были и остаются вполне современными во все времена, их разработали в соответствующем стиле, и задача только в том, чтобы сделать все эти вещи современными по внешнему виду. Это ошибка, потому что сегодня, кажется, не существует препятствий

сделать их современными. Но вся эта мебель, предназначенная для хранения, загромождает пространство. Будь то буфет с фарфором или платяной шкаф. Такая мебель для хранения вещей была признаком благородного образа жизни. Обеспеченность семьи подтверждалась сундуками и коробками, встречавшими посетителей. В таком буфете демонстрировалось стекло, фарфор и весь запас серебряных изделий домовладельцев. Это замечательно выглядело! Словно высокий алтарь, возведенный в лучшем месте столовой, а в его самом сакральном месте, что-то вроде скинии, красовался хрусталь.

Я всегда говорил своим ученикам: чем обычнее семья, тем богаче и массивнее у ней буфет. Конечно, во времена императоров такого не было! Там был большой и богатый шведский стол.

Теперь домохозяйка, если она не гонится во всем за модой, с тревогой спрашивает, где ей все это хранить? Но по пути из кухни в столовую достаточно свободных стен, пространств под подоконниками и разных ниш, которые, если их закрыть простыми деревянными дверцами, могут обеспечить ей гораздо более практичный способ хранения изделий стекла и фарфора, чем громоздкий буфет. Крупная посуда и тарелки не должны храниться на виду. Еще более неудобно хранить одежду в шкафах, которые созданы, в основном, для придания интерьеру ощущения роскоши или показного богатства. Запомните, что массивный шкаф был ни чем иным, как монументом из дорогого камня. Теперь представьте себе диссонанс между шкафом как почетным местом хранения вещей и нашей современной одеждой. Стенки гардероба покрыты резьбой и инкрустацией, а одежда в нем простая. В арсенале французского придворного на его одежде красовались блестящие пуговицы; это была дань духу того времени, с его кофрами и шкафами, способными возвысить их владельцев над прозой жизни благодаря богатой отделке шкафа и его драгоценного содержимого.

Но, друзья, неужели вы не чувствуете, что такое отношение к сегодняшнему человеку — непристойное бесстыдство?

Архитекторы, я имею в виду современных архитекторов, должны быть сегодняшними, современными людьми. Изготовление мебели отдано на откуп столярам и рисующим для них эскизы. Они делают подчеркнуто красивую мебель. Мебель современную, как наша обувь

и одежда, как наши кожаные чемоданы и наши автомобили. Но, конечно, вы не можете показать на свои штаны и заявить, что они в духе веймарского Баухауса!

Несовременные люди сегодня в исчезающем меньшинстве. Это, в основном, архитекторы. В школах прикладного искусства их разводят искусственно. Действительно, странное дело — хотеть людей в наши дни насильно возвратить в прошлое время. Но нельзя смеяться над ними, это принесло бы к еще больший вред.

Что должен делать действительно современный архитектор?

У него есть возможность строить дома, где вся мебель не загромождает пространство, исчезая в стенах. Независимо от того, возводит ли он новые здания или перестраивает их.

Если бы архитекторы всегда были современными людьми, тогда во всех их домах уже были бы стенные шкафы. Английский шкаф ушел в прошлое. Во Франции строили буржуазные дома с массивными шкафами вплоть до семидесятых годов девятнадцатого века. Но ложное возрождение архитектуры кабинетного стиля затормозило их движение к новому, так что даже сегодня в Париже строят дома без стенных шкафов.

Кушетки, кровати, столы и стулья с использованием в их конструкции металлических трубок, мягкие кресла и оборудование мест для отдыха, обеденные столы и столы в зонах для отдыха — все это создано новыми мастерами (отнюдь не архитекторами!). Современное — это когда каждый может обустроить свое пространство, как он хочет, по своему вкусу и склонностям. Это и будет современным (как выбор обуви соответствует костюму, шляпе, галстуку и зонтику, хотя мастера, которые их делают, даже не задумываются об этом).

Стены дома возводит архитектор. Здесь он может свободно выразить себя. Как и о стенах, он обязан подумать о мебели. Она не может оставаться мебелью прошлого. Она — часть стен и куда современнее демонстрации внутренностей даже самых модных застекленных шкафов.

Перевод В. Аронова

Е.В. Жердев

ПАРАДИГМЫ ИДЕНТИФИКАЦИИ ПОТРЕБИТЕЛЯ И ВЕЩИ В ДИЗАЙНЕ

В статье рассматривается проблема идентификации потребителя и вещи в дизайне в контексте эволюционной смены парадигм: функциональный объект, эстетический объект, художественный объект. Выявляется корреляция причинно-следственных связей уровня развития промышленности и изменения приоритетности потребительской значимости функциональных, эстетических и художественных ценностей вещей в дизайне.

In this paper a problem of identification of consumer and thing in industrial design is investigated. This problem is examinated in the context where evolutional change of paradigms takes place: there are concepts functional object, aesthetical object, art object. Correlation of caus-effect inkage between level of industrial development and change of consumers preferences is revealed. This is change of priority and significance of functional, aesthetical and artistic value for consumers and such situation influences on design.

Ключевые слова: парадигма, идентификация, потребитель, вещь, функция, эстетика, художественный объект.

Keywords: paradigma, identification, consumer, thing, function, aesthetics, art object.

Термин «идентификация» (от лат. identifico — «отождествляю») в психологии и социологии понимается как процесс самоотождествления личности с другим человеком, группой, образцом, вещью (объектом).

Проблему идентификации потребителя и вещи необходимо рассматривать в контексте эволюционного развития морфологии предметного мира от начала до современности. Как писал В.Г.Белинский, «мы вопрошаем и допрашиваем прошедшее, чтобы оно объяснило нам настоящее и намекнуло нам о нашем будущем» [1, с. 18].

Свои первые орудия труда первобытный человек изготавливал из камня. И уже в это время на первый план выносилась *полезная*, утилитарная функция. С изготовлением первого орудия труда зарождалось искусство, которое сначала было больше *полезным*, чем бесполезным. Так, ручным рубилом из камня можно было разрубить кости, вырубить дубинку, заточить конец палки для копания земли. Рубило крепче любых зубов и когтей, а удар тяжелой дубиной сильнее удара медвежьей лапы.

Рубило, палка-копалка и дубина были первыми орудиями труда человека; с помощью их люди добывали себе пищу. Умение изготовить орудия труда было главным отличием древнейшего человека от животного. Ручное рубило было первым великим изобретением древнего человека, значительно облегчившим его жизнь.

Со временем человек научился изготовлять рубила разного типа для соответствующих функциональных работ, переходя к составлению (компоновке) сложных орудий труда — топоров, мотыг с рукоятками, луков со стрелами, поражающими своей эргономичностью. Лук стал прообразом сверлильного станка и струнных музыкальных инструментов.

Важным достижением человека стало освоение составных орудий. Их появление произвело настоящую революцию в технике каменного века. Долгое время ручное рубило и палка существовали и использовались раздельно. Соединив их с помощью жил или ремешков кожи, люди получили принципиально новое орудие — каменный топор, сделавшийся вскоре важнейшей принадлежностью первобытной жизни. Топор позволял в несколько раз увеличить силу удара камнем и скорость рубки. Именно соединение элементов формы явилось началом конструирования, что затем легло в основу сущности дизайна.

После изобретения топора идея составного орудия нашла себе самое широкое применение в других инструментах. Соединив острый

каменный наконечник с длинной палкой, человек получил копье — мощное оружие первобытных времен. Особым родом составных орудий стали так называемые вкладышевые инструменты. К их изготовлению человека натолкнуло наблюдение за тем, что в работе всегда принимает участие лишь незначительная (ее так и называют — рабочая) часть инструмента, поэтому вовсе не обязательно делать орудие целиком каменным. Соединив различным способом каменные пластинки с деревянной ручкой, древний человек получил многие прообразы современных режущих, колющих и строгающих инструментов. Новые инструменты имели и то важное преимущество, что после износа рабочей части достаточно было только заменить кремниевую пластинку, а не изготовлять все оружие целиком. Благодаря распространению вкладышевых инструментов, стали появляться наборы, достигавшие до 100 разновидностей при устойчивости и унификации форм, включая разнообразные формы резцов, скребков, скребл, острий, проколок, ножей, пластин, наконечников копий и дротиков и т.д.

В древнем мире идентификация потребителя и вещи приоритетно сводилась к *полезности,* утилитарной функциональности предмета. Однако с генезисом знаково-символической коммуникации, художественно-мифологического осмысления предметной среды зародился так называемый «звериный стиль», который выражал скорее *бесполезность*, чем полезность.

Происхождение «звериного стиля» связано с почитанием священного зверя. Для «звериного стиля» характерны тонкое наблюдение природы, реалистичная передача форм животных и их движений. Наиболее распространены были изображения травоядных животных, хищных зверей и птиц, а также фантастических существ (грифонов).

Наряду с художественно-образным мышлением, зарождалось и мифологическое мышление. Первобытный человек, ощущая присутствие невидимых таинственных сил, действие которых он чувствовал на себе и вокруг себя в виде добра и зла, считал, что если он отразит в изделиях животный или растительный мир, то это будет оберегать его от злых явлений. Знаки стали символизировать верность заветам предков. Появились ритуалы — публичная демонстра-

ция служения невидимым высшим силам, где был задействован целый парад всех знаковых систем (естественный язык, язык жестов, мимика, пантомима, хореография, пение, музыка, цвет, запах и т.п.).

Начиная с палеолита, условия первобытной коммуникации побуждали к формированию максимально наглядного, броского обозначения социальных ролей различных индивидуумов, что обусловило зарождение демонстративной функции знаковых форм, выделение человека среди ему подобных. Такой инстинктивный процесс социопсихолог К.Юнг назвал самоидентификацией. Процесс самоидентификации формировал и идентифицированное отношение человека к потребляемым вещам. Постепенно образовывался знаковый комплекс вешей, который входил в традицию, нагружаясь дополнительными смыслами в соответствии с потребностями человека.

В период неолита граница между повседневным ремеслом и искусством постепенно стирается. Художественные явления, прежде всего, явления декоративного искусства, не только с точки зрения их общественной функции, но и формального развития, тесно связаны с повседневной реальной жизнью. Благодаря соединению утилитарных и художественных функций, возник синкретизм *полезности* и *бесполезности*.

С точки зрения взаимодействия *полезности* и *бесполезности* вещей, интересным представляется отношение античного мастера к заказчику, которое описано одним из учеников и биографов знаменитого греческого философа Софокла Ксинофонтом Афинским в изложении теоретика искусства Костаса Варналиса. Он писал о том, как Сократ, побродив целый день по рынку, пришел к Пистию, специалисту по изготовлению панцирей (доспехов для воинов), и спросил, почему ему удается продавать больше панцирей, чем другие мастера? Пистий ответил ему, что подгоняет панцирь по мерке. От этого панцирь меньше давит на тело; вес равномерно распределяется по плечам, спине, животу, суставам. Здесь мы видим, как древний ремесленник, работавший на заказ, всесторонне учитывал потребительские и функциональные требования, предъявляемые к изделию [2].

Если говорить о дизайне Древней Руси, то, по мнению известного исследователя отечественного дизайна Н.В.Воронова, русский народный дизайн, как и дизайн большинства человеческих сообществ доинду-

стриальной стадии развития, был, *по преимуществу, функциональным, полезным*. Он базировался на двух основных принципах — во-первых, создание жилища, одежды и необходимых бытовых предметов, максимально соответствующих своему назначению и наилучшим образом выполняющих свою прямую функцию. И, во-вторых, — на использовании природных материалов. Таковыми на русской земле были дерево, кость, кожа, шерсть домашних животных. Использовались также искусственные материалы: керамика и железо. Из этих материалов строились жилище и хозяйственные постройки, создавались одежда и утварь, конструировались орудия труда.

Из объектов дизайна, по Воронову, в первую очередь, представляет интерес русская изба. Ее конструкция и архитектура обеспечивали наибольшую возможность сохранения тепла зимой, поэтому всегда делались сени как своего рода переходная камера между наружным и внутренним пространством. Этим же объясняется заметное повышение строений над уровнем земли в направлении от южных областей на север. Чем южнее, тем меньше размер дома, ближе к земле половой настил, меньше сени, нередко исчезает крыльцо.

Различные способы соединения торцов бревен на углах позволяли создавать по одному конструктивному типу постройки совершенно различного назначения — избы, баньки, срубы колодцев, церкви и часовни, мельницы, овины, крепостные башни и стены. Разнообразие врубок обеспечивало возможность обходиться без железных гвоздей и применять лишь одно орудие труда — топор.

Как пишет Воронов, среди необходимых хозяйственных сооружений в деревне всегда были колодцы, в которых подъем воды при помощи так называемого «журавля» является чисто функциональным решением. Среди объектов, обеспечивающих жизнедеятельность в жилище, первостепенную роль играла печь. Конструкция так называемой «русской» печи является примером многофункционального дизайна. Печь обеспечивала не только обогрев жилища, но и приготовление пищи, возможность ночью отдыхать в тепле на «лежанке» и, в случае необходимости, осуществление банных функций. Русская печь была гораздо функциональнее, чем европейские камины, голландские печки с плитой.

Функциональный подход можно наблюдать и в формообразовании посуды для приготовления еды. С позиций дизайнерского функционализма русская глиняная посуда для горячей пищи не менее превосходно сконструирована, чем греческие сосуды для вина и масла. Исходя из того, что особенность русской печки заключается в равномерном прогреве посуды снизу, сверху и с боков, определилась и ее форма. Так, у горшка — сравнительно небольшое дно, призванное лишь обеспечить устойчивость на поду печи, и изящно криволинейно расширяющиеся стенки, затем вновь несколько сужающиеся по направлению к горлу. В силуэте это как бы две лебединые шейки, поставленные друг против друга. Такая конструкция обеспечивает провар пищи в горшке, который охватывается потоками тепла, идущего не снизу вверх, а от стенок к центру. Супы, каши в горшках провариваются, не подгорая; молоко кипятится, не вытекая.

Применение горшков вызвало к жизни изобретение ухвата — приспособления, которым горшки и крынки ставились в печь и извлекались оттуда. Причем система «горшок-ухват» также являлась образцом функционального дизайна: один и тот же по размеру дужек ухват подходил к разным по величине горшкам именно потому, что стенки горшка плавно и постепенно расширялись, и ухватом можно было подцепить как небольшой, так и достаточно вместительный горшок [3].

Промышленная революция конца XVIII и начала XIX веков привела к замене мануфактурного и ремесленного производства крупной машинной промышленностью, перешедшей к массовому производству разнообразных товаров. Произошло разделение вещей на *полезные и бесполезные*. Это, в свою очередь, привело к кризису взаимодействия техники и искусства. Ученые, философы стали считать технику полезной, а искусство — бесполезным. Основной характеристикой техники считалась функция.

В конце 19 века функционалистами был провозглашен лозунг — функция определяет форму. Луис Салливен (1846–1924), представитель Чикагской архитектурной школы, писал, что всюду и всегда форма следует за функцией. Этот лозунг стал формулой проектирования объектов архитектуры и промышленных изделий.

При создании первых индустриальных объектов потребитель, в первую очередь, обращал внимание на их *полезность*. Огромный спрос потребителя на машинную технику, которая не могла еще обеспечить всех, вполне устраивала его без претензий на эстетичекие качества. Функциональный объект в полной мере идентифицировался с потребителем. Например, за первым автомобилем Г.Форда, несмотря на то, что выхлопная труба грохотала, как гаубица, мальчишки бежали за машиной, как за чудом.

Футуристы взахлеб хвалили машинные средства передвижения. Итальянский футурист Филиппо Томмазо Маринетти в 1909 году заявил, что мчащийся автомобиль производит на него гораздо большее впечатление, чем любая классическая скульптура, вроде Ники Самофракийской.

Таким образом, на первых порах создания индустриальных изделий в основе содержания лежала *полезная* (утилитарная) функция. Форма должна была соответствовать этому содержанию (утилитарной функции). Примат полезной функции в формообразовании обусловил **парадигму функционального объекта.**

Однако в условиях массового потребления индустриальной продукции в среде интеллектуальной элиты распространилось недовольство последствиями механизации. С резкой критикой наступающей эпохи индустриального общества выступили английские теоретики и практики искусства Джон Рёскин, Уильям Моррис и др. Они критиковали прошедшие Всемирные промышленные выставки в Лондоне и Париже и призывали вернуться к ремеслам, к Средневековью. В возрождении ремесел они видели альтернативу ужасающему фабричному производству, а также возможность повысить эстетическую ценность предметов быта.

Если Рёскин и Моррис были только противниками машинного производства, то некоторые теоретики искали выход из сложившейся ситуации. Одним из таких теоретиков был немецкий архитектор и теоретик искусства Готфрид Земпер. Он стремился возродить стилистическую цельность «практических искусств», рассматривая стиль как исторически сложившееся органическое явление. Земпер связывал законы формообразования (проявляющиеся в симметрии, пропорцио-

нальности и тектонике) с функциями художественных произведений, материалами и способами их обработки.

Обращение к принципам правдивости и целесообразности сочеталось в теории Земпера с пониманием эстетического начала как символической «одежды» конструкций и материалов. Взгляды Земпера повлияли на многие концепции архитектуры, художественной промышленности и дизайна конца XIX — начала XX века. Они способствовали выработке нового направления, предназначенного для массового механизированного производства товаров широкого спроса. В своей книге «Стиль в технических и тектонических искусствах, или Практическая эстетика» Земпер раскрыл принципы, лежащие в основе искусств и ремесел.

Проблемам эстетики промышленных изделий уделял большое внимание модерн, который возник на рубеже XIX–XX веков почти одновременно во многих европейских странах. Его важной чертой стало подчеркивание функциональности (*полезности*) предметов быта в тесной связи с требованием технической эстетики.

Многие философы писали о небходимости связи техники и искусства. Так, М.Хайдеггер считал, что слово «техника», произошедшее от греческого technike, есть нечто поэтическое, что явно расходится, по его мнению, с ее современной сущностью. По Хайдеггеру, техника в своей сущности онтологически связана с прекрасным. Основная роль, по Хайдеггеру, в этом плане, должна отводиться «пойесису», то есть поэтике, эстетике, способных решать задачи по гуманизации техники [4].

Пессимистическую картину по поводу оторванности техники от эстетики нарисовал М.М.Бахтин: «Страшно все техническое, оторванное от единственного единства и отданное на волю имманентному закону своего развития, оно может время от времени врываться в это единственное единство жизни как безответственно страшная и разрушающая сила» [5, с. 25].

В России многие теоретики искусства писали о проблемах соединения пользы и красоты в технических объектах. Особенно интересна книга П.И.Страхова «Эстетические задачи техники» (1906). В ней автор разбирает три взаимосвязанные проблемы: «красота и техника», «искусство и техника», «красота жизни».

Стремление соединить функцию и форму, конструкцию и эстетику легло в основу преподавания в Баухаузе, ВХУТЕМАСе и ВХУТЕИНе. Руководители этих школ опирались на функционализм и ставили цель выработать универсальные принципы современного формообразования в пластических искусствах; они стремились к комплексному художественному решению современной материально-бытовой среды, развивали у студентов способность эстетически-творческого осмысления новых материалов и конструкций, учили осознавать специфическую красоту функционально обусловленных форм предметов, создаваемых в условиях современного машинного производства.

В 1921 году теоретик искусства А.Топорков написал статью «Форма техническая и форма Художественная», в которой говорил о том, что «На машину нужно научиться смотреть не статически… Только для глаз непосвященного она пребывает, покоится… в своей неподвижной форме, на самом деле эта форма находится в… движении и течении, эта форма жива, и жизнь этой формы одушевляет мертвый материал машины». Неслучайно, пишет Топорков, люди, работающие с мащинами их персонифицировали. Эта персонификация напоминала явление первобытного анимизма. По Топоркову, при работе с машиной человек сливается с ней в общем ритме, своим характером и сердцебиением. «Здесь, — пишет Топорков, — в этих чувствах, в этой любви, в этой психологии техников, профессионалов ключ к пониманию машины как художественного произведения, здесь возникновение новой красоты, здесь рождение новой эстетической формы» [6, с. 28].

Топорков считает, что искусство, по своему существу, не имеет дела с расчетами, с математическими формулами. Оно — выражение жизни, знак любви. Искусство вытекает из жизни, является ее продолжением, ее расцветом в красоте. Топорков пишет: «Тот, кто не постигает внутренним существом своим скрытую тенденцию машины, для кого машина есть мертвая вещь, тот никогда не будет любить ее, никогда не будет ее художественно оформлять» [6, с. 28].

Рассматривая вопрос одинства категорий *полезности* и *бесполезности* в техническом изделии, Топорков пишет: «Для истинных творцов технической культуры, вещи этой культуры являются не только объектом пользования, но и непосредственными переживаниями, событиями

их духовной жизни. Подобное отношение к машине ведет к ее эстетизированиию, то есть не только целесообразные машины, но и машины прекрасные; на многих выставках устанавливаются премии за красоту автомобилей…» [6, с. 28].

К одному из интересных текстов о проблеме синтеза пользы и красоты, утилитарности и декоративности, эстетичности и художественности промышленного изделия можно отнести эссе Николая Тарабукина «От мольберта к машине» (1920). Он в своей работе беспокоится о том, что индустриальное производство стало беспредметным, как и искусство начала XX века, которое прошло через опыт беспредметничества — малевического супрематизма. Он считает, что в индустриальном производстве каждый рабочий делает отдельные детали и не видит целостного процесса (предметности) изготовления вещи, поэтому он пишет: «Современность предъявляет художнику совершенно новые требования: она ждет от него не музейных “картин” и “скульптур”, а вещей социально-оправданных и по форме и по назначению» [7, с. 29].

В 1920-е годы в культуре Советской страны возникло художественно движение — Производственное искусство. Наиболее прочно его идеи утвердились в художественном конструировании, оформительском искусстве, архитектуре, связанных с конструктивизмом. В 1921 году О.М.Брик сделал доклад о переходе ИНХУКА из комиссариата просвещения в высший совет народного хозяйства. Всецело поддерживая это направление, А.М.Родченко в этом же году пишет: «Бросил живопись, — Выдвигаю лозунг: довольно изображать, пора строить. Пошёл на производство. Я — декан металлообрабатывающего факультета ВХУТЕМАСа, профессор проектировки. Из факультета, делавшего ризы, лампады и прочую церковную утварь, стали выходить конструкторы электрической арматуры, металлических бытовых изделий, металлической мебели…» [8, с. 11]. Активное движение Производственного искусства, будучи в системе социалистической экономики, сформировало совершенно новую модель потребления вещей, кардинально отличающуюся от капиталистических стран.

В плане идентификации потребителя и вещи в СССР и на Западе представляет уникальный опыт Александра Родченко. Он, будучи в Париже в 1925 году по случаю оформления своего проекта «Рабочий

клуб» для Международной выставки декоративных искусств и художественной промышленности, обратил внимание на культуру потребления товаров в парижских магазинах. Покупки и впечатления от магазинов неожиданно для него самого заняли в его парижской жизни много места, о чем можно судить по его письмам жене, Варваре Степановой. Он впервые столкнулся с миром развитого консюмеризма. Привлекательные и, на первый взгляд, доступные западные товары вызывали у него одновременно влечение и отвращение. Критически оценивая западный консюмеризм, Родченко считал, что в нем вещи становятся рабами потребителя, ровно как и потребитель становится рабом вещей. По мнению Родченко, вещи должны быть равными с нами, они должны быть нашими товарищами. Думая о советском потребительстве, Родченко писал, что вещи «станут друзьями и товарищами человека, и человек станет уметь смеяться, и радоваться, и разговаривать с вещами» [9, с. 15] . По его мнению, вещи должны производиться в меру, столько, чтобы хватало, чтобы не было гиперпотребительства. В быстрой смене мод Родченко усматривал коммерческий интерес. О западной промышленности он говорил то, что мог бы сказать и о западном искусстве: «Работают и делают много хороших вещей, но зачем?» [9, с. 15]. Западные вещи его не удовлетворяют, если качество в них является самоцелью. Советское искусство и советский предмет, считал он, должны быть наполнены сознанием цели. Сущностью предмета должна являться сама субстанция труда. Если капитализм отчуждает труд в пустых знаках — товарах, то при социализме труд должен оставаться неотчужденным. Именно поэтому советские вещи, в идеальном своем варианте, противятся эстетике «товарного вида» и постоянного лживого показывания. Они честно выполняют свое предназначение: теплые штаны греют, макароны питают. В капиталистическом обществе, считал Родченко, целью является продажа, чтобы получить наживу. В социализме должно быть по-другому, то есть человек есть цель. Вещи ему не навязывают для наживы. Вещи предназначены только для удобства работы, для продления человеческой функции: глаза-бинокль, ноги-машины, руки-самолеты и т.д. Цель изготовления и продажи вещей при социализме — создать качество жизни и сделать их столько, сколько необходимо [9].

В первые годы существования Советской страны была поставлена задача слияния искусства с материальным производством на базе высокоразвитой промышленной техники. При Президиуме ЦИК в 1929 году работала специальная комиссиия по социалистической перестройке быта трудящихся. Страстным пропагандистом идеи внесения красоты в быт выступал М.И.Калинин. «Нужно заботиться и о том, — говорил он, — чтобы выпускаемые нами вещи были красивые. Нужно перед народом показать свою работу, чтобы эта вещь радовала глаз… У народа в социалистической стране должно быть высоко развито чувство изящного. Если вещь стандартная, это ничего, но она обязательно должна быть красивой. Красота приобретается народом не только от книг и от больших художников. Не все ходят в картинные галереи, не все ходят на наши замечательные кустарные выставки. А вот платья себе покупают все, ботинки покупают все, запонки, пуговицы покупают все. У нас очень много… любят кричать, что "жизнь отдадим"…Так вот о том, что жизнь отдать, поговорить любят, а вот чтобы пуговицу красивую сделать, об этом и не думают, в ведь это, может быть, и не менее сложно, чем жизнь отдать. Но это не так ярко, за это, может быть, ордена Красного Знамени не дадут или не обязательно дадут, но очень это нужная вещь. И в этом настоящая служба народу…» [8, с. 13].

После Второй мировой войны за рубежом и в СССР в формообразовании промышленных изделий стали уделять, не умаляя важности функционализма, огромное значение проблемам технической эстетики. 28 апреля 1962 года произошло важное событие в области дизайна — Председатель Совета Министров СССР А.Н.Косыгин подписал Постановление № 394, в котором констатировалось, что ни проектировщики, ни промышленники «не учитывают резко увеличивающийся спрос на продукты повышенного качества и не используют методы художественного конструирования, позволяющие создавать удобные в эксплуатации, недорогие и красивые изделия». Постановление обязывало все министерства и ведомства «обеспечить систематическое повышение качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения», используя методы художественного конструирования. В Постановлении следовали конкретные распоря-

жения — Государственному Комитету Совета Министров СССР организовать в 1962 году Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ). На Институт возлагалась разработка и внедрение художественного конструирования, координация научно-исследовательских работ в этой области, методическое руководство работой специальных художественно-конструкторских бюро (СХКБ) в Совнархозах, обобщение и распространение лучшего отечественного и зарубежного опыта в дизайне, а также разработка совместно с СХКБ «проектов отдельных видов массовых и наиболее сложных изделий машиностроения и товаров культурно-бытового назначения» с созданием «опытных образцов такой продукции» [2].

При ВНИИТЭ организовался межведомственный художественно-технический совет, на который возлагалось проведение «экспертизы качества художественно-конструкторской обработки изделий», включая «важнейшую экспортную промышленную продукцию», в том числе и «составление обязательных Совнархозов, Министерств, ведомств и исполкомов местных Советов депутатов трудящихся рекомендаций по снятию с производства устаревшей и неудовлетворительной по художественному оформлению промышленной продукции».

В дальнейшем при ВНИИТЭ было создано 10 филиалов: Ленинградский, Киевский, Харьковский, Вильнюсский, Уральский, Дальневосточный, Белорусский, Грузинский, Армянский, Азербайджанский. Благодаря ВНИИТЭ, в стране проводились всесоюзные конференции и выставки по художественному конструированию с премированием лучших образцов по системе премий ВДНХ. С 1964 года ВНИИТЭ издавал специальный журнал «Техническая эстетика», аналитические сборники «Дизайн в СССР», сборники трудов серии «Техническая эстетика», словари-справочники и др.

В 1965 году СССР в лице ВНИИТЭ вступил в ИКСИД — Международный совет дизайнерских организаций, созданный в 1957 году. Позже (1969) директор ВНИИТЭ Ю.Б.Соловьев был избран его вице-президентом, а с 1977 по 1980 г. он был президентом ИКСИД.

После Постановления советский дизайн установил широкие деловые связи с дизайнерскими организациями других стран. В СССР демонстрировались зарубежные выставки, в частности, «Роль худож-

ника-конструктора в промышленности Великобритании» и «Промышленная эстетика США». Было проведено несколько совещаний с дизайнерами стран СЭВ в Москве и Варшаве, налажено сотрудничество с дизайнерами ГДР, Чехословакии, Болгарии и других другихстран. Благодаря такой активной деятельности теории и практики всего мирового дизайна, потребитель и вещь стали идентифироваться по критерию технической эстетики, что обусловило **парадигму эстетическиого объекта.**

В 60-х годах в Италии стали формироваться дизайнерские группы под девизом «радикальный дизайн». В 1962 году в итальянском журнале «Домус» была опубликована статья Этторе Соттсасса, в которой он изложил основные положения итальянского «радикализма». Начав со ставшей уже традиционной для итальянского дизайна критики узкоутилитарного понимания его задач, Соттсасс настойчиво проводит мысль, что дизайн имеет дело не с орудийностью, инструментальностью вещи как таковой, а с психологической и культурной атмосферой, в которую эти орудия погружены. Дизайн, по его мнению, возникает тогда и только тогда, когда творится связь, устанавливается отношение между инструментом и культурной атмосферой. Инструменты и вещи, считает Соттсасс, существуют не только для того, чтобы ими пользоваться, но и для того, чтобы жить с их помощью, и единственное основание для существования дизайна состоит в его способности сообщить вещам и орудиям то сакральное содержание, благодаря которому люди могут выйти за пределы автоматизма и погрузиться в область обряда, т.е. жизни.

Мысль Соттсасса стала распространяться в кругах дизайнеров. После Соттсасса этот вопрос поднимает Томас Мальдонадо. В своих статьях он излагает откровенно культурологический взгляд на проблемы дизайна, отказываясь от своей ранней узкоинженерной его трактовки. Он отказывается от функционализма и обращается к изучению риторических фигур, придерживаясь более широкого семиотического взгляда.

Радикальное мышление Соттсасса и затем Мальдонадо породило такие понятия, как «антидизайн», «метадизайн», «комментирующее проектирование» и «антиутопия» как формы изживания тотального

дизайна. Проектный радикализм стал базироваться на трех нигилистических лозунгах — антипрофессионализм, антидизайн и контркультура, под каждым из которых в течение 60-х — первой половины 70-х годов разворачивается альтернативный проектный поиск.

Как пишет И.Рачеева в статье «Форма следует эмоции», для визуальной культуры 1980-х годов характерно стремление к отходу от рационального проектирования и выявлению эмоциональной природы проектного решения. Она считает, что все больше ценится способность к импровизации, даже к юмору в дизайне. «Характерно, что эмоциональное и философское отношения к предмету, — пишет Рачева, — дополняют друг друга» [10, с. 214].

В парадигме эстетического объекта дизайна становится очевидным переход от его *полезности к его бесполезности,* а это значит, что дизайн становится ближе к произведению искусства. Как пишет Поль Валери, «наиболее очевидной особенностью *произведения искусства* может считаться его *бесполезность*...» [11, с. 214].

Таким образом, традиционный дизайн превращается в арт-дизайн. Среди дизайнеров зарождается мысль об отрицании функционального, утилитарного дизайна и замены формулы функциолистов «функция определяет форму» на формулу арт-дизайнеров «форма определяет функцию». При этом, исходя из анализа их концепции, нетрудно понять, что имеют они в виду, поменяв местами понятия функции и формы. Именно в этом моменте зарождается отрицание не только функциализма, но и модернизма как взаимосвязанных явлений. Наступает постмодернистское мышление в дизайне, когда первостепенным становится не определение утилитарной функций формы, а определение художественной формы, культурологической функции. В период постмодернизма дизайн стал отвергать классический логоцентризм и осваивать художественный язык культуры с его непрерывной текстурой, сплошным плетением знаковых систем, в которых при отсутствии организующего центра происходит игра означающих и означаемых явлений, совершаются непредугадываемые текстовые события.

Произведения арт-дизайна создают художники, стремящиеся, прежде всего, к достижению высокого качества композиции, детали-

ровки формы, красоты поверхности, впечатляющего колорита и т.д., вопреки функциональным требованиям и непосредственно связанному с ними рациональному подходу. Такая тенденция обусловливает **парадигму художественного объекта.**

Библиография:

1. *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. 10. — М., 1956.

2. *Брызгов Н.В., Жердев Е.В*. Промышленный дизайн: история, современность, футурология. Учебное пособие. МГХПА им. С.Г.Строганова. — М., 2015. — 544 с.

3. *Воронов Н.В*. Российский дизайн (в 2 т.). — М.: Изд-во НИИ Академии художеств, 2001. — 424 с. (т. 1), 372 с. (т. 2).

4. *Жердев Е.В*. Метафора в дизайне: учеб пособие. Изд. 3-е. — М.: Архитектура-С, 2012. — 464 с.

5. *Бахтин М.М*. Человек в мире слова / сост., предисл., примечание О.Е.Осовского. — М.: Изд-во Российского открытого ун-та, 1995. — 140 с.

6. Искусство в производстве. Сборники Художественно-Производственного Совета Отдела Изобразительных искусств Наркомпроса. Издатель: Художественно-Производственный Совет Отдела Изо Наркомпроса. — М., 1921.

7. *Тарабукин Н*. От мольберта к машине. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — 72 с.

8. *Минервин Г.Б., Мунипов В.М*. О красоте машин и вещей. Книга для учащихся ст. классов. — М.: Просвещение, 1975. — 152 с.

9. *Родченко А*. В Париже. Из писем домой. — М.: АД Маргинем Пресс, 2014.

10. *Лаврентьев А.Н*. Эксперимент в дизайне: Учеб. пособие / сост. А.Лаврентьев. — М.: Издательский дом «Университетская книга», 2010. — 244 с.

11. *Валери П.* Об искусстве / пер. с фр. изд. подг. В.М.Козовой, предисл. А.А. Вишневского. — М.: Искусство, 1976. — 622 с.

А.Н. Лаврентьев, О.Б. Павлова

ПЕРИОДИЧЕСКИЕ МЕЖДУНАРОДНЫЕ ВЫСТАВОЧНЫЕ АРТ-ПРОЕКТЫ XX–XXI ВЕКОВ В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМ АРТ-МАРКЕТИНГА И АКТУАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА

В статье рассматриваются принципы арт-маркетинга в применении к актуальным периодическим арт-проектам XX–XXI веков на примере Венецианской биеннале, Венецианской архитектурной биеннале, Московской биеннале современного искусства, Московской международной биеннале «Мода и стиль в фотографии».

The article covers the art-marketing principals of actual periodic art-projects of the XX–XXI centuries. The Art Biennale in Venice, The Architecture Biennale in Venice, The Moscow Biennale of Contemporary Art, The Moscow International Biennale «Fashion and Style in Photography» are analyzed.

Ключевые слова: биеннале, современное искусство, актуальное искусство, Московская биеннале современного искусства, Венецианская биеннале, Архитектурная венецианская биеннале, арт-маркетинг, фотобиеннале.

Keywords: biennale, contemporary art, Moscow Biennale of Contemporary Art, Art Biennale in Venice, Architecture Biennale in Venice, art-marketing.

Традиционно экономические вопросы организации и проведения выставочных мероприятий опускаются при анализе событий в области современного искусства, биеннале и других периодических арт-проектов. (Речь в статье пойдет именно о специфической форме

организации и проведения международных периодических арт-проектов — биеннале, триеннале и т.п.). Вместе с тем, взгляд на подобный арт-проект, его концепцию и составляющие элементы как на своего рода «товар» может помочь выявить специфику данного системного объекта, состоящего, например, из множества локальных экспозиций, открытий, встреч, мероприятий и других блоков биеннале. арт-фестиваля или какого-то иного события. Покупая билет на посещение биеннале, художественной ярмарки, посетитель как бы оплачивает свой будущий интеллектуальный, эмоциональный, а иногда и физический опыт (если сталкивается с произведением искусства, в котором погружается в некую иллюзорную среду или оказывается внутри аттракциона).

При анализе вопросов маркетинга в сфере искусства в целом и актуальных периодических арт-проектов в частности необходимо учитывать условность и «метафоричность» применяемых терминов и понятий стандартного маркетингового подхода к управлению производственно-сбытовой деятельностью того или иного предприятия. Какие-то методы и приемы актуальны в данной ситуации, а какие-то в силу специфики деятельности — нет. Это большой блок вопросов в менеджменте искусства, но он, к сожалению, на данный момент научно проработан не достаточно полно.

Цели маркетинга, в общем случае, обусловлены целями предприятия и связаны с рыночными возможностями и наиболее эффективным использованием внутренних ресурсов предприятия. Маркетинг — это комплексная деятельность, его функции должны быть объединены в единый в процесс, так как отдельные маркетинговые действия не обеспечивают того эффекта, который дает маркетинг как система, поэтому необходима единая маркетинговая стратегия, планомерная и последовательная реализация маркетинговых действий.

Управление маркетингом — это управление спросом на определенный товар. Под товаром в контексте актуальных периодических арт-проектов XX–XXI веков можно понимать информацию, впечатление или опыт, которые получает посетитель выставки или фестиваля. Посещение выставки может ассоциироваться с формой проведения досуга, отдыха, знакомства с чем-то неизвестным, получением

нового знания. Помимо этого, для периодических выставок современного искусства можно определить, что для зрителя среда биеннале и триеннале дает возможность приобщиться к определенному кругу людей, стать сопричастным современной художественной элите. Также интерактивные формы представления произведений искусства позволяют зрителю непосредственно взаимодействовать с экспонатами, что может носить игровую форму или быть источником приобретения нового чувственного опыта. Реальным физическим товаром, продукцией биеннале являются каталог, постеры, сувениры и т.д.

Нередко целью воздействия на зрителя произведений современных художников становится получение неприятного, шокирующего или раздражающего опыта, негативного впечатления, заложенного художником. Цель устроителей в данном случае может быть следующей — привлечь внимание публики к острым социальным или политическим проблемам. Имя и произведения автора становятся «на слуху» у всех. Подобно выставкам передвижников конца XIX — начала XX века, периодические арт-проекты XX–XXI веков могут достигать того же эффекта, пробуждая у зрителя чувство гражданской ответственности. На X Московской международной биеннале «Мода и стиль в фотографии 2017» [1], организованной Мультимедиа Арт Музеем, были представлены работы Давида Фатхи «Короткие истории» [2] о проведении испытаний атомной бомбы на полигоне в Неваде в период «Холодной войны». Его работы основаны на реальных событиях, где правда чрезвычайно похожа на дурной вымысел. Один из представленных художником эпизодов показывает следующее. В 1950-х годах возник так называемый «ядерный туризм»: в расположенном неподалеку от полигона Лас-Вегасе и прилегающих территориях устраивались празднества с видом на взрывы с продажей билетов и рекламными сувенирами.

Другой пример — фото- и видеопроект Лиины Сииб «Женщины занимают мало места» («A Woman Takes Little Space») [3], показанный на Венецианской биеннале 2011 года в павильоне Эстонии. Были представлены фотографии женщин различных профессий на рабочих местах в Эстонии. Цель художника — вести разговор со

зрителем о феминизме и проблемах женщин, привлечь внимание к тому, что женщинам платят меньше и они работают в более тяжелых условиях.

Среди стимулов, привлекающих зрителей на тот или иной периодический арт-проект, стоит отметить и возможность при определенных условиях и в определенных границах самому попробовать стать художником: вместе с автором во время мастер-класса сделать тот или иной объект, понять, как делается искусство, поучаствовать в перформансе, акции или обсуждении.

Выставляя обыденные повседневные объекты, видео-интервью, фотографии типичных бытовых ситуаций, зафиксированные с неким социологическим подтекстом, авторы могут дать возможностью посетителю увидеть и ощутить влияние искусства, теорий художников и критиков, объектов искусства на повседневную жизнь, в том числе и свою жизнь. Иными словами, биеннале как собрание актуальных тенденций позволяет увидеть в своей собственной жизни то, о чем говорит искусство, то, что оно представляет. На архитектурной биеннале в Венеции в 2016 года Чилийский архитектор Алехандро Аравена, куратор выставки, избрал главной темой социальную роль архитектуры и показ проектов, работающих на улучшение качества городских пространств. Девиз выставки звучал так: «Репортаж с фронта», подчеркивая остроту 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). Таким образом, Алехандро Аравена меняет подход: фокус с тотального принципа параметризма в архитектуре (программирование форм на основе многофакторного анализа) перемещается на решение задач людей или отдельных сообществ.

Можно вспомнить и Архитектурную биеннале в Венеции 2000 года, девиз которой: «Меньше эстетики, больше этики». Центральной проблемой выставки стало изучение взаимодействия человека и общества, предлагалась попытка найти решение через современные архитектурные проекты городов.

Представление того или иного периодического арт-проекта в средствах массовой коммуникации зачастую работает именно по законам маркетинга.

В общем виде, в соответствии с типом товара, можно выделить те или иные типы маркетинга (конверсионный, развивающий, демаркетинг и т.д., данные типы представлены в табл. 1). Представленная таблица в качестве примера дополнена анализом применимости представленных типов маркетинга к ситуации VI Московской биеннале современного искусства, которая проходила в 2015 году. Данное мероприятие — это выставка произведений современного искусства, проходящая с периодичностью один раз в два года.

Московские биеннале современного искусства создали себе определенную репутацию с момента своего основания в 2005 году. Данная выставка — это площадка, где происходит показ современного искусства и его взаимодействие со зрителем и с городской средой в Москве. В 2015 году основной проект проходил на ВДНХ в формате встреч, событий и перформансов. Также в виде индивидуальных и групповых выставок работ современных художников были представлены программы: «Специальные гости», «Специальные проекты» и «Параллельная программа». В рамках трех последних указанных программ данной биеннале на выставочных площадках Москвы состоялось более ста проектов.

Из табл. 1 видно, что большая часть позиций маркетингового анализа применима для VI Московской биеннале современного искусства: это ситуации с отрицательным (негативным), отсутствующим, скрытым, нерегулярным, падающим спросом. Полноценного или чрезмерного спроса на данный момент не наблюдается. Из характера состояния спроса и типа маркетинга можно предположить мероприятия, которые уместны в предложенных ситуациях.

Цели маркетинга VI Московской биеннале современного искусства обусловлены общими целями биеннале и связаны с ее возможностями и наиболее эффективным использованием ее ресурсов. Исходя из целей данного мероприятия, главная цель маркетинговой политики — это популяризация VI Московской биеннале современного искусства и современного искусства среди широкой общественности.

Таблица 1. Применимость типов маркетинга к VI Московской биеннале современного искусства

Состояние спроса	**Тип маркетинга**	**Комментарий по отношению к применимости данных позиций для VI Московской биеннале современного искусства и предложение возможных действий**
Отрицательный (негативный) спрос — потребители знают о товаре, но избегают его (например, в силу несоответствия «блага» существующей системе ценностей потребления) [4]	Конверсионный маркетинг — должен изучить причины негативного отношения к товару и разработать программу по его изменению	Да, применимо. Современное искусство в глазах широкой аудитории иногда рассматривается как нечто странное и страшное, непонятное, и это вызывает у людей внутреннее сопротивление. Об этом, например, говорят Хаим Сокол, Таус Махачева на круглом столе VI Московской биеннале современного искусства [5]. Об этой проблеме также говорят И.А.Богачева и В.В.Селиванов в статье «Современное искусство и современны зритель. Проблемы диалога» [6]. Для изменения ситуации необходимо проводить обучение и информировать широкую общественность
Отсутствующий спрос — потребители не знают о товаре или не заинтересованы в нем	Стимулирующий маркетинг — должен связать присущие товару выгоды с потребностями покупателей	Да, применимо. Не все из широкой аудитории знакомы с выставками и международными фестивалями современного искусства. Екатерина Савченко, руководитель основного проекта VI Московской биеннале современного искусства, говорит о том, что, например, в случае ВДНХ как основной площадки проведения этой биеннале можно было бы рассчитывать на активное посещение мероприятий людьми, прогуливающимися по ВДНХ, но в массовом порядке этого не произошло. Решение вопроса: обучение и информирование широкой аудитории
Скрытый спрос — имеющиеся на рынке товары не соответствуют потребностям рынка по качеству или количеству	Развивающий маркетинг — должен оценить величину потенциального спроса и предложить адекватное средство его удовлетворения	Да, применимо. В обществе есть интерес к искусству, об этом говорит хотя бы многочасовая очередь на выставку работ Валентина Серова в Третьяковской галерею. Но музеев и выставок недостаточно или о них мало информации. Решение: необходимо информировать общественность о событии — VI Московской биеннале современного искусства

Состояние спроса	Тип маркетинга	Комментарий по отношению к применимости данных позиций для VI Московской биеннале современного искусства и предложение возможных действий
Нерегулярный спрос — колебание опроса в течение года, месяца, суток	Синхромаркетинг — должен сгладить колебания либо использовать их для максимизации продаж	Да, есть некая мода на посещение отдельных выставок, музеев или других видов активности. Необходимо регулярно информировать аудиторию о выставках и мероприятиях Поддерживать интерес к биеннале не только накануне открытия. Определить наличие или отсутствие интереса у той, части целевой аудитории, которая использует соцсети и инстаграм можно при помощи проверки реакции на созданное событие / группу и просмотра статистики (количество заинтересовавшихся, желающих пойти, отказавшихся и т.п.), по ссылкам можно посмотреть отзывы в соцсетях и инстаграм
Полноценный спрос — характеризует благоприятное соотношение между спросом и предложением, т.е. реальный спрос соответствует желаемому	Поддерживающий маркетинг — должен удержать существующий уровень, несмотря на меняющиеся предпочтения. Для этого измеряют уровень потребительской удовлетворенности и вносят предупредительные изменения в товар	Эта ситуация была бы желательна, но в данный момент она не наблюдается
Падающий (снижающийся) спрос — устойчивое сокращение спроса, связанное с жизненным циклом товара	Ремаркетинг — направлен на продление жизненного цикла товара за счет его модификаций, углубления ассортимента, выхода на новые рынки сбыта и т.п.	Да, по окончании VI Московской биеннале современного искусства интерес к ней как к событию падает. Возможно проведение мероприятий по результатам прошедшей биеннале, ее анализ, выпуск книг о ней и т.п.

Состояние спроса	Тип маркетинга	Комментарий по отношению к применимости данных позиций для VI Московской биеннале современного искусства и предложение возможных действий
Чрезмерный спрос — спрос выше предложения	Демаркетинг — должен временно сократить спрос при одновременном увеличении объемов производства для того, чтобы у потребителей не сложилось негативное отношение к производителю (продавцу)	Этой ситуации в данный момент не наблюдается
Нерациональный спрос — спрос товары, вредящие здоровью и окружающей среде	Противодействующий маркетинг — должен убедить потребителей отказаться от товара	Не применимо

Для достижения поставленной цели командой Биеннале решаются следующие задачи.

- Проводится деятельность по работе с общественностью (PR):
  - В отечественной прессе для работы с отечественной аудиторией.
  - В зарубежной прессе для работы с западной аудиторией.
- Создается каталог VI Московской биеннале современного искусства (как важный маркетинговый инструмент).
- Формируется репутация Московской биеннале современного искусства.
- Создается и поддерживается Интернет-сайт VI Московской биеннале современного искусства.
- Привлекается имеющаяся целевая аудитория, проводятся мероприятия по ее расширению.

Организаторы VI Московской биеннале современного искусства, говорят о том, что под влиянием Московской биеннале современного искусства создаются другие биеннале в России (например, Уральская индустриальная биеннале современного искусства в Екатеринбурге) [7].

Иосиф Бакштейн как комиссар Московских биеннале современного искусства подчеркивает, что проводимые международные биеннале влияют на создание позитивного образа страны: Россия как страна-носитель культуры открыта для взаимодействия с миром, интересна и никого не пугает. Проведение международных биеннале помогает интегрировать российское искусство в мировой художественный процесс [8]. Происходит создание образа Москвы как одной из полноправных столиц мирового искусства, не только классического, но и современного. Это напрямую касается и рассматриваемой в данном примере VI Московской биеннале. Особенно это актуально для условий сегодняшнего дня: тенденции ряда стран к изоляции России, о чем тоже говорит комиссар [9].

Немаловажным аспектом в деятельности любого арт-проекта является фандрайзинг. Игорь Бурганов в книге «Музей XXI века. Теория, опыт, практика» дает следующее определение: «Файндрайзинг представляет собой методику поиска источников финансирования, т.е. объединяет деятельность по привлечению и аккумулированию внешних источников финансирования» [10, с. 205]. Он делит процесс файндрайзинга на четыре этапа: планирование, реализация, контроль над реализацией, оценка результатов проведения кампании. Тема файндразинга тесно связана с маркетингом, брендингом и PR. И.Бурганов пишет: «С маркетинговой точки зрения, файндрайзер — продавец специфического товара, в качестве которого выступают проекты и программы» [10, с. 206]. Файндразинг, как и маркетинг, не является единоразовой акцией, для достижения успеха это должна быть комплексная система периодических мероприятий.

Также в связи с разговором о маркетинге интересно вспомнить о таком «макропонятии», как «культурный капитал» П.Бурдьё [4]. Данное понятие включает в себя все культурные ресурсы, которыми располагает индивид. Культурный капитал сигнализирует о важных характеристиках индивида: чем выше его интеллект, тем ему интереснее искусство. А чем выше интеллект, тем больше шансов, что человек что-то добьется в жизни. К тому же, по роду хобби и интересов можно определить принадлежность к определенной социальной прослойке. Например, увлечение игрой в теннис в 1990-е годы в России считалось в

определенных кругах принадлежностью к правящей элите. Для продвижения Московской биеннале современного искусства было бы полезно средствами маркетинга сформировать модный и престижный образ: то есть, если ты посетил эту биеннале, то ты принадлежишь к прогрессивной части общества, к художественной и интеллектуальной элите.

Важным для осуществления маркетинговой стратегии является понимание целевой аудитории и работа с ней. Целевой аудиторией биеннале современного искусства, как правило, является образованная молодежь, средний класс, интеллигенция, специалисты в данной области (профессиональное сообщество). Одной из проблем биеннале современного искусства в России можно отметить недостаточное привлечение широкой аудитории.

Одним из средств продвижения и коммуникаций с целевой аудиторией является Интернет. Как правило, биеннале современного искусства поддерживают официальный сайт, страницы в соцсетях (например, на фейсбуке) и инстаграм. Со стороны организаторов обычно этому уделяется большое внимание.

Проведение биеннале, фестивалей — это всегда диалог между художниками, специалистами в данной области и широкой публикой. Чем больше проводится подобных мероприятий, тем больше популяризируется искусство, тем полнее идет взаимообмен идеями и информацией, и таким образом идет развитие этого направления.

Немаловажным аспектом влияния биеннале на художественную жизнь является ее функция площадки предъявления новых имен авторов. С одной стороны, для продвижения художника важна стоимость его работ. Аукционы решают эту задачу, а биеннале обычно является некоммерческой организацией и стоимость работ не определяет. Но с другой стороны, для художника участие в биеннале — это получение определенного статуса и известности среди профессионального сообщества и широкой публики.

Отстаивая и вводя свои ценности, периодические актуальные арт-проекты прибегают к механизму продвижения в современной массовой культуре, механизму актуализации. А любая биеннале или триеннале является средством актуализации художественных направлений, это одна из ее задач.

Разговор о маркетинге по отношении к выставочным проектам оправдан в начале XXI века, поскольку создание самого интеллектуального продукта, биеннале или триеннале, — сегодня сродни проектированию любого социокультурного предприятия или инициативы. Художниками, участвующими в биеннале, используются массовые индустриальные технологии и материалы, интеллектуальные инструменты массовой культуры и средства массовой информации. Художественная среда использует инструменты глобального маркетинга. Маршалл Мак-Люэн в книгах «Галактика Гутенберга»[11] и «Понимание медиа» [12] говорит о сложившейся современной коммуникационной и культурной ситуации как о «всемирной глобальной деревне»: «Уплотненный силой электричества, земной шар теперь — не более, чем деревня» [12, с. 7]. А.М.Кастельс, исследователь современного общества, которое он называет сетевым, идет дальше и говорит о превращении в информационную эпоху «пространства мест» в «пространство потоков». «Наше общество построено вокруг потоков: капитала, информации, технологий, организационного взаимодействия, изображений, звуков и символов. Потоки есть не просто один из элементов социальной организации, они являются выражением процессов, доминирующих в нашей экономической, политической и символической жизни… Под потоками я понимаю целенаправленные, повторяющиеся, программируемые последовательности обменов и взаимодействий между физически разъединенными позициями, которые занимают социальные факторы в экономических, политических и символических структурах общества» [13, с. 358–386]. Таким образом, периодические арт-проекты в современном обществе становятся не просто местом или площадкой демонстрации отдельных произведений искусства, а частью глобального пространства потоков. И поэтому биеннале с полным правом широко используют средства массовой информации и современные технологии и методы, которые ранее в искусстве не применялись.

Подытоживая сказанное выше, можно с уверенностью сказать, что арт-маркетинг охватывает значительный и важный круг вопросов. Товар в контексте актуальных периодических арт-проектов XX–XXI веков — это информация, знание, впечатление, эмоция или опыт, получаемый посетителем. Для активного вовлечения зрителя и привлечения

внимания возможны провокация или применение интерактивных форм, посетитель может стать участником создания произведения или наблюдать, как искусство обращается к темам и проблемам его каждодневной жизни.

К сожалению, маркетинг в сфере искусства пока недостаточно полно научно проработан, а применять стандартный подход к управлению производственно-сбытовой деятельностью предприятия в данной области надо очень аккуратно. Если брать в рассмотрение типы маркетинга в соответствии с типом товара, то в контексте актуальных периодических выставок это необходимо делать осмысленно: не все ситуации в данном случае применимы. Это подтверждает анализ VI Московской биеннале современного искусства, взятой в качестве примера.

У маркетинговой политики должны быть свои четко определенные цели и задачи, и к ее реализации необходимо подходить комплексно. Помимо этого, актуальные периодические арт-проекты активно влияют на художественную жизнь: с учетом уже состоявшегося планируются и другие биеннале как площадки для взаимообмена идеями и информацией и популяризации современного искусства, происходит актуализация художественных направлений. Для художника участие в биеннале — возможность стать известным. Периодические арт-проекты влияют на создание образа города и страны, где они проводятся. Однако стоит осмысленно воплощать эксперименты с «культурным капиталом», чтобы общество не считало, что биеннале доступны пониманию лишь интеллектуальной и художественной элиты, особенно принимая во внимание тот факт, что актуальные периодические арт-проекты в сетевом обществе превращаются из «пространства мест» в «пространство потоков». Выставки и фестивали активно применяют современные технологии и методы, средства коммуникации и массовой информации.

Примечания:

1. X Московская международная биеннале «Мода и стиль в фотографии 2017» на сайте Мультимедиа Арт Музея. — URL: http://mamm-mdf.ru/festivals/fashion-and-style-in-photography-2017/ (дата обращения: 5.08.2018).

2. Сайт художника Давида Фатхи. — URL: http://davidfathi.com/anecdotal.php (дата обращения: 5.08.2018).

3. Сайт Лиины Сииб. Проект «Женщины занимают мало места» («A Woman Takes Little Space»), показанный на Венецианской биеннале 2011 года в павильоне Эстонии. — URL: http://liinasiib.com/a-woman-takes-little-space-3/ (дата обращения 31.08.2018).

4. Пьер Бурдьё, французский социолог, философ, этнограф и политический публицист, говорит о понятии «культурный капитал». Это понятие включает в себя все культурные ресурсы, которыми располагает человек (индивид). Эти ресурсы могут быть трех видов: институализированные (например, дипломы и звания, спортивные титулы), объективированные (владение культурными объектами) и инкорпорированные (знания и опыт, навыки, представления об эстетике, произношение и т.д.). Подробнее см.: Формы капитала. Пьер Бурдье // Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий. — 18.09.2009. — URL: http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/2009/2601 (дата обращения: 17.07.2018).

5. Круглый стол: 6-я Московская биеннале современного искусства. В.Дьяконов, Х.Сокол, М.Кравцова, Б.Дройткур, Т.Махачева, К.Саттон // Арт-гид, 2 октября 2015. — URL: http://artguide.com/posts/888 (дата обращения: 17.07.2018).

6. *Богачева И.А., Селиванов В.В.* Современное искусство и современный зритель: проблемы диалога // Триумф музея? — *СПб.*: Осипов*, 2005.* — С. 204–2017. — URL: http://museumstudy.ru/wp-content/uploads/2015/12/Bogacheva.pdf (дата обращения: 17.07.2018).

7. Официальный сайт Уральской индустриальной биеннале современного искусства. — URL: http://uralbiennale.ru/ (дата обращения: 17.07.2018).

8. Видеозапись встречи с Иосифом Бакштейном в клубе «Цвет ночи». — URL: https://www.youtube.com/watch?v=-kxAchaemR0 (дата обращения: 17.07.2018).

9. Видеозапись лекции Иосифа Бакштейна «О том, что стало с современным искусством и почему это произошло». GEEK PICNIC 2015. — URL: https://www.youtube.com/watch?v=dRmuZdV4Gl0 (дата обращения: 17.07.2018).

10. *Бурганов И.А*. Музей XXI века. Теория, опыт, практика. — М., 2007. — С. 336.

11. *Мак-Люэн М*. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры. — Киев: Ника-Центр, 2004. — 432 с.

12. *Маклюэн Г.М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека. — М.: Жуковский, «Канон-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. — 464 с.

13. *Кастельс М*. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / пер. с англ., под науч. ред. О.И.Шкаратана. — М.: ГУ ВШЭ, 2000. — 608 с.

Библиография:

1. *Бурганов И.А*. Музей XXI века. Теория, опыт, практика. — М., 2007. — 335 с.

2. Котлер Ф. Маркетинг от А до Я. 80 концепций, которые должен знать каждый менеджер / пер. с англ. 7-е изд. — *М., 2015*. — 211 *с*.

3. *Котлер Ф.* Основы маркетинга. Краткий курс. — М.: Издательский дом «Вильямс», *2007*. — 656 *с*.

4. *Кузнецова Л.В., Черкасова Ю.Ю.* Основы маркетинга: Учебное пособие. — М.: Вузовский учебник: *ИНФРА-М, 2015*. — 139 с.

5. *Тульчинский Г.Л., Щекова Е.Л.* Маркетинг в сфере культуры: Учебное пособие. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. — 496 с.

6. *Юренева Т.Ю.* Музееведение: Учебник для высшей школы. — М.: Академический Проект, 2006. — 560 с.

В.Ф. Зива

ИННОВАЦИОННОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ПРАКТИКЕ РОССИИ

В публикации рассматриваются проблемы инновационного художественного образования, которое тесно связано с социально-культурными переменами в общественной жизни России. Обосновывается необходимость трансформации традиционного художественно-промышленного образования в связи с требованиями рынка труда, предъявляемыми к современному выпускнику. Выдвигается тезис о необходимости подготовки специалистов новой формации, которая связана с формированием личностных качеств как у обучающихся, так и педагогов.

The article deals with the problems of innovative art education, which is closely connected with social and cultural changes in the social life of Russia. The necessity of transformation of traditional art and industrial education in connection with the requirements of the labor market for modern graduates. The thesis about the need to train specialists of the new formation, which is associated with the formation of personal qualities, both in students and teachers, is put forward.

Ключевые слова: инновационное художественное образование, воспитание, творческая личность, работодатель, рынок труда, личностные качества, талант.

Keywords: innovative art education, education, creative personality, employer, labor market, personal qualities, talent.

В результате возникновения социально-экономического ракурса развития системы образования и вовлечения ее в рыночные отношения, для художественных вузов менеджмент образования, маркетинг рынка обра-

зовательных услуг, внимание к персонал-технологиям стали важной основой реализации инновационной образовательной стратегии. Понятие конкурентоспособности напрямую связывается с современным уровнем развития компетентностного подхода в подготовке кадров всех уровней. У учебных заведений возникла необходимость своевременно реагировать на запросы общества и личности, самостоятельно определять новые направления деятельности в дополнение к существующим, а иногда, в качестве адекватной замены, некоторых из них.

Произошли серьезные перемены и в области высшего художественно-промышленного образования, поэтому инновационные процессы понимаются нами как средство преодоления последствий различных кризисов, деструктивных явлений в области управления образованием, переходом его на новые методы и принципы развития. Инновационное художественное образование понимается нами как образование, направленное на подготовку специалистов новой формации (выделено мною — В.З.). Кардинально новые обстоятельства деятельности художественно-промышленных вузов, а также конкретных организаций, учреждений, коллективов, для которых учебные заведения готовят кадры, предполагают формирование нового контекста профессиональной деятельности выпускников учебных заведений художественного профиля. Следовательно, трансформация системы художественного профессионального образования должна быть направлена на инновационную подготовку и переподготовку кадрового и творческого потенциала таких отраслей, как образование и культура. Инновационное художественно-промышленное образование, на наш взгляд, представляет собой расширенную модель образовательной системы, которая базируется на сложившихся традициях и на совокупности идей многоступенчатости и многоуровневости образования, на модульных принципах организации обучения, разработанных для каждого уровня и ступени.

Солидарны с позицией ученых, рассматривающих инновационное образование как образование, основанное на новых научных знаниях, новой научной методологии и инновационной динамике. В этом случае целями инновационного образования является обеспечение высокого уровня интеллектуально-личностного и духовного развития обучающегося на основе технологий, формирующих самостоятельное мышление,

стремление к познанию нового, овладение практическими навыками и умениями. Инновационное художественное образование предполагает обязательное воспитание целостной, духовно-нравственной и творческой личности на основе использования традиционных основополагающих форм и методов обучения и современных образовательных технологий, позволяющих готовить современные кадры, способных интегрироваться не только в региональную и всероссийскую, но и мировую сферу культуры и экономики, быть конкурентоспособными на рынке труда.

Задачей современного художественно-промышленного образования является также формирование у студентов личностных качеств, которые позволяют ему проявлять готовность к освоению теоретических знаний, развитию природных дарований, приобретению практики по продвижению результатов собственного творческого труда в каждом конкретном случае.

Качество выпускника, наряду с талантом, должно определяться его умением рассчитывать собственные интеллектуальные, творческие и организационные ресурсы. Эти навыки позволят выпускникам быстрее адаптироваться к рынку творческих профессий, требованиям, предъявляемые работодателем, проектированию траектории собственного творческого пути, на основе идеи — образование «через всю жизнь», которая является одним из основных постулатов инновационного образования.

Место вузов профессионального художественного образования в образовательной системе страны определяется объективной потребностью общества в расширении зоны гуманитарного образования. Учебные заведения художественного профиля выступают как учреждения, где производство, передача и воспроизводство художественных проектов и предметов гармонично взаимосвязаны. Вузы существенно влияют на роль и функции культуры в жизни государства и его граждан, а само художественное образование ориентировано на сохранение и развитие культурно-исторических и национальных традиций, на инновационные процессы обучения.

В любой сфере подготовки кадров существует своя специфика, трудовая деятельность педагогов в сфере профессионального художественного образования направлена на подготовку высококвалифицированных специалистов в области живописи, скульптуры, графики,

монументально-декоративного, декоративно-прикладного искусства и народных промыслов, дизайна и др. В области искусства от педагога зависит очень много. В широком смысле слова проблема одаренных, творческих людей в современной философии образования коррелирует с проблемами индивидуального и дифференцированного обучения вообще, нацеленностью на раскрытие самобытности, неповторимости личности. Для художественного образования данная проблема всегда была и остается сущностной, проявляющейся во всех общих и частных вопросах.

Ярким отличительным признаком художественного образования является ранняя профилизация детей. Наличие школ, студий, классов, художественных мастерских, лабораторий, кружков позволяет формировать социально-культурное пространство, а многообразие и оригинальность форм организации учебных процессов в этих образовательных учреждениях — создавать творческую среду. Важнейший педагогический метод — «погружение аудитории» — представляет собой в таких учебных заведениях своеобразный процесс сочетания теоретических и практических занятий, параллельное закрепление полученных знаний на примере создания конкретного произведения искусства. Обучение предусматривает методику проведения занятий, основанную на широком спектре проблемных, эвристических, игровых, креативных и других методов и форм. Такие продуктивные формы стимулируют творческие способности обучающегося через непосредственное вовлечение в художественно-творческую деятельность: восприятие, интерпретация, анализ структуры произведения искусства; практическое освоение художественными технологиями. В обобщенном виде весь цикл занятий в учебных заведениях искусств можно представить как выявление уровня художественного развития и восприятия обучающегося; передачу художественных знаний; передачу креативных умений на материале художественного творчества; развитие умений разбора художественного произведения. Весь цикл занятий должен способствовать формированию эстетического сознания, индивидуального творческого мышления, отвечающих показателям художественного развития личности. Все формы и методы обучения направлены на «поднятие» личности обучающегося до самого высокого уровня художественного

понимания и восприятия, показателями которого считаются эмоциональная активность суждений, образное мышление, оценочный подход к произведению и создание им художественного образа.

В силу многообразия художественного творчества невозможно вести речь о единой профессии педагога в области профессионального художественного образования. Но, при всем многообразии задач в сфере профессионального художественного образования, их решение невозможно без высокого уровня профессионализма педагогического и профессорско-преподавательского состава.

В высшей школе большое значение имеет научный статус педагога: наличие ученых степеней и ученых званий, объем научных и методических публикаций, участие в различных научных форумах (конференциях, симпозиумах, научных чтениях). Именно эти параметры в большей степени характеризуют вуз в целом как научный и образовательный центр, определяют его статус и место в рейтинге вузов страны. В тоже время, в учебных заведениях искусств имеется особая кадровая специфика педагогического состава, которая заключается в широком привлечении к учебному процессу народных и заслуженных художников, заслуженных деятелей искусств, членов творческих союзов, лауреатов конкурсов, ведущих дизайнеров и известных художников. Если раньше эта тенденция была характерна только для вузов, то сегодня она наблюдается во всей системе инновационного художественного образования.

Для художника-педагога важное значение имеет выставочная деятельность, которая позволяет ему демонстрировать высокий художественный уровень профессиональных умений и навыков. Особое место в учебном процессе последних лет занимает проведение маститыми художниками и дизайнерами «мастер-классов». Подобная творческая форма выполняет двуединую задачу — передача опыта обучающимся и знакомство педагогического состава учебного заведения с авторской методикой преподавания. Этот творческий метод в настоящее время широко внедряется в жизнь еще и потому, что у студентов появляется возможность практического общения с именитым специалистом, а у педагогов появляется возможность сопоставить свою методику преподавания и обсудить ее.

Необходимость привлечения деятелей искусств к преподавательской работе в сфере профессионального художественного образования и эф-

фективность этого процесса осознана на государственном уровне и закреплена в инструктивных документах, в частности, в «Положении о порядке присвоения учёных званий научно-педагогическим работникам образовательных учреждений высшего профессионального образования и дополнительного профессионального образования (повышения квалификации) специалистов».

Требования к кадровому потенциалу в сфере профессионального художественного образования, безусловно, базируются на общих требованиях к педагогу в любой сфере, предполагая те психологические характеристики, которые необходимы данному человеку для усвоения и эффективного выполнения труда. Сюда относится целый ряд профессионально-важных качеств: направленность личности, мотивы и цели включения человека в данную трудовую деятельность, потребность в творчестве, профессиональные притязания, удовлетворенность трудом, а также профессиональное самосознание, необходимые для осуществления педагогического труда.

В научной литературе для педагога выделяются следующие качества личности:

— устойчивая профессионально-педагогическая направленность, педагогическое призвание;

— педагогическое мышление, интуиция и предвидение;

— гуманистическая ориентация на развитие личности учащихся;

— педагогические способности; педагогическое самосознание;

— анализ собственной профессиональной деятельности;

— исследовательское педагогическое мышление, системность, выделение причинно-следственных связей, зависимостей между целями, способами, средствами, условиями и результатами обучения;

— индивидуальная самобытность в определении смысла, способов, результатов труда;

— адекватная профессиональная самооценка, устремленность на общие цели и задачи, готовность к взаимному приспособлению; позиция участника и субъекта педагогического сотрудничества;

— открытая позиция, демократический стиль, позитивная Я-концепция, доброжелательность, готовность к дифференцированной оценке своего труда и труда коллег.

Эти личностные качества должны быть присущи и педагогам сферы профессионального художественного образования. Прежде всего, педагог в сфере профессионального художественного образования должен быть зрелой личностью, способной сознательно ставить перед собой цели, выбирать средства, достигать и оценивать результат. Освоив нормы профессии, он должен выполнять их на высоком уровне, стремясь развивать себя средствами профессии. Следует различать профессиональную подготовку специалиста и его профессионализм. Первое понятие отражает процесс овладения необходимыми знаниями, а второе — результат этого процесса. Можно сказать, что профессионализм — это еще и некая перспектива, которая в той или иной мере доступна данному специалисту в силу его индивидуальных возможностей и творческих способностей. В художественном обучении важен процесс совместного творчества при создании студентами курсового или дипломного проекта. Ни студент, ни педагог не имеют готовых ответов и заданного образца, визуальное решение рождается в ходе совместного поиска. Профессиональная деятельность педагога заключается в том, чтобы поиски студента были нестандартны, оригинальны, а результаты не имели аналогов.

Среди личностных качеств педагогов сферы профессионального художественного образования особо выделяется такое качество как эмоциональность. Как правило, профессиональная педагогическая деятельность, особенно в высшей школе, предрасполагает к преобладанию в педагогической среде личностей с мыслительным типом высшей нервной деятельности, с ярко выраженной способностью к анализу и синтезу, теоретическому обобщению. Если эмоциональность как личностное качество педагога в системе образования рассматривается как желательное, но не обязательное, то для педагога сферы художественного образования оно, наряду с коммуникабельностью, способностью к эмпатии, сочувствию и сопереживанию, силе чувств, заразительности, умению по-детски просто и наивно смотреть на мир, является чертой художественного «пралогического» мышления.

Таким образом, формирование нового контекста профессиональной деятельности выпускников учебных заведений художественного профиля, подготовка специалистов новой формации связаны с креа-

тивными методиками обучения, личностным творческим потенциалом педагогов, обладающих «чувством нового», способностью сочетать усвоение знаний из сопредельных областей со своей предметной областью, реальным опытом, умением находить новое в старом, уже освоенном опыте, соединять традиции (в том числе региональные, местные, локальные) с нестандартным подходом к делу, к новым трактовкам художественных произведений.

Библиография:

1. *Зива В.Ф.* Современные технологии и инновационные модели художественного образования // Современные технологии в дизайн-образовании. Мат. V Всероссийской науч.-практ. конфер. Сочи, 6–12 октября 2008.

2. *Рылова Л.Б.* Теория и методика обучения изобразительному искусству: Учебно-методический комплекс (инновационная модель). — Ижевск, 2006. — 408 с.

3. *Савельев А.Д.* Инновационное образование и научные школы // Alma mater. Вестник высшей школы. — 2000. — № 5. — С. 15–18.

4. *Шукшунов В.В.* Инновационная деятельность в российском образовании / В.В.Шукшунов // Высшее образование в России. — 2001. — № 5. — С. 19–24.

Е.А. Заева-Бурдонская

ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В СИТУАЦИИ МНОГОПРОФИЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРА

Дизайн-образование опирается на серьезную методическую и научно-теоретическую проектную базы. В ситуации многопрофильности подготовки специалистов кафедра разрабатывает программную базу как целостную взаимосвязанную систему, адаптивную к постоянно меняющимся условиям реальности и требованиям дизайн-практики, опирающуюся на традиционные художественные приемы и инновационные цифровые технологии и проектные методы.

Design education is based on a serious methodological and scientific-theoretical design bases. In the situation of multidisciplinary training of specialists, the department develops a software base as an integrated interconnected system, adaptive to the ever-changing conditions of reality and the requirements of design practice, based on traditional artistic techniques and innovative digital technologies and design methods.

Ключевые слова: образовательные технологии, средовой дизайн, проектные методы, проектирование, средовой подход, дизайн мультимедиа, профиль подготовки, рабочая программа.

Keywords: educational technologies, environmental design, design methods, design, environmental approach, multimedia design, training profile, training program.

Часть 1

Сегодня даже самый незначительный прорыв в дизайн-образовании невозможен без глубокой методической и научно-теоретической проектной базы. Основу этой деятельности чаще всего составляют учебные Рабочие Программы.

В соответствии с задачами, поставленными перед отечественной высшей школой в сфере профессионального образования, выстроена и стратегия подготовки современного выпускника — профессионала в области средового дизайна. Емкость и широта специфики средового проектирования предполагают целый спектр дисциплин, по которым осуществляется подготовка студентов на кафедре «Средовой дизайн» МГХПА им. С.Г.Строганова. В своей лекции об эволюции проектирования В.Л.Глазычев выделяет в качестве основополагающих параметров проектной деятельности, ведя ее начало еще с египетских пирамид, проектную документацию, «манеру» исполнения и авторство проекта [1]. Манера (или метод, говоря современным языком), авторство сохранили свою ценность, войдя в профессиональную педагогическую систему в качестве авторских методик. Обучение данным дисциплинам ведется высокопрофессиональными специалистами в конкретной узкой области дизайна по разработанным авторским методикам.

Сегодня документом, регулирующим методическую работу кафедры, в котором сформулированы самые насущные задачи высшего профессионального образования, является Федеральный Государственный Образовательный Стандарт, фиксирующий актуальные тенденции и потребности в подготовке будущих профессионалов дизайн-практиков. В соответствии с ним корректируется и выстраивается основная стратегия деятельности кафедры. Быстрый рост информационного поля, техногенная динамика не могут обойти и процесс образования. На сегодняшний день на первый план выходят уже не столько методики в чистом виде, сколько образовательные технологии, включающие в себя четкое поэтапное ведение дисциплины, ее наполнение и техническое обеспечение процесса передачи знаний.

Подход к методическому обеспечению как к технологии обусловлен и новыми требованиями, предъявляемыми к учебному процессу. Это, в первую очередь, необходимость высокой степени его мобильности и вариативности. Широта областей проектирования, свойственная средовому дизайну, позволила осуществить на кафедре многопрофильную подготовку. «Дизайн среды» и «Дизайн мультимедиа» стали равноправными профилями подготовки выпускников. В

качестве основных задач современных технологий образования выдвигается «воспитание креативности, проектного сознания и аналитической восприимчивости» [2].

Кафедра средового дизайна ориентирована на тонкий синтез традиций старой школы дизайна и инновационных процессов, происходящих в профессии. «Методика дизайна среды опирается на методы и приемы творческой деятельности, использующие эвристическое мышление, поиски новых идей. В мировой проектной практике происходит постоянная переориентация целей и переоценка возможностей дизайн-образования» [3]. Развитие цифровых компьютерных технологий, совершенствование технической и программной базы оснащения кафедры позволили более серьезно сосредоточить свое внимание на перспективном и достаточно новом секторе средового дизайна — «Дизайне мультимедиа». Мультимедийные технологии, оперирующие виртуальной реальностью, в соединении с существующими разработками в области традиционного средового проектирования позволили реализовать проектный выход, с большим потенциалом синтеза реальной и виртуальной реальности. В этой связи необычайно важной становится проблема воспитания проектировщика, «готового к восприятию постоянных изменений как нормы профессиональной деятельности» [4], совершенствованию своего мастерства в дополнительных форматах лекций, курсов, мастер-классов, к примеру, знакомящих с новейшими тенденциями в области проектирования медийного контента, развивающегося с невероятной скоростью.

Учитывая систему двухступенчатого образования, принятого в высшей школе, бакалавриат и магистратуру, подготовка студентов на кафедре проходит по четырем учебным планам, соответственно двум профилям: «Дизайн среды» и «Дизайн мультимедиа» и двум уровням: бакалавриата и магистратуры. Пакет программ данных методических комплексов является целостной сбалансированной учебно-методической системой образовательной деятельности кафедры. Среда стала достаточно емким понятием в дизайне. Подтверждение тому — весь объем тематических направлений, связанных с организацией функционального, комфортного и художественно полноцен-

ного пространства деятельности человека. Согласно определению, среда сформировалась «как единство материально-пространственных условий осуществления какого-либо процесса, явления, события и особенностей самого этого явления с появлением *средового подхода*, декларирующего комплексность, взаимодействие существования и развития человека и его окружения, создаваемого им в результате его деятельности… Многогранность этого понятия концептуальна: его можно рассмотреть с позиций структуры (пространство, наполнение, визуальная организация, идейно-образное содержание), с точки зрения функционального назначения (производственная, жилая, рекреационная, среда общественных зданий и сооружений), уровня потребления (открытые пространства, городская среда, интерьеры). Но для проектировщика … все это богатство представлений о среде всегда материализовано в так или иначе вычлененные из общей ткани нашего окружения конкретные предметно-пространственные образования: фрагменты среды *(средовые объекты)*, которые, в свою очередь, могут составлять *средовые системы* различного ранга, рода и степени сложности» [5]. В центре внимания любого средового проекта находится человек во всем многообразии своих потребностей: благоустройства городских территорий, досуговых и праздничных мероприятий, экспозиционных пространств и рекламных акций и т.д. Процессуальный характер, оформляющий деятельность человека по освоению пространства любого характера и свойства, будь то интерьер или экстерьер, естественный ландшафт, включая экстремальную природную среду, искусственная рукотворная архитектурная или смешанная интерьерно-экстерьерная ситуация, лежит в основе любого проекта, вне зависимости от специфики профиля. Существуют общие базовые принципы и приемы проектирования, единые для всей системы проектной подготовки кафедры, лежащие в основах методики средового подхода. Именно это условие позволяет связать воедино в устойчивую системную целостность столь разные, на первый взгляд, профили подразделения.

Говоря о методике, особо следует остановиться на формах обучения, существующих на кафедре. С каждым годом их формат становится все более разнообразным — от традиционных лекций и кон-

сультативных занятий до мастер-классов известных дизайнеров и успешных практикующих коллективов дизайн-бюро, приглашенных кафедрой. Практикуются выездные лекции и семинарские занятия в музеях и на профессиональных выставках. Особой формой работы вне аудиторий становятся различные по содержанию практики, где занятия под руководством педагогов проходят по месту сбора материала (летняя бионическая практика) или на производственной базе (производственная проектная практика и преддипломная проектная практика).

В силу ограниченного объема данной работы, в нее вошла только часть всего объема существующих Рабочих Программ кафедры. Это программы, являющиеся авторскими творческими разработками, в наибольшей степени отражающими средовую проектную специфику кафедры. К сожалению, за пределами публикации остались интересные программные разработки, также заслуживающие внимания и публикации в последующем отдельной монографией.

Начать обзор программ логичнее с **профиля «Дизайн среды»** как базиса всех последующих инновационных направлений и методических надстроек. Наиболее емкими и основополагающими для всех пропедевтических и спецдисциплин в области методического обеспечения являются дисциплины проектного характера.

В качестве особенности программы ***Проектирование*** следует отметить ее грамотную, логично выстроенную структуру учебных заданий. Исповедуется ведущий принцип — «от простого — к сложному». Трудно переоценить важность начальной подготовки дизайнера среды. Именно на первом этапе формируется проектная культура и навыки, необходимые в будущем. Этому посвящены задания 1 и 2 семестров, направленные на знакомство студента с первичными и важнейшими основами проектной деятельности, такими как модульная сетка и масштабирование, план и планировочная ситуация, плоскостная и объемно-пространственная композиция и т.д. Параллельно идет освоение навыков традиционных проектных графических техник — архитектурной отмывки, проекционного черчения, корпусной покраски и т.д. От грамотности освоения данного этапа зависит и решение студентами многих последующих более сложных проектных задач.

Важнейшим в методике более сложных заданий становится выбор параметров, по которым, собственно, и выстраивается проект, вне зависимости от типологии и величины разрабатываемой среды и специфики ее наполнения. В данном подходе оказываются связанными в единую систему и формальные, и содержательные принципы проектирования. На старших курсах проектирование подчиняется задачам эстетики художественно-образного моделирования концептуального характера с ориентацией на реального заказчика. Осваиваются задачи поиска художественно-образного и образно-стилистического решения объекта, принципы функционального зонирования, основы концептуального проектирования с последующим созданием сложной целостной полифункциональной эмоционально насыщенной среды, со своим сюжетным «сценарием». Средством для подобных решений становится комплекс знаний и навыков, почерпнутых студентом в течение всего процесса обучения на спецдисциплинах, чаще ориентированных на решение более узких проектных задач. К примеру, знакомство с компьютерным моделированием позволило существенно расширить приемы графической презентации средового проекта, введя в задачи курса 2d- и 3d-моделирование, видеопрезентацию с элементами флэш-технологий. Знание материалов и технологий позволяет ввести в проект элементы светодизайна, спецрисунок работает с проектным антуражем, макетирование предлагает навыки объемно-пространственных макетов различных масштабов — от единичных средовых объектов до ситуационных планов и т.д.

Само понятие «среда», ориентированное на процессуальное постижение проектируемого пространства, предполагает самые различные виды, методы и способы реализации сценарных концепций и формообразующих композиционных решений на основе средового системного подхода к раскрытию каждой конкретной проектной задачи.

В данной методике кафедрой во главу угла ставится связь с реальной практикой проектирования, без ущерба выполнения учебных задач. Грамотно выстроенная методика дисциплины «Проектирование» позволила с успехом реализовать на практике ряд курсовых бакалаврских проектов. Многие проекты, выполненные по заказам предпри-

ятий и организаций, отмечены благодарностями и приняты к реализации в последующем. Высокий уровень проектирования позволил студентам стать лауреатами многих российских и международных профессиональных конкурсов и области дизайна среды.

Программа дисциплины ***Пропедевтика*** знакомит с наиболее важными для начального обучения студента 1 курса основами композиционного мышления. Грамотно разработанная структура последовательно усложняющихся интересных заданий постепенно погружает студента в мир проектной культуры с учетом особенностей средовой тематики, учит базовым основам профессионального языка проектировщика с его мерой абстрагирования, условности и лаконизма выражения. Особенностью композиционных задач становится уход от абсолюта абстрактной формы в сторону образной с сюжетным началом. Принципы гармонизации средового объекта раскрываются с помощью двухмерной графики, рельефа и объемного макета, подготавливая студента к восприятию объекта средового проектирования в его поступательном развитии от единичного до многокомпонентного. Курс впервые знакомит студента с профессиональней «кухней» дизайнера — выполнением этапа эскизирования.

Продолжает начатый диалог абстрактного и образного мышления предложенная методика Программы дисциплины ***Макетирование***, где первокурсник, овладев азами инструментария, материалов и технологий современного макетирования, постигает тонкости объемно-пространственного представления средового объекта, его масштабирования, взаимосвязи технологических приемов и конструктивных решений с методами проецирования и т.д. Своеобразием подхода к достаточно универсальной для дизайна проблеме становится формулировка заданий сугубо средового характера во взаимосвязи сюжетно-тематической и технологической.

Профессиональный проектный язык будущего дизайнера формируется параллельно на многих дисциплинах, среди них — Программа ***Специальный рисунок***. Навыки проектной графики уровня сюжетно-предметных композиций курса «Пропедевтики» продолжены в более технически- и изобразительно-сложных графических задачах во всей полноте — от архитектуры и естественного ландшафта до чело-

века. Методика оперирует знаниями междисциплинарного характера: и академического рисунка, и проектного композиционного подхода с целью нахождения оптимального баланса выразительно-изобразительных начал изображения проектного антуража и стаффажа. Инновационным в структуре заданий стало коллажное совмещение ручной и компьютерной графики.

«Двадцатый век, вступив активно в фазу научно-технологических прогрессов, создал Проектную культуру (дизайн), которая сопряжена с проектной деятельностью и тем самым направлена на осознанное формирование окружающей человека искусственной среды. Она включает в себя: ценности жизни, среды или культуры; связи проектной культуры с иными соцелостными с ней образованиями, образом жизни и присущей ему социальной культурой, визуальной культурой, охватывающими широкий круг зрительно значимых ценностей, образов, произведений и т.д. Таким образом, Проектная культура, а, следовательно, дизайн, направлены не только на формирование среды жизнедеятельности человека, но и практически на любую деятельность человека» [6]. Понятие проектной культуры стало краеугольным для современного этапа проектной деятельности, ушедшим от проектно-функционалистской парадигмы прагматизма «хорошего дизайна» 60-х годов XX века. Согласно В.Ф.Сидоренко, «понятие „проектная культура”, соединяющее в одном термине два ключевых слова — „проектность” и „культура”, является новой методологемой, альтернативной методологеме „проектная деятельность”» [7], где проектность и художественность оказываются сопряжены. Проектный подход дизайнера формируется путем все более широкого охвата форм и методов проектирования, включая его широкий историко-культурный контекст. Примером служит методика, разработанная в Программе дисциплины ***Формообразование в дизайне среды*** (3 курс), практически не имеющая аналогов.

Переход к образно-выразительному сюжетному формообразованию осуществляется на примере проектной адаптации исторической, проверенной временем, стилевой формы и приемов пространственного формообразования, основанных на стилевых композиционных закономерностях. Выделенные в последовательные этапы анализ,

трансформация и последующий синтез стилевого прототипа в новый формо-образ объединяются в метод стилизации, который становится активным инструментом проектирования. В поиске целостного образно-стилевого решения объемно-пространственной среды происходит знакомство студента с основами создания художественно-образного концептуального замысла будущего проекта. Этот этап методически представлен как ряд взаимосвязанных действий, от формальной адаптации исторического стилевого прототипа к задачам создания современной проектной концепции с сохранением стилистических образных ассоциаций. Универсальность метода стилизации позволяет в последующем перерасти границы узкостилевых примеров и распространить этот метод на весь широчайший пласт проектных концептуальных задач. Опыт соотнесения концептуального и формального уровней проектной идеи позволяет добиваться четких программируемых результатов.

Достаточно новым, но крайне важным для профессиональной подготовки будущего дизайнера среды стал лекционный курс ***Материаловедение и конструкции***. В известной формуле диалога «функционального — эстетического» заключен потенциал технико-технологического начала дизайна, искусства бифункционального по своей природе. Средовой дизайн не стал исключением из этого общего правила. В качестве главной методической установки дисциплины выдвинута стратегия формирования у студентов системных знаний основных материалов дизайна и их свойств в совокупности с технически грамотными методами выбора материалов и технологий при реализации проектов. Структура заданий курса вместила в себя огромный опыт дизайн-практики, что существенно повлияло на выбор принципиального нового для кафедры формата, результирующего процесс лекционно-теоретической формы обучения. Это — выход на реальное проектирование: выбор необходимого материала, исходя из совокупности проектных требований, и практика составления карт материалов разрабатываемых проектов. Ориентация на перспективные современные технологии дает представление об экологической чистоте материалов, расширяет представление об инновационных разработках во взаимосвязи вида материала, его формы и его возможностей.

Профессиональное становление дизайнера было бы неполным без методически четкой ориентированности проектной деятельности на формы ее реального функционирования и практическую реализацию проектного продукта. Круг вопросов, посвященных данной, важнейшей на сегодняшний день, теме, подробно раскрывается в Программе дисциплины ***Организация проектной деятельности*** (3 курс). Связь процесса художественно-творческого проектирования с механизмами его организации на практике выстраивается на уровне современного овладения научными методами управления проектами, сопряжена с переводом проектного мышления на системный уровень обобщения всех составляющих процесса проектирования. Особое внимание уделено структуре организации творческой и производственной деятельности дизайнеров и принципам командной работы в проектных коллективах. Четкое понимание принципов и направлений изменения и совершенствования организационных форм работы дизайнера-проектировщика позволит провести четкий вектор от этапа создания до реализации дизайнерских проектов. Опыт практической проектной работы позволил методически грамотно и логично перенести опыт реального проектирования на области анализа применения современных подходов в проектной деятельности и управления проектами. Связь с учебным проектированием отразилась в раскрытии важных аспектов этого процесса: специфики этапов процесса проектирования, методов проведения предпроектных исследований и применения инструментов проектной деятельности с учетом особенностей проектирования средовых объектов.

Двухступенчатая система подготовки выпускников, последовательно выстраиваемая по Программам бакалавриат — магистратура уже на этапе бакалаврской подготовки требует от студента начальных знаний научно-исследовательской работы. Знакомство с базовыми методами и приемами проектных исследований, применяемых в средовой дизайне, становится необходимым способом планомерного и поступательного раскрытия в учащемся потенциала исследователя. Программа дисциплины ***Исследования в дизайне*** нацелена на первое и самое общее знакомство с методологией научных и проектных исследований, более полное раскрытие которых будет осуществлено

уже в магистерских программах. Достаточно сложная для студентов тема исследовательской методологии в дизайне преподносится в ясной и доступной форме, минуя сложности, связанные с обучением научно-аналитическим подходам. Акцент в методике дисциплины переносится на раскрытие особенности социокультурного контекста в дизайн-деятельности. Именно этот аспект научно-исследовательской подготовки будущих дизайнеров получает дальнейшее развитие в программах магистратуры.

Многие из перечисленных программ являются действующими и для профиля «Дизайн среды», и для профиля «Дизайн мультимедиа». Среди них — Программа дисциплины ***Теория и методология дизайна***. В основу методики курса положен авторский срез всей историко-теоретический модели зарубежного и отечественного дизайна в их концептуальном формате. Особое внимание заострено на методологических подходах проектирования средовых объектов. Знакомство с такими фундаментальными для современного проектирования основаниями в их исторической перспективе, как системное моделирование в проектировании среды или методология системного анализа при принятии проектных решений, становится важнейшим звеном профессиональной подготовки дизайнера XXI века.

Часть 2

Профиль ***«Дизайн мультимедиа»*** стал полем настоящего эксперимента в работе педагогов и студентов кафедры «Средовой дизайн». Методика программы подготовки бакалавров базировалась на неразрывном синкретичном сплаве в единую систему принципов проектирования реальной предметно-пространственной среды и новейших достижений цифровых технологий, начиная с проекционных технологий 2d- и 3d-мэппинга, интерактивных способов подачи информации в пространстве, элементов дополненной реальности до мультимедийных реконструкций средовых объектов, анимированных сюжетов и т.д. Сложность подготовки по профилю потребовала сформировать достаточно разновекторный и информативно насыщенный учебный план.

Особенность мультимедийного проектирования — в сохранении платформы средового подхода. «В современной методологической

литературе понятие “подход” сравнивается с проведением в исследовании определенной мировоззренческой позиции (И.В.Блауберг, Э.Г.Юдин и др.)» [8]. В данном случае — это синтез технического и художественного.

Дань новейшим цифровым проектным технологиям — на совершенно новых, отличных от прежних, основаниях в структуру подготовки вошел курс ***Основы производственного мастерства***. Учащиеся овладевают тонкостями 2d- и 3d-моделирования, механизмом созданием анимации и т.д. Цифровая виртуальная реальность, бывшая еще недавно неким эксклюзивным продуктом, стоящим за границей повседневной необходимости, становится частью учебного процесса.

С максимальной полнотой специфика нового профиля отражена в Программе курса ***Проектирование в медиадизайне***. Несмотря на некоторую размытость границ продукта мультимедийного дизайна, основанием его определенности является вывод О.И.Генисаретского в исследовании «типологии деятельности и выявлении дифференциальных признаков, характеризующих ту или иную деятельность, пришедшего к следующему выводу, который представлен как типологический принцип: *проектирование является неустранимо объектно-ориентированной деятельностью*» [9]. Проектные задачи решаются с применением широкого спектра мультимедийных технологий. По мере освоения программы курса, учащиеся поступательно осваивают технологию мультимедийного наполнения средового проекта — от интерактивного контента информационных стендов и МАФов в городской среде и технологии дополненной реальности в эксподизайне до создания системных концепций городских транспортных узлов с разработкой видеоприложений. Особое место в проектировании занимает создание праздничной среды, активно включающей проекционные технологии и синкретичные мультимедийные шоу. Учащимся предлагается решение целого спектра задач: разработка интерактивных приложений (книги, презентации, электронные каталоги, обучающие ролики, тесты и др.), создание роликов и видеопрезентаций, оформление видеоприложений (меню, интерактивность и др.) — дань новейшим проектным технологиям.

В методике проектирования был сделан акцент на специфике конкретных средовых объектов (архитектурных, природно-ландшафтных и т.д.) на основе системы объемно-пространственных, аудио-, цвето-, световых композиционных средств, с использованием самого широкого спектра цифровых технологий проектирования. К важнейшему преимуществу виртуального моделирования большого набора процессов относится и возможность «масштабирования» времени как наблюдение в замедленном режиме процесса, протекающего в очень короткое (в долях секунды) время, или, напротив, ускоряя процесс, протекающий длительное время (длящийся в течение нескольких лет), что позволяет глубже проникать в тонкости процессов [10]. Это особенно важно при решении средовых дизайн-проектов, задействующих в своей процессуальной составляющей четвертое измерение — время.

Методология подготовки дизайнера в области медиа-проектирования предполагает ряд специальных дисциплин, ориентирующих студента на нюансы будущей профессии. Среди них — ***Интерфейс в средовом проектировании***. Дисциплина направлена на формирование систематизированных знаний в области проектирования интерфейсов различного назначения, а также обучение навыкам проектирования информационных визуальных систем. Рабочая программа нацелена на получение студентом практических знаний в области проектировании интерфейсов на основании поэтапного изучения процесса создания интерфейсов и систем для медиа приложений различного назначения.

Структура спецдисциплин сформирована с учетом наиболее полноценной и всесторонней подготовки специалиста данного профиля. Механизм проектирования и взаимодействия интерфейсов в проекте, графические, цветовые и текстовые решения интерфейса в итоге направлены на результирующий вектор полноценного многосоставного средового проекта с мультимедиа-контентом.

Одним из новейших направлений в медиа проектировании становится гейм-дизайн, совсем недавно ставший предметом образовательных технологий. В силу этих обстоятельств Программу курса ***Основы Гейм-дизайна*** было наиболее сложно организовать методи-

чески, вычленить наиболее значимые, базовые, составляющие элементы разрабатываемой игры. Исходя из целей освоения дисциплины, студент поэтапно овладевает теорией и практикой игрового процесса (геймплея) в процессе создания формы и содержания геймплея разрабатываемой игры. Методически навыки, полученные студентом на предшествующих проектных и спецкурсах, ложатся в систему подготовки дисциплины. Понятия интерфейса, системного проектирования, знания компьютерных программ, навыки академического рисунка и специальной проектной графики суммируются в создания соответствующего контента и в результате позволяют выполнить работу на концептуальном и production уровне.

В состав подобных междисциплинарных проектов входит множество составляющих, и, прежде всего — концепция как потенциальная основа сценария среды, действующего как целостная, стабилизирующая смысловая канва со своим стройным и логичным сюжетом — историей. Тонкости формирования концептуальной сюжетной основы проекта и способов ее визуализации студенты постигают на специальном курсе дисциплины ***Сториборда***. Методика Программы основана на изучении специфических моделей формализации концепции в виде сценария со своей сценарной идеей и структурой, которые студент заключает в итоговую презентацию — сториборд, выполняемую различными графическими и пластическими способами.

Сформулированная и раскадрованная концепция проекта ложится в основу видеопрезентации — полноценной составляющей проекта, позднее дополняясь и обрастая всевозможными формально-композиционными элементами проектных решений. Методикой создания видео-анимированных роликов становится обучение пакету графических программ, куда входят профессиональные программы flash-технологий Cinema 4D, Adobe After Effects и др., зачастую учитывая индивидуальные требования и вырабатывая подходы к конкретному проектному заданию. Вариативность и авторский подход к каждому проекту позволяют индивидуальное технико-технологическое решение каждого конкретного проекта, что особенно незаменимо при подготовке дипломного проекта, структура работы над которым отражена в методике Программы ***Выпускной квалификационной работы***.

Обучение по программе **магистратуры** открыло новые возможности исследовательского проектирования. «Проектирование является неустранимо объектно-ориентированной деятельностью так же, как деятельность исследования и познания. Но одна полагает объекты для того, чтобы описать и выявить, а другая — для того, чтобы трансформировать и преобразовать. Но исследование и проектирование объектны в одном и том же смысле» [11]. Это дает основание для совокупного научно-исследовательского и проектного ведения работы.

Современные образовательные технологии включают научный компонент на всех уровнях подготовки, но особенное внимание этому уделено в магистерских программах. Каждый метод обучения конкретизируется комплексом приемов, способов и средств организации обучающего познания, среди которых наиболее значимыми становится ряд принципов, первым из которых назван «принцип единства теории и практики в обучении. Теоретические и практические знания органически входят в профессиональное обучение. Творческий синтез преподанных студенту знаний по научным и техническим дисциплинам и новых знаний осуществляется в комплексном проектировании, приближающемся по своему характеру к практическому проектированию» [12]. Это условие коренным образом повлияло на формирование учебного плана и выстраивание методики каждого курса магистерской программы подготовки по профилям **«Дизайн среды» и «Дизайн мультимедиа»**. От концептуального проектирования был сделан шаг в сторону проектной разработки инновационного продукта. Инновационное проектирование стало стратегией Программы подготовки магистратуры кафедры «Средовой дизайн», определив конкретику тактического достижения целей подобного проектирования в рамках каждой отдельной программы.

Начать обзор программного обеспечения профиля «Дизайн среды» логичнее с курса ***Методология предпроектного анализа***, курса, в котором сосредоточен весь потенциал предпроектных исследований с подробным описанием аналитических методов выявления факторов, кардинальным образом влияющих на процесс проектирования и выработку конкретных проектных подходов. Своеобразием курса является тесная связь теоретических знаний в области дизайна и эсте-

тики с практическими требованиями: формулированием задач проекта, в том числе — грамотного составления технического задания, систематизации полученного в ходе анализа проектного материала и т.д. Впервые методика курса обращается к таким методам аналитики в создании портрета потенциального потребителя, как анкетирование, интервьюирование. Залогом грамотного проведения этапа предпроектного анализа становится четкое формулирование требований, предъявляемых к конечному результату проектирования — средовому системному объекту.

Целый блок программ посвящен методике проведения научно-исследовательской работы. В него входят Программы ***Социокультурный анализ в дизайне, Территориальный брендинг, Основы научно-исследовательской работы*** и результирующая это направление — ***Научно-исследовательская работа***. Цель данного блока программ — помочь магистру в написании итоговой теоретической выпускной квалификационной работы — магистерской диссертации по тематике выбранного проекта. Узкий прикладной срез задач исследовательского проектирования поступательно и достаточно разносторонне решается в каждом отдельном спецкурсе.

Социокультурный анализ в дизайне касается изучения различных методов научных и проектных исследований в специфике их целей и задач для дальнейшего применения в обработке и обобщении результатов предпроектного исследования и проектной работы на этапе выработки художественно-образной концепции. В том числе, магистр овладевает «описательной» методологией проектных исследований: словесно-логическими (исторический, фиксационный, сравнительный, аналитический) методами проектных исследований. Методика построения и изложения материала курса базируется на методологии как учении о структуре и рациональной организации исследовательской, дизайнерской деятельности. В данном курсе проектные задачи рассмотрены как средство решения социокультурных проблем; частных задач проектного исследования (например, специфических эмоционально-функциональные проектные предложения).

Дисциплина ***Территориальный брендинг*** стала логической составляющей основного раздела «Научно-исследовательской работы»

над проектом, вобрав в себя такие серьезные задачи методического характера, как обучение приемам и средствам анализа проектируемой территории. В рамках исследовательских задач фиксируются методы анализа и обработки экспериментальных данных, полученных на предпроектном этапе сбора материала. Этим определена и методика подбора материала программы — аналитические подходы к исследованию территории с планируемой проектной деятельностью на предмет достоинств и недостатков территориального развития, охват культурно-исторической значимости территории, ее исторически сложившейся социокультурной функциональной специфики и т.д. Магистрант углубляет знакомство с методами предпроектного анализа, конкретизируя их в области концептуального дизайна.

Технология аналитического проектного исследования, несомненно, должна учитывать предшествующую базу проектных моделей различных исторических периодов. Программа ***История и методология дизайн-проектирования*** знакомит магистранта с историческими особенностями школ дизайна, методикой проведения научного исследования на основе обобщенного исторического и современного исследовательского опыта в области теории дизайна в тесной взаимосвязи с основными проектными методами дизайна. Таким образом, результатом освоения данной дисциплины становится четкое понимание корреляции между теорией и практикой дизайна в исторической перспективе.

Программа ***Научно-исследовательская работа*** обобщила опыт ведения научно-исследовательской работы в рамках исследовательского проектирования и стала основным документом, зафиксировавшим основные этапы и фазы работы над теоретической частью выпускной квалификационной работы — магистерской диссертацией. Методика курса нацелена на взаимосвязанное развитие научно-исследовательского и проектного мышления магистрантов. Понимание существа проблем перспективного формообразования ставится автором в прямую зависимость от научного и исследовательского этапа проектной работы в средовом дизайне. Опыт научных исследований в рамках проведения комплексных, системных средовых разработок тесно соприкасается с проектной деятельностью, которая понимается в данном курсе со стороны открытости эксперименту и экспери-

ментальным решениям. Исследовательский проект ориентирован на инновационные продуктивные идеи, используя для этого весь существующий информационно-методический арсенал программ проектирования и спецкурсов. Глубина исследовательского этапа проявляется в степени и широте обобщения собранного аналитического материала, что позволяет делать определенные дизайн-прогнозы, вести работу в области футурологического проектирования.

Практической частью исследовательской работы над ВКР становится средовое дизайн-проектирование, методически обобщенное в Программе ***Проектирование в дизайне среды***. В основе методики лежит концептуальное проектирование, открывающее возможности для исследовательских и инновационных процессов. «Дизайн-концепция — целостная идеальная модель будущего объекта, описывающая его основные характеристики. Теоретическим обоснованием работы над Дк. стали положения о *проблематизации* задания на проектирование (его проблемном восприятии, нацеленном на объективную оценку сложившегося и ожидаемого положения дел и выделение в жизни объекта противоречий — проблем, — ведущих к его перспективному развитию) и *тематизации* возможных подходов к его решению), выявление и отбор путей разрешения противоречий, отнесенных к реальным компонентам, пространственным уровням, системам функционирования или оснащения рассматриваемого объекта). Эти этапы проектного анализа сравнимы с привычными приемами последовательного аналитического изучения подлежащего проектированию объекта, которое помогает понять пути решения проектной задачи. Отличие состоит в том, что для сложного дизайнерского объекта оба этапа связаны непредсказуемым образом и составляют в целом *самостоятельный творческий раздел проектной работы*, не имеющий аналогов в традиционных видах проектирования» [13].

Результатом предложенной методики проектирования становится механизм работы над средовыми системными комплексами и средовыми процессами, тесно связанными с сюжетной концептуальной стратегией. У магистранта формируются навыки системного подхода к проектированию средовых объектов, комплексов и процессов в опоре на новейшие достижения профессии.

Система спецпредметов, сформированная в Программе магистерской подготовки кафедры, нацелена на выполнение исследовательского проекта — проектно-практической части ВКР. Одним из спецкурсов становится дисциплина ***Технологии материалов в дизайне***. Инновационный и часто экспериментальный характер проектирования невозможен без информации о новейших достижениях в области материалов и технологий, применяемых в дизайне. Методика курса направлена на формирование у студентов системных знаний в области материалов и их эксплуатационных, прочностных и эстетических требований. Материал систематизирует передовой мировой отечественный опыт передовых технологий с целью поиска магистром оптимального воплощения проектных идей в материале, получения навыков постановки проектных задач, исходя из технологических возможностей проекта.

Достаточно новой методической разработкой кафедры стала Программа дисциплины ***Проектная графика и скетчинг***. Новый курс обогатил предшествующий опыт подготовки более широкими возможностями в освоении навыков визуализации проектной идеи приемами профессионального графического моделирования. Акцент в задачах обучения переносится с традиционных знаний основ композиции и классических графических материалов, техник и технологий на широкий спектр изобразительных возможностей проектной графики. С максимальной выразительностью воплощение проектных идей в эскизах и набросках открывает свободу соединения прежде локальных приемов графики. Свободное владение техниками нацелено на аналитическое начало проектного эскизирования, что наиболее важно для начального креативного этапа создания концептуального дизайна. Взаимосвязанные между собой, аналитическое мышление и потенциал рисунка стимулируют развитие неожиданных идей, что крайне необходимо при экспериментальным инновационным проекта.

Связь с реальным проектированием, подготовкой к работе в ивент-агентствах вызвала к жизни появление нового для образовательной программы курса ***Визуализация пространственных мероприятий***. Программа нацелена на формирование систематизиро-

ванных знаний в области организации визуальной среды различных мероприятий, таких как платформы презентации товара (услуги), активизируя внимание целевой группы к товару (услуге) с помощью наиболее зрелищных инновационных приемов проектирования. К обычной пространственной составляющей проекта в данном случае добавляется параметр времени, трактованный методически как построение последовательности развития сюжета мероприятия от вступления к финалу в заданном пространстве. Итогом курса становится овладение навыком составления технического задания для производства объектов и элементов мероприятия, облеченных в формат профессиональной презентации.

Профиль «Мультимедиа» магистерской Программы подготовки на кафедре «Средовой дизайн», несмотря на новизну, достаточно органичен для дизайна среды системностью проектного подхода, соединив в себе традиционные и инновационные цифровые методы проектирования. Это позволило частично включить в структуру подготовки медиа дизайнера методические программные разработки профиля «Дизайн среды».

Программа ***Проектирование мультимедиа среды*** продолжает использовать принципы средового подхода, расширяя их включением мультимедийного контента. Вся система формулирования проектных заданий изначально ориентирована на рассмотрение сложного многокомпонентного пространственного объекта в диалоге с человеком, где концептуальная основа каждого проекта предусматривает сюжетный процессуальный, развернутый во времени характер среды. Методически задачи дисциплины охватывают сферу дизайна интерактивных объектов, мультимедиа комплексов и современных процессов медиа проектирования. Мультимедийный формат проектирования позволяет достаточно вариативный подход к выбору тем, но основным, что определяет методику построения курса, остается серьезное информационно-технологическое наполнение программы. Техногенный характер медиа-среды, тот или иной тип транслирования цифрового контента определяет специфику компьютерного (программного) насыщения проекта, включения проектных приемов, конкретизированных в программах спецкурсов данного профиля.

Курс ***Медиа инфографики*** методически направлен на создание нового творческого продукта в медиа среде. Это — формирование практических навыков визуализации данных и подачи информации, таких как проектирование интерфейса, создание инфографики. Курс помогает овладеть необходимыми навыками и инструментами для проектирования медиа среды.

Программа ***Мультимедиа дизайн в проектировании спецсред*** создана в помощь проектным дисциплинам и становится дальнейшим развитием отдельных сторон практики проектирования, образно-творческих и конструктивных принципов построения различных сред с применением современных возможностей мультимедиа, органично вписанных в проектную деятельность. Методика дисциплины делает акцент на формировании профессионально-творческой психологии магистранта, обучении творческим методам работы, необходимым при оптимальном подборе мультимедийных технологий для различных средовых ситуаций и процессов.

Программа дисциплины ***Медиа реконструкция средовых объектов*** знакомит магистранта с художественно-эстетическим и проектным потенциалом «медиа-искусства». В более узком и специальном аспекте методические задачи дисциплины конкретизированы в способах ревитализации среды с помощью современных информационно-коммуникационных (медиа) технологий. Актуальные проблемы реконструкции средовых объектов переходят в плоскость «медиа реконструкции», оперирующей современными информационными средствами. Программа раскрывает полноту теоретического и проектно-практического наполнения этого термина в опоре на концептуальные подходы к созданию мультимедийной среды, что методически соединяет аналитические приемы предпроектного подхода с обучением на практике различным графическим и монтажно-композиционным приемам, используемым при реконструкции среды.

Дисциплина ***Геймдизайн*** является продолжением темы проектирования компьютерного игрового контента, начатого Программой подготовки бакалавров. Направление геймдизайна — остросовременный и актуальный раздел медиа проектирования, достаточно технологически емкий и сложный для образовательных программ. Ме-

тодически курс построен на диалоге базовых теоретических знаний и практических навыков процесса создания формы и содержания игрового процесса (геймплея) разрабатываемой игры. Программа включает поэтапное подробное обучение методам создания игры — от разработки дизайн-документа, описывающего правила и особенности игры, до выполнения проекта на концептуальном и production уровне. Важнейшим аспектом работы над проектом остается учет программных возможностей для создания соответствующего контента. Геймдизайн входит в средовое проектирование общностью базовых принципов, описанных средовым подходом: системным видением проблематики игровой среды, контент-дизайном, дизайном уровней, дизайном интерфейсов и т.д.

Методически в тесной взаимосвязи с дисциплиной находится курс ***Компьютерной иллюстрации***, формирующий у магистранта навыки создания компьютерной иллюстрации. Акцент перенесен на художественно-стилистические поиски образа будущего объекта-персонажа в геймдизайне, инфографической структуре, проектной графике и т.д. Программа предполагает широкий аспект знакомства с индустрией digital art, раскрытие особенностей ее создания и функционирования.

Новый профиль открывает и новые возможности в методах проведения образовательного процесса. Благодаря тесному взаимодействию высшей школы с наукоемкими инновационными процессами, в педагогику пришло понятие «образовательных технологий». Медиа среда многопрофильна по тематике и вариативна по технике продвижения, подвижность современного медиа пространства позволяет применять новейшие методы и технологии для организации новых сред общения и взаимодействия. Здесь на помощь придут новые образовательные технологии интерактивного диалогического по природе характера.

По словам исследователей, «основные методические инновации связаны сегодня применением *интерактивных методов обучения* … Интерактивное обучение — это, прежде всего, диалоговое обучение, в ходе которого осуществляется взаимодействие преподавателя и обучаемого» [14]. Среди *интерактивных методов обучения* наиболее продуктивны круглые столы, предполагающие семинары и вебинары,

дискуссии; мозговой штурм в формировании проектной концепции; case-study (анализ конкретных ситуаций, ситуационный анализ), который в проектной модели предполагает предпроектный анализ; мастер классы, посвященные новейшим вопросам профессии и т.д.

Современный учебный процесс на кафедре видится в оптимальном соотношении активных и интерактивных форм образования. «Активные методы обучения позволяют успешно формировать: способность адаптироваться в группе; умение устанавливать личные контакты, обмениваться информацией; способность выдвигать и формулировать идеи, проекты; готовность идти на оправданный риск и принимать нестандартные решения… Интерактивное обучение основано на собственном опыте обучающихся, их прямом взаимодействии с областью осваиваемого профессионального опыта. Обучение с использованием интерактивных образовательных технологий предполагает отличную от привычной логику образовательного процесса: не от теории к практике, а от формирования нового опыта к его теоретическому осмыслению через применение» [15]. На этом принципе построена вся система магистерских практик, предусмотренных Программой обучения магистратуры. Среди них важное место занимает ***Научно-исследовательская практика и Преддипломная научно-исследовательская практика*** как часть научно-исследовательской творчески-аналитической работы, проводимой в рамках исследовательского проекта и диссертационной магистерской работы, нацеленной на самостоятельное проведение научных исследований по вопросам профессиональной деятельности и подготовку к участию в комплексных научных разработках. Формат проектной работы, приближенной к реальным условиям в проектно-исполнительском коллективе организации-работодателя, предусмотрен рамками ***Производственной проектной практики (стажировки)***, формирующей у магистрантов практические навыки и умения самостоятельной практической проектной и научно-исследовательской работы на базе производственных, архитектурных, проектных организаций, имеющих собственные производственные отделы и дающих возможность ознакомления с процессами, технологиями и материалами производства. Расширение интерактивных возможностей, форм и

методов предусматривает Программа магистерской ***Педагогической практики***. Привлечение современных образовательных технологий реализовано в практических навыках самостоятельной педагогической и научно-исследовательской работы в высшей школе, создании условий для приобретения собственного педагогического опыта и в итоге формирования профессионального педагогического мышления и мировоззрения, первоначальных педагогических навыков, а также профессионально-личностных качеств педагога. В процессе практического педагогического опыта магистранту предлагается освоить психолого-педагогические основы преподавания. Методически знания теории и технологии педагогического процесса призваны развивать индивидуальные личностные качества педагога и оратора, учитывающего специфику подготовленности аудитории.

Комплекс программного обеспечения кафедры «Средовой дизайн» образует систему авторских разработок, методически объединенных задачами средового проектирования средствами объемно-пространственного и мультимедийного наполнения. Рабочие Программы остаются основным методическим основанием работы кафедры. «Решение задач системы дизайн-образования в России напрямую зависит от траектории построения и развития программы подготовки дизайнеров по различным направлениям деятельности» [16]. Это позволяет рассматривать каждую программу не изолированно, а в неразрывной связи с целостной средовой направленностью подразделения, что повышает устойчивость созданных методических комплексов как совокупность всех учебно-методических документов (планов, программ, методик, учебных пособий и т. д.) [17] к постоянно меняющимся условиям реальности и требованиям дизайн-практики, предъявляемым к специалистам данных профилей.

Примечания:

1. *Глазычев В.Л.* Лекция об эволюции проектирования Архив ШКП / Школа второго состава / «Проектирование». — Крым, Новый Свет, 2001. — URL: http://www.shkp.ru/lib/archive/second/2001-1/8 (дата обращения: 10.06.2018).

2. *Волостнова Т.И.* Современные технологии образования в высшей школе // Мир науки и образования. — 2015. — № 3. — URL: http://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-tehnologii-obrazovaniya-v-vysshey-shkole (дата обращения: 15.06.2018).

3. *Власенко О.В.* Методы и средства преподавания проектирования в дизайне среды // Современные проблемы науки и образования. — 2015. — № 3. — URL: http://science-education.ru/ru/article/view?id=19939 (дата обращения: 16.06.2018).

4. *Шулика Т.О.* Методология проектно-художественного синтеза на примере архитектурно-дизайнерского проектирования по специальности // Международный электронный научно-образовательный журнал АМІТ. — 2010. — № 3.

5. Дизайн. Иллюстрированный словарь-спровочник / Г.Б.Минервин, В.Т.Шимко, А.В.Ефимов и др.: под общ. ред. Г.Б.Минервина и В.Т.Шимко. — М.: Архитектура-С, 2004. — URL: http://archizona.ru/disain_illustrirovanniy_slovar_spravochnik.htm (дата обращения: 1.06.2018).

6. *Ткаченко Е.П.* Концепция дизайн-образования в современных условиях / Е.П.Ткаченко, С.М.Кожуховская // Вестник Учебно-методического объединения по профессионально-педагогическому образованию / Рос. гос. проф.-пед. ун-т. — Екатеринбург, 2007. — Вып. 2 (41): Дизайн-образование: спецвыпуск. — URL: http://elar.rsvpu.ru/bitstream/123456789/1962/1/vestnik_41_02.pdf (дата обращения: 20.05.2018).

7. *Сидоренко В.Ф.* Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества. Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. доктора искусствоведения по спец. 17.00.06. — М., ВНИИТЭ, 1990. — URL: http://cheloveknauka.com/v/568837/a#?page=8 (дата обращения: 25.05.2018).

8. *Власенко О.В.* Методы и средства преподавания проектирования в дизайне среды // Современные проблемы науки и образования. — 2015. — № 3. — URL: http://science-education.ru/ru/article/view?id=19939 (дата обращения: 25.05.2018).

9. *Генисаретский О.И.* Лекция о месте проектирования в системе стратегической работы. Архив ШКП / Школа второго состава / «Про-

ектирование». — Крым, Новый Свет, 2001. — URL: http://www.shkp.ru/lib/archive/second/2001-1 (дата обращения: 20.05.2018).

10. *Саданова Б.М., Олейникова А.В., Альберти И.В., Одинцова Е.А., Плеханова Е.Н.* Применение возможностей виртуальных лабораторий в учебном процессе технического вуза // Молодой ученый. — 2016. — № 4.

11. *Генисаретский О.И.* Лекция о месте проектирования в системе стратегической работы. Архив ШКП / Школа второго состава / «Проектирование». — Крым, Новый Свет, 2001. — URL: http://www.shkp.ru/lib/archive/second/2001-1 (дата обращения: 20.05.2018).

12. *Власенко О.В.* Методы и средства преподавания проектирования в дизайне среды // Современные проблемы науки и образования. — 2015. — № 3. — URL: http://science-education.ru/ru/article/view?id=19939 (дата обращения: 1.06.2018).

13. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г.Б.Минервин, В.Т.Шимко, А.В.Ефимов и др.: под общей редакцией Г.Б.Минервина и В.Т.Шимко. — М.: Архитектура-С, 2004. — URL: http://archizona.ru/disain_illustrirovanniy_slovar_spravochnik.htm (дата обращения 15.06.2018).

14. *Мельников С.В.* Образовательные технологии в вузе — новые подходы [Текст] / С.В.Мельников // Развитие современного образования: теория, методика и практика: материалы VII Междунар. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 29 мая 2016 г.) / редкол.: О.Н.Широков [и др.]. — Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2016. — № 1 (7). — URL: https://interactive-plus.ru/ru/article/80881/discussion_platform (дата обращения 18.06.2018).

15. *Мельников С.В.* Образовательные технологии в вузе — новые подходы [Текст] / С.В.Мельников // Развитие современного образования: теория, методика и практика: материалы VII Междунар. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 29 мая 2016 г.) / редкол.: О.Н.Широков [и др.]. — Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2016. — № 1 (7). — URL: https://interactive-plus.ru/ru/article/80881/discussion_platform (дата: обращения 19.06.2018).

16. *Ткаченко Е.П.* Концепция дизайн-образования в современных условиях / Е.П.Ткаченко, С.М.Кожуховская // Вестник Учебно-мето-

дического объединения по профессионально-педагогическому образованию / Рос. гос. проф.-пед. ун-т. — Екатеринбург, 2007. — Вып. 2 (41): Дизайн-образование: спецвыпуск. — URL: http://elar.rsvpu.ru/bitstream/123456789/1962/1/vestnik_41_02.pdf (дата обращения: 24.05.2018).

17. Профессиональное образование. Словарь. Ключевые понятия, термины, актуальная лексика. — М.: НМЦ СПО. С.М. Вишнякова. 1999. — URL: https://professional_education.academic.ru (дата обращения: 20.06.2018).

Библиография:

1. *Власенко О.В.* Методы и средства преподавания проектирования в дизайне среды // Современные проблемы науки и образования. — 2015. — № 3. — URL: http://science-education.ru/ru/article/view?id=19939.

2. *Волостнова Т.И.* Современные технологии образования в высшей школе // Мир науки и образования. — 2015. — № 3. — URL: http://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-tehnologii-obrazovaniya-v-vysshey-shkole.

3. *Генисаретский О.И.* Лекция о месте проектирования в системе стратегической работы. Архив ШКП / Школа второго состава / «Проектирование». — Крым, Новый Свет, 2001. — URL: http://www.shkp.ru/lib/archive/second/2001-1.

4. *Глазычев В.Л.* Лекция об эволюции проектирования 1. Архив ШКП / Школа второго состава / «Проектирование». — Крым, Новый Свет, 2001. — URL: http://www.shkp.ru/lib/archive/second/2001-1/8.

5. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г.Б.Минервин, В.Т.Шимко, А.В.Ефимов и др.: под общ. ред. Г.Б.Минервина и В.Т.Шимко. — М.: «Архитектура-С», 2004. — URL: http://archizona.ru/disain_illustrirovanniy_slovar_spravochnik.htm.

6. *Мельников С.В.* Образовательные технологии в вузе — новые подходы [Текст] / С.В.Мельников // Развитие современного образования: теория, методика и практика: материалы VII Междунар. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 29 мая 2016 г.) / редкол.: О.Н.Широков

[и др.]. — Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2016. — № 1 (7). — URL: https://interactive-plus.ru/ru/article/80881/discussion_platform.

7. Профессиональное образование. Словарь. Ключевые понятия, термины, актуальная лексика. — М.: НМЦ СПО. С.М. Вишнякова. 1999. — URL: https://professional_education.academic.ru.

8. *Саданова Б.М., Олейникова А.В., Альберти И.В., Одинцова Е.А., Плеханова Е.Н.* Применение возможностей виртуальных лабораторий в учебном процессе технического вуза // Молодой ученый. — 2016. — № 4. — С. 71–74.

9. *Сидоренко В.Ф.* Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества. Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. доктора искусствоведения по спец. 17.00.06. — М., ВНИИТЭ, 1990. — URL: http://cheloveknauka.com/v/568837/a#?page=8.

10. *Ткаченко Е.П.* Концепция дизайн-образования в современных условиях / Е.П.Ткаченко, С.М.Кожуховская // Вестник Учебно-методического объединения по профессионально-педагогическому образованию / Рос. гос. проф.-пед. ун-т. — Екатеринбург, 2007. — Вып. 2 (41): Дизайн-образование: спецвыпуск. — URL: http://elar.rsvpu.ru/bitstream/123456789/1962/1/vestnik_41_02.pdf.

11. *Шулика Т.О.* Методология проектно-художественного синтеза на примере архитектурно-дизайнерского проектирования по специальности // Международный электронный научно-образовательный журнал AMIT. — 2010. — № 3.

А.В. Рыжов

ФОРМЫ ОРГАНИЗАЦИИ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ДИЗАЙНА ДЛЯ ДЕТЕЙ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Сегодня, в постиндустриальное время, требуется иначе посмотреть на методику преподавания изобразительного искусства, так как, наряду с классическими видами художественного творчества, давно уже существует самостоятельное — дизайн. Дизайн, безусловно, является одной из наиболее эффективных форм эстетического воспитания в том синтетическом русле, которое осознано как ведущая тенденция нового этапа развития образования. Дизайн как проектную деятельность определяет научная дисциплина — техническая эстетика, которая изучает принципы и методы художественного конструирования, проблемы профессионального творчества и мастерства дизайнера.

Today, in post-industrial time, it is required to look differently at the methodology of teaching fine arts, since, along with classical forms of artistic creation there is some separate thing there — design. Design, of course, is one of the most effective forms of aesthetic education, in that synthetic channel, which is realized as the leading trend of a new stage in the development of education. Design as a project framework determines the scientific discipline — technical aesthetics, which studies the principles and methods of artistic design, the problems of professional creativity and designer's mastery.

Ключевые слова: дизайн, методика преподавания, изобразительное искусство, проектирование.

Keywords: design, methodology of teaching, fine arts, project framework.

Основы всестороннего развития человека закладываются в раннем возрасте. Интеллектуальное развитие не может быть полноценным без эстетического воспитания! *«Нельзя растить полноценного человека без воспитания в нем чувства прекрасного...»* — с этой фразы Рабиндраната Тагора начинается львиная доля научной литературы об эстетическом воспитании. Но важно осознать, какие требования к эстетическому воспитанию предъявляются в современной системе образования. К активным формам эстетического воспитания следует отнести, в первую очередь, дизайн, связывающий в нераздельное целое целесообразность и красоту, техническое и эстетическое начала творческой деятельности. Педагогика определяет эстетическое воспитание как развитие способности воспринимать, чувствовать, понимать прекрасное в жизни и в искусстве, как воспитание стремления самому участвовать в преобразовании окружающего мира по законам красоты, как приобщение к художественной деятельности и развитие творческих способностей. Основы самой сути эстетики переосмысливаются профессионалами, а время ставит новые задачи. Вместе с познанием красоты следует познавать и формы эстетической деятельности. Сегодня, в постиндустриальное время, требуется иначе посмотреть на методику преподавания изобразительного искусства, так как, наряду с классическими видами художественного творчества, давно уже существует самостоятельное — дизайн. Дизайн, безусловно, является одной из наиболее эффективных форм эстетического воспитания в том синтетическом русле, которое осознано как ведущая тенденция нового этапа развития образования. Дизайн как проектную деятельность определяет научная дисциплина — техническая эстетика, которая изучает принципы и методы художественного конструирования, проблемы профессионального творчества и мастерства дизайнера [1].

Практически каждое обсуждение проблем визуальной культуры, так или иначе, соотносится с вопросом подготовки творческих кадров, способных профессионально заниматься дизайном. Основным вопросом развития дизайна как профессии остается вопрос: какие начальные знания необходимы подрастающему поколению для успеха профориентационной работы?

Поиски новых путей и современных методов эстетического воспи-





Рисунок 1. Башня, которую делает ветер. 1989 год, Детская архитектурная студия «ЭДАС». Катя Крюченкова, 9 лет. Фото: Евгений Кулибаба. Источник: Интернет версия журнала «ELLE Decoration» www.elle.ru. 21 марта 2013
Рисунок 2. Детская архитектурная студия «ЭДАС». Источник: Журнал «Наглядная агитация». 1989. № 2. Статья «Рисуют дети»

тания — это основная цель создания учебных программ по дизайну для детей школьного возраста. Такая практика имеет свою историю. Еще в 1964–1967 годах в СССР в образовательный процесс школьников были внедрены первые экспериментальные программы с элементами технической эстетики. Ознакомление учащихся проводилось при изучении ряда основных предметов, во внеклассной и внешкольной работе, при изучении факультативного курса «Основы технической эстетики» [2, с. 27]. Еще один интересный экспериментальный опыт в обучении детей основам проектной деятельности был проведен в детской архитектурной студии ЭДАС, созданной в 1977 году в Москве. В этой студии дети учились основам композиционного, графического и проектного языка в возрасте от 6 до 15 лет. В программу студии входили учебные работы по архитектурной графике, черчению, проектированию, рисунку, макетированию и живописи с элементами цветоведения [3, с. 22] (рис. 1, 2).

В 1970-х годах формирование художественно-конструкторских понятий у детей закладывалось в специальных кружках «Юный дизайнер». Экспериментальные программы по дизайну для кружков различных возрастных групп разрабатывалась лабораторией художественного конструирования и моделирования при Центральной станции юных техников в Москве [4, с. 11]. Такая образовательная форма достигла рассвета в 1980-х годах. Кружки «Юный дизайнер» смогли полноценно

моделировать процесс обучения будущей профессии в высших учебных заведениях. Параллельно с этим, с 1982 года в систему профтехобразования вошел курс «Эстетическое воспитание» с элементами основ дизайна [5, с. 12]. Эти процессы стали предпосылками к дальнейшему развитию и внедрению основ дизайна в структуру общей образовательной среды. Но в 1990-х, в связи с изменением социально-экономических условий в стране, изменилась и структура образования. Кружки юных дизайнеров и экспериментальные творческие студии прекратили свое существование. Спустя лишь несколько десятилетий профессиональному сообществу удалось переосмыслить опыт советского периода и продолжить процесс внедрения образовательных программ для подготовки юных дизайнеров в систему профессионального образования. Данный опыт показывает значение экспериментальных инструментариев развития дополнительного образования детей в создании единой образовательной среды.

Сегодня мы видим массу противоречий в образовательной концепции, которые не позволяют выработать общую стратегию развития, направить процесс обучения в самоорганизующийся формат. Чтобы «отработать» ту или иную образовательную программу и подойти к самоорганизации учебного процесса, требуется как минимум «пятилетка». Прогнозировать развитие и определять систему невозможно без точной постановки цели и задач. Требуется сформировать оптимальные условия для безбарьерного образования молодежи, которые позволяли бы к окончанию средней школы гармонично встраиваться в дальнейший процесс обучения художественным и проектным дисциплинам в вузе. При этом современная реформа образования ставит множество вопросов перед профессиональным сообществом. Внедренная «европейская система» образования в России 2000-х годов не имеет длительной практики. Сложность формирования системы обучения дизайнеров обусловлена многозначностью самого дизайна как явления и различным пониманием его сущности, функции и задач теоретиками и практиками различных школ. К примеру, в художественно-промышленном образовании есть проблема не состыковки методических подходов: «базовая подготовка» в большинстве художественных школ России развивает лишь академические навыки и знакомит с приемами декоративно-при-

кладного творчества. В свою очередь, в высших учебных заведениях диплом «бакалавра» дизайна выдается после прохождения четырехгодичного обучения, притом, что год или полгода уходят на дипломную работу. Данного временного промежутка недостаточно для получения достойной дизайнерской квалификации, так как у большинства студентов нет базовой подготовки в специфике будущей профессии. В высших учебных заведениях опираются на базу знаний, которая была заложена ученику в школе. Ввиду этих причин, складывается ситуация, при которой студента дизайнерского факультета зачастую приходиться учить с «нулевой точки», и результат образования здесь вполне очевиден. Изменить существующий подход возможно только с развитием системы дополнительного образования в сфере обучения детей. Актуальность подготовки нового, молодого поколения дизайнеров, способных решать задачи технической эстетики, связана с вопросом: когда, с какого возраста можно начинать подготовку дизайнеров. Основатель знаменитой школы «Баухаус» Вальтер Гропиус считал, что развивать творческие способности следует уже в раннем возрасте.

На данный момент дизайн как вид творческой деятельности занимает ведущие позиции в сфере культуры и искусства. В обозримом будущем его роль и значение будут только усиливаться. Полноценная и всесторонняя подготовка будущих дизайнеров с самого раннего этапа развития личности становится сегодня важнейшей социальной задачей. Формирование пространственного мышления, развитие «глазомера», навыков ручной работы, изучения истории «визуальной культуры», способствующих изобразительной деятельности, в современных условиях не могут обойтись без знания основ проектной деятельности (дизайна), владения компьютерными программами и умения пользоваться цифровой техникой, поэтому становление учащегося как самостоятельно мыслящей творческой единицы возможно только при построении учебного процесса с учетом современных тенденций в мире дизайна и изобразительного искусства.

Учитывая изменения в области системы художественного и дизайнерского образования, в 2009 году при МГХПА им. С.Г.Строганова была открыта Детская академия дизайна. Это событие стало актуальным и своевременным ответом на реформы образования и явилось





Рисунок 3. Детская академия дизайна при МГХПА им. С.Г.Строганова, преподаватель Рыжов А.В.
Рисунок 4. «Свет Москвы» — объемно-пространственная композиция, 2014 г. Детская академия дизайна при МГХПА им. С.Г.Строганова, преподаватель Рыжов А.В.

фактором развития единой образовательной среды в области дизайна. С помощью внедрения оригинальных программ академии удалось сформировать оптимальные условия для безбарьерного образования молодежи, которые позволяют по окончании средней школы гармонично встроиться в дальнейший процесс обучения художественным и проектным дисциплинам в вузе. «Основы графики и рисунка», «Трансформация и стилизация формы», «Основы композиционного моделирования», «Выразительные средства живописи», «Пластическое моделирование» — это лишь небольшой перечень программ Детской академии, которые способствуют профориентационному ознакомлению с будущими формами обучения на кафедрах дизайна высших учебных заведений (рис. 3).

Педагогический состав Детской академия дизайна сформирован из ведущих преподавателей факультета дизайна МГХПА им. С.Г.Строганова. Профессионально ориентированная подготовка и обучение детей по современным методикам, которые включают в себя как академические, так и проектные дисциплины, образуют единую сбалансированную систему. Развитие проектного мышления и способностей к оригинальному художественному воплощению ученика являются приоритетными задачами для академии.

Концепция учебного процесса в Детской академии дизайна рас-

крывает проблемы подготовки общей базы знаний и ознакомление учащегося с основами профессии в сфере дизайна для последующего выбора целевого направления обучения в вузе.

Современный подход в обучении детей дал не только возможность освоить академические дисциплины, но и позволил проявить фантазию и индивидуальные творческие качества. Комплексный инновационный характер занятий в академии помогает выбрать ученику свой неповторимый путь в жизни и искусстве. В процессе обучения юных дизайнеров используются современные экспериментальные методики, позволяющие детям в полной мере изучить новаторские формы современного искусства. Задания формируются таким образом, чтобы ребенок не был скован жесткими рамками, а мог свободно проявлять свою фантазию и импровизировать. Учитывая детскую психологию и возрастные особенности учеников, особое внимание уделяется тому, чтобы весь образовательный процесс протекал ненавязчиво и носил развлекательно-игровой характер. *«Мы должны помнить, что детская потребность в игре ведет к эксперименту и изобретательству, этому источнику всех наук и всех искусств»*, — утверждал Вальтер Гропиус [6] (рис. 4).

В академии проходят обучение ученики трех возрастных групп: младших, средних и старших классов. Для каждой из групп создан индивидуальный курс обучения. Для детей младшего возраста 7–10 лет — курс «Образ и идея». Его главная цель заключается в развитии у ребенка образного восприятия окружающего мира, заложение основ особого творческого мышления. Программа построена на простых и доходчивых заданиях, при выполнении которых активизируется творческое начало пока еще только формирующейся личности. У детей появляется желание по-новому увидеть этот мир, понять некие начальные принципы его существования. Программа закладывает основы формирования важнейшего для творческой личности свойства — способности воплощать, пускай пока еще только на начальном уровне, креативные дизайнерские идеи. Ученики подросткового возраста 11–13 лет занимаются по программам курса «Идея и форма». Этот курс призван дать юным талантам возможность реализовывать свои художественные идеи, которые в этом возрасте становятся глубже и рациональнее. На занятиях ставятся вопросы не только образного содержания окружающего мира,

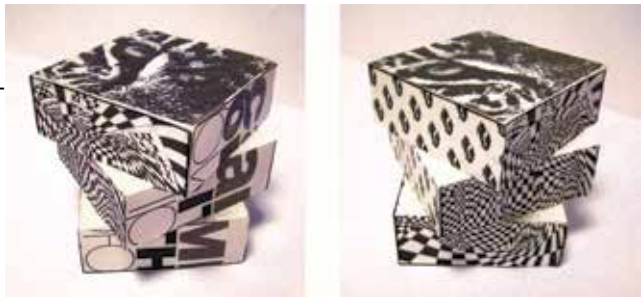


Рисунок 5. «Куб» — объемно-пространственная композиция. Анастасия Осадченко, 2012 г. Детская академия дизайна при МГХПА им. С.Г.Строганова, преподаватель Рыжов А.В.

но и общие принципы его формирования, связь между формой и содержанием любого предмета и явления. Наряду с усложнением теоретической части занятий, меняются практические задания. Акцент делается на получение всесторонних навыков изображения предметов и явлений окружающей среды, ученики осваивают разнообразные и оригинальные художественные техники рисунка, живописи, скульптуры и композиции. Для старшеклассников 14–16 лет в академии разработан курс «Концепция и дизайн». Основным отличием этого курса является его очевидная проектная направленность. Ученики получают знания, необходимые для осуществления совершенно особого вида деятельности, — дизайн-проектирования. Дизайнера отличает особый метод творческой работы, его проектная направленность, поэтому акцент в работе с учениками переходит от получения изобразительных навыков к формированию концептуального мышления, всестороннего и аналитического. Идет ознакомление с общими принципами дизайна как формирующего начала предметного мира, а все практические задания имеют проектный характер (рис. 5).

Разделенное на курсы обучение в Детской академии дизайна позволяет активизировать стимулы к творчеству учеников. Прохождение программы курсов «Образ и идея», «Идея и форма», «Концепция и дизайн» в Детской академии дизайна и последующее обучение в вузе на бакалавриате и далее в магистратуре свидетельствует о построении единой образовательной среды в области дизайна.

Одним из важных развивающих факторов образовательного процесса является участие учеников в различных выставках и конкурсах детского и юношеского творчества. Активное участие юных дизайне-

ров Детской академии дизайна в такого рода публичных мероприятиях моделирует процесс курсовых просмотров студентов. Многочисленные победы учеников в московских и всероссийских конкурсах доказывают высокую компетентность преподавательского состава и профессиональность методик и программ академии.

Увлечение детей школьного возраста дизайнерской деятельностью и ежегодный прирост поступающих в Детскую академию дизайна дает основание утверждать, что эту работу можно совершенствовать и развивать дальше.

А закончить хочется словами французского мыслителя Дени Дидро: «Нация, которая научит детей рисовать так же, как читать и писать, превзойдёт других в науке, в искусстве и ремесле».

Библиография:

1. Техническая эстетика / Соловьёв Ю.Б. // Струнино — Тихорецк. — М.: Советская энциклопедия, 1976. — (Большая советская энциклопедия: [в 30 т.] / гл. ред. А.М.Прохоров; 1969–1978, т. 25).

2. *Бирючевский И., Фишер М*. Изучение элементов технической эстетики в средней школе // Техническая эстетика. ВНИИТЭ. — 1968. — № 6.

3. *Кирпичев В*. Рисуют дети // Наглядная агитация: Сборник статей и материалов. — М., 1989. — Вып. 25.

4. *Кондратьев А.М*. Формирование художественно-конструкторских понятий у детей в кружках «Юный дизайнер» // Техническая эстетика. ВНИИТЭ. — 1978. — № 1.

5. *Зайцева Г.Н*. Круглый стол. Дизайн и эстетическое воспитание // Техническая эстетика. ВНИИТЭ. — 1986. — № 4.

6. *Гропиус В*. Воспитание архитектора и дизайнера // Границы архитектуры. — М.: Искусство, 1971.

Л.Б. Каршакова, А.В. Фирсов, М.А. Груздева

ПРОПЕДЕВТИКА ДИЗАЙНА СРЕДСТВАМИ ЛЕГО-КОНСТРУИРОВАНИЯ

Популярный во всем мире конструктор LEGO чаще всего используется в объединениях дополнительного образования технической направленности, хотя блочная система позволяет искать не только технические решения, но и дает материальную возможность создавать пространственные композиционные структуры. При подготовке будущих дизайнеров можно использовать совместимые блоки различных серий для объяснения методик и средств. Исследование показало, что конструктор LEGO является удобным инструментом для пропедевтики дизайна.

The famous and popular all over the world series of blocks, LEGO™ are most often used as supportive materials in classes of technical orientation in the scope of additional education. With the help of the block system not only can we search technical solutions we also may use options to create spatial compositional structures. In the course of preparation of future designers, we can use compatible blocks of various series in order to explain the methods and techniques. The study shows that the LEGO™ blocks are a suitable toolkit for propaedeutics of design.

Ключевые слова: дизайн, пропедевтика, LEGO, конструирование, техническое творчество, художественно-эстетическое творчество, предпрофессиональное ориентирование, дизайнер, композиция.

Keywords: design, propedeutics, LEGO, design planning, technical creativity, aesthetic creativity, professional orientation, designer, composition.

Россия относится к странам с богатой и развитой культурой художественного, предметного, научно-технического творчества [1]. Дизайн является проектно-художественной деятельностью, тесно связанной с научно-технической и визуальной, художественной культурой. Дизайн встречается повсеместно, и понимать, что это такое, современные дети начинают достаточно рано, но системного обучения этой сфере человеческой деятельности в школьном курсе не предусмотрено, аспекты дизайна рассматриваются чаще всего в дополнительном образовании художественно-эстетической направленности. В тоже время популярный во всем мире конструктор LEGO чаще всего используется в объединениях технической направленности, хотя детали LEGO позволяют искать не только технические решения, но и дают материальную возможность создавать пространственные композиционные структуры. На знаниях по Лего-конструированию возможно давать материал о дизайне систематически, но в сжатой и элементарной форме, т.е. можно говорить о *пропедевтике дизайна*.

Объектом исследования является погружение в сферу профессий, связанных с дизайном. Предметом исследования стал процесс подготовки к получению знаний о методах дизайна средствами Лего-конструирования.

Цель работы: построение системы занятий для предпрофессионального погружения в методы, используемые в дизайне, средствами Лего-конструирования. В соответствии с целью, ставятся задачи: анализ мирового опыта в этой области, поиск образовательных решений, адаптирование методик преподавания Лего-конструирования; постановка специфических заданий для объяснения целей и методик дизайна. В работе использовались методы: моделирование, анализ, изучение и обобщение.

Базой для исследования стал Кластер конструирования и робототехники ЦТПО РГУ им. А.Н. Косыгина. Центр технологической поддержки образования РГУ им. А.Н.Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) совместно с Департаментом образования г. Москвы проводит внеурочные занятия для школьников по изучению современных информационных технологий и технических средств дизайна.

Все занятия проводятся преподавателями и специалистами в соответствующих областях на базе университета в специально оборудованных лабораториях.

«Слово “дизайн” используется сегодня почти повсеместно: от дизайна прически — до инженерного дизайна, от дизайна кинодекораций — до дизайна кондитерских изделий, от фитодизайна и ландшафтного дизайна — до дизайна среды и даже ТВ-дизайна» [1, с. 5]. Объектом дизайна может оказаться практически все, что соприкасается с жизнью человека. Целью выступает гуманизация материального окружения. Методы дизайна наиболее близки к композиционным методам, включающим в себя эвристические приемы [2, с. 15]. В работе дизайнер использует разнообразные проектные средства и методы. К особенностям профессионального мышления можно отнести образность, системность, инновационность. Конструктор LEGO — это пример качественного дизайна детских образовательных модулей.

Компания LEGO была основана в 1932 году, когда владелец разорившегося мебельного производства Оле Кирк перешел на выпуск деревянных игрушек. В 1940−50-х годах ассортимент LEGO был огромен, но в целом не отличался от ассортимента других игрушечных компаний, имевших деревянное и пластиковое производство. В 1949 году был выпущен первый набор под названием «автоматические скрепляющиеся блоки». В 1958 году Готфрид Кирк Кристиансен получил свой знаменитый патент — на систему зажима во внутренней части блока. Все блоки, произведенные с тех пор за 50 лет до наших дней, совместимы. Более того, детали «младшей» серии LEGO DUPLO в 8 раз больше, но они тоже могут скрепляться с классическим блокам. Эта универсальность и сделала LEGO тем, чем компания является сейчас. Эра компьютеров и компьютерных игр отрицательно повлияла на объемы продаж конструктора, но компания нашла неожиданный выход. В 1998 году был выпущен первый программируемый робот Lego Mindstorm. Это проект был создан в лабораториях Массачусетского технологического университета. В Лего-роботах заложен тот же принцип совместимости деталей. По официальной статистике за время существования конструктора LEGO было выпущено более 650 млрд. деталей. Миллионы детей и взрослых во всем мире увлечены этой игрой. Подразделение

компании Lego Education предлагает образовательные комплекты, например, для изучения программирования через лего-роботехнику или для уроков математики.

Этот конструктор уже много лет используется художниками как рабочий материал. Китайский художник-диссидент Ай Вэйвэй в 2014 году руководил созданием 176 портретов политзаключенных. Изображения были составлены из 1,2 млн блоков и выставлены в бывшей американской тюрьме Алькатрас. Итальянский художник Стефано Болкато «населил» минифигурками LEGO полотна знаменитых живописцев. Немецкий художник-график Стефан Сахерер использует блоки для создания портретов знаменитостей. Натан Савайя создает объемные фигуры людей, копии произведений искусства, архитектурных объектов и даже целые города. В 2006 году Савайя создал скульптуру *«Возрождение Нового Орлеана»*. На ее выполнение у художника ушло шесть недель и 120 тыс. кубиков. Скульптуру как символ восстановления города после урагана *«Катрина»* установили в здании публичной библиотеки Нового Орлеана. Не только профессиональные художники используют LEGO. Эндрю Липсон взял картины Мориса Эшера, нидерландского мастера логических и пластических парадоксов, за основу для трехмерных поделок.

Блоки используют не только для создания произведенной искусства, но и для создания практичных вещей. На просторах Интернета можно найти всевозможные самоделки: от аксессуаров для одежды и подставок для сотового телефона до мебели и дома. Джеймс Мэй соорудил двухэтажный дом из конструктора LEGO. Проектом дома занимался архитектор Барнаби Ганнинг. Интерьер тоже создан из конструктора дизайнером Кристином Фаллом. При строительстве было использовано 3,3 миллиона пластиковых деталей. Вслед за домом начали появляться другие крупные работы. Дизайнеры Филлипп Симон и Пиллард Роэсти создали из конструктора настоящий кухонный гарнитур.

Форму и функциональность продукта понять гораздо проще, когда он становится осязаемым, зачастую имеет смысл воплотить идею физически. При помощи конструктора можно искать не только внешний вид изделия, но и понять организационные моменты процесса. Существует направление Lego Serious Play (LSP). В работе по методу LSP строятся





Рисунок 1. Построение композиций из блоков конструктора LEGO на основе творческого первоисточника
Рисунок 2. Поиск композиционного решения в программе Lego Digital Designer

метафорические представления участников о ситуации в команде, в организации, в бизнесе. В ходе сессии LSP участники «думают руками» — при помощи блоков отвечают на различные вопросы, связанные с их идеями, проектами, бизнес-моделями, командой или стратегией развития. Метод имеет под собой научную основу: более пяти лет предварительных исследований, проведенных под эгидой компании LEGO профессорами швейцарской школы бизнеса, дали возможность убедиться в том, что процесс LSP стабильно работает для самых разных групп и задач. Метод LSP используется во всем мире для проведения разного рода стратегических сессий с 2001 г.

В образовании LEGO используется для объяснения математических понятий, для изучения программирования и робототехники, для погружения в различные профессии посредством тематических наборов.

При подготовке будущих дизайнеров можно использовать детали для объяснения таких понятий композиционных построений, как симметрия и асимметрия, статика и динамика, ритм, движение и пр. Изучение основ композиции можно осуществлять методом поиска закономерности в классических произведениях (рис. 1). Так как задействованы тактильные ощущения, то работают также участки головного мозга, которые не задействованы при использовании только вербальных коммуникаций.

Блоки могут быть как реальные, так и виртуальные: программа Lego Digital Designer — это виртуальный конструктор для создания реалистичных трехмерных моделей с широким набором всевозможных деталей разных цветов (рис. 2).

При создании новых объектов главную роль играют кругозор, вкус и композиционное чутье автора. Конструктор при моделировании является хорошим помощником в поисках новых форм и расположения их относительно друг друга, так как дает возможность создать множество вариантов [6].

Конструктор LEGO может быть использован для поиска как функциональных, так и эстетических решений, поэтому он является удобным инструментом для пропедевтики дизайна. Результатом взаимодействия технического и художественного творчества являются художественно-конструкторские решения. Как элементы одной системы, все виды творчества целесообразно использовать во взаимосвязи и взаимодействии. Развитие творческих способностей является питательной средой для усвоения новой научной и технической информации, ускоряет переработку и генерацию еще более новых и полезных идей. Творческий труд обеспечивает расширенное воспроизводство информации в целях обеспечения непрерывного развития производства и общества.

Библиография:

1. *Лаврентьев А.Н.* История дизайна. — М.: Гадарики, 2008.

2. *Розенсон И.А.* Основы теории дизайна. — СПб.: Питер, 2008.

3. *Лусс Т.В.* Формирование навыков конструктивно-игровой деятельности у детей с помощью LEGO. — М.: ЛитРес, 2005.

4. *Горский В.А.* Научно-техническое творчество школьников в России. — М.: СамПолиграфист, 2015.

5. *Зеер Э.Ф.* Психология профессионального развития. — М.: Академия, 2006.

6. *Каршакова Л.Б., Яковлева Н.Б., Бесчастнов П.Н.* Компьютерное формообразование в дизайне. — М.: ИНФРА-М, 2015.

7. *Каршакова Л.Б., Бесчастнов П.Н., Денисов Д.А., Серков А.М.* Дизайн телеэфира. Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой промышленности (ИННОВАЦИИ — 2015) // Сборник материалов международной научно-технической конференции. — М.: МГУДТ, 2015. — С. 54–57.

О.М. Санду

СУЩНОСТЬ МИФОПОЭТИКИ В ДИЗАЙНЕ. ЭТАПЫ МИФОПОЭТИЧЕСКОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ

В статье рассмотрена сущность проектно-исследовательского метода мифопоэтики в дизайне. Проанализированы структура мифологической модели мира и ее роль в формировании проектного замысла, этапы мифопоэтического проектирования.

In the article the essence of the method of mythopoetics in design is considered. The structure and role of the mythological model of the world in the formation of the design concept, the stages of mythopoetic design are analyzed.

Ключевые слова: мифопоэтика, метод проектирования, художественно-образная модель мира.

Keywords: mythopoetics, design method, artistic-figurative model of the world.

Более характерная для традиционных обществ, мифологическая модель мира становилась центром внимания в контексте романтического и неоромантического искусства XIX–XX вв., а затем в мифопоэтических исследованиях второй половины XX века [1]. Первоначально наиболее развернутое толкование эта тема получает в литературной «мифопоэтике», в контексте которой изучаются как отдельные мифологемы, символы или образы, так и модели мира. В настоящее время под «мифопоэтикой» понимается метод анализа художественного произведения, направленный на «исследование “проекции” мифа (мифологического сюжета, образа, мотива и т.д.) на произведение» [2].

Обращение к мифопоэтике актуализируется и в современном дизай-

не с его доминантой на средовой и информационной сферах проектирования. Ее сущность в дизайне актуализируется в связи с возникшей в современном мировоззрении потребностью в воспроизводстве модели мира. Интерес к этой теме возник в рамках культурно-экологического направления в работах К.Кантора, А.В.Иконникова, О.И.Генисаретского, М.С.Кагана, К.А.Кондратьевой и других. Проведенный в работе [3] анализ позволяет сформулировать мифопоэтику в дизайне как проектно-исследовательский метод, предметом исследования которого является особый тип мифологического сознания (мышления) и продукт его работы — система художественно-образных представлений о мире, сформированная в виде модели мира. Результатом мифопоэтического проектирования становится концепция проекта, наполненная ценностно-значимыми культурными смыслами.

Применение мифопоэтики в дизайне предполагает, помимо уже известного перечня терминов (*архетип, архетипический мотив, мифологема, мифема*), использование следующих специфических понятий: *концепт, общезначимые культурные смыслы, аксиоматическое состояние сознания, художественно-образные инварианты мышления, пространственно-временной контекст проекта, художественно-образная модель мира.*

Проектный замысел в дизайне предстает как многослойная структура, в которой выделяется «устойчивое смысловое ядро» и периферийные значения объектов. Содержание смыслового ядра в дизайне принято связывать с концепцией проекта. Термин «*концепт*» активно употребляется в российской науке с начала 90-х годов XX в. для характеристики сознания. Исследователи сводят когнитивный статус концепта к его функции быть носителем и одновременно способом передачи смысла, к возможности хранить знание о мире, помогая обработке субъективного опыта [4]. В дизайне концепт выражает главный смысл проекта, который «опредмечивается» в вещах и выражает, зачастую, авторскую позицию.

Между тем, исследователи сознания утверждают тот факт, что устойчивость смысловому ядру придают «универсальные культурные смыслы», генерация которых осуществляется на надындивидуальном уровне [5]. Так и в мифопоэтике концепт не сводится к созданию только

субъективного жизненного опыта, а состоит в сохранении и воспроизводстве общезначимых культурных смыслов, играющих значительную роль в формировании осознанных представлений о мире. Мифопоэтическое проектирование позволяет формировать смысловое ядро проектного замысла на основе общезначимых культурных смыслов. При этом необходимо понимать, что осмысление культурологического содержания требует особого способа воспроизводства на уровне индивидуального сознания. Этот процесс осуществляется при помощи *аксиоматических состояний.*

По О.И.Генисаретскому, «аксиоматические состояния сознания» принадлежат высшему уровню творческого самосознания художника, в них сходятся выработанная художником творческая концепция, ценностные истоки творчества, приверженность избранному образу жизни и мысли [6]. Феномены аксиоматического опыта, как считает О.И.Генисаретский, изначально неосознанны. Они становятся доступными индивидуальному сознанию благодаря работе воображения при взаимодействии с родовым преданием и родовой средой. Именно посредством мифологических сюжетов происходит осознание и символизация общезначимых культурных смыслов.

Особая ценность мифопоэтических традиционных образов состоит в их устойчивости. Именно это их свойство позволяло кодировать информацию в виде *образов-инвариантов мышления*, универсальность которых позволяет им оставаться актуальными в информационную эпоху и воплощаться в современных дизайн-концепциях.

Воспроизводство (визуализация) смысловых аксиом (*общезначимых культурных смыслов*) в дизайне осуществляется в художественно-образной форме. Анализ предметов первобытного и традиционного искусства, мифологических текстов и базовых моделей мира позволяет выделить систему эмоционально окрашенных *мифопоэтических художественных образов-инвариантов*. В работах [7–10] были выделены универсальные образы: природные (стихии, астральные, географические объекты, растительные и зооморфные растительные, зооморфные, ландшафтные и т.п.), антропоморфные (соматические, гендерные), социальные, сакральные, предметные, пространственные или структурные (центр или точка отсчета пространства, граница, стороны света,

горизонталь, вертикаль, перекресток, уровни, «священные места» и т.п.) и временные, или динамические («правремя», или время первотворения, образы *циклического времени* и пути, «священные дни»).

Для формирования «периферии» проектного замысла особое значение приобретает *пространственно-временной контекст* дизайн-концепции. Он воплощается в образах пространства и времени.

Мифологические *образы пространства* возникали в регулярных контактах наблюдателя с природным окружением, закреплялись в процессе деятельности по освоению природы при помощи моторной памяти и существовали в сознании в виде визуальных стереотипов. Они становятся визуальным «кодом местности» и источником смысла, который отражался в предметной рукотворной среде, окружающей человека. По аналогии с пространственными образами в каждую эпоху бытуют *временны̀е (динамические) инварианты — образы времени*. Они определяют исторический временно́й контекст проектного замысла, который может быть выявлен на пересечении традиционного и инновационного. В настоящее время приходит понимание необходимости воспроизводства традиционных образов-инвариантов времени и их трансляцию в современном мышлении.

Таким образом, в соответствии с методикой мифопоэтики в дизайне, устойчивое смысловое ядро творческого проектного замысла формируется на основе общезначимых культурных смыслов-аксиом, которые постигаются посредством аксиоматических состояний индивидуального сознания и выражаются в виде ценностных ориентаций потребителя. Периферия проектного замысла создается в контексте пространственно-временной ситуации при помощи *образов-инвариантов пространства и времени.*

Для современного доминантно-аналитического типа мировосприятия (по Д.П.Козолупенко) [11, с. 12] ценность мифологической модели мира сохраняется. В дизайне в процессе формирования концепции проекта результатом работы художественного сознания становится *художественно-образная модель мира как* упорядоченная система, композиционная целостность [12]. Смысловыми единицами в дизайн-концепции являются общекультурные (надындивидуальный уровень) и авторские (индивидуальный уровень) смыслы. Структурные элементы модели

мира — художественные образы-инварианты, обладающие свойствами хронотопичности, устойчивости. Узлами модели мира являются *художественные мифологемы и мифемы*. Периферия проектного замысла складывается при помощи пространственно-временного контекста. Образы и мифологемы организуются в блоки — *содержательный и пространственно-временной* — при помощи принципов организации.

Особую роль в формировании модели мира играют принципы организации. Они являются способом сборки. Специфика мифопоэтического сознания и мышления позволяет сформировать содержательный блок модели мира в соответствии с принципами: *сакральным, природной и социальной обусловленности*. Пространственно-временной блок модели мира организуется при помощи к*омпозиционных принципов формообразования — статических (пространственных) и динамических (временных)*. Пространственные принципы организации — *доминанты, оппозиции*. *Принцип доминанты* задает *содержательный и пространственный центры модели мира*. *Принцип оппозиций* формирует пространство модели мира в вертикальном и горизонтальном измерениях. Вертикальное и горизонтальное измерения складываются в объемную модель мира. Динамические связи между мифологическими *образами времени* выражены при помощи принципа развития, который в мифологическом сознании описывается оппозицией «рождение — смерть» и задает направление трансформаций (рост или деградация). В мифах мировой порядок достигался при помощи равновесия со средой, между людьми внутри социума, с богом. В соответствии с *принципом системности (целостности)*, составные части мифологической модели мира уравновешены и объединены в единое целое.

В дизайне, в соответствии с методикой мифопоэтики, проектный замысел также формируется на основе *принципов смыслообразования* (сакральности, природной и социальной обусловленности) и *принципов формообразования* (пространственных и динамических). При этом значение этих принципов несколько трансформируется

Смыслообразующие принципы участвуют в создании *содержательного ядра (блока)* современной модели мира, но «пропускаются» через ценностный фильтр. *Принцип сакрализации* в дизайне предполагает наделение проектного замысла общезначимыми культурными смысла-

ми, которые, в отличие от «божественных» смыслов мифологического сознания, являются ценностно-значимыми для дизайнера и потребителя. Мифопоэтический метод проектирования также определяет *принцип природной (экологической)* обусловленности проектного замысла. Ценность «природного порядка» в концепции дизайн-объекта находит выражение в значимости *природных образов* для дизайн-концепции. Мифопоэтический *принцип социокультурной обусловленности* проектного замысла особенно актуален в связи со средовым и индивидуализированным подходами к проектированию.

Пространственно-временной контекст проектного замысла складывается при помощи принципов организации пространства и времени. Композиционные принципы — *доминанты, оппозиции* — вместе с *принципом развития* в дизайн-концепции способствуют формированию структуры и драматургии проекта.

Принцип системности направлен на гармонизацию структурных взаимосвязей. Его сущность заключается в том, что при создании проекта дизайнер выстраивает собственную картину мира, в которой отдельные представления объединены в систему. В современном мировоззрении системность достигается при помощи динамического равновесия, когда элементы мифологического сознания синхронистически сочетаются с общезначимыми культурными смыслами. При этом осуществляется не копирование мифологических идей, а осмысленное воспроизводство устойчивых традиционных смыслов в проектном замысле.

Методика мифопоэтики предполагает некую последовательность проектирования, которая может быть описана при помощи ряда последовательных этапов: коллективная культурная память → активное распознавание культурных смыслов → «вживление» общезначимых культурных смыслов в индивидуальную картину мира дизайнера (потребителя) → визуализация образов-инвариантов в объектах проекта (мифологемах) → проектный замысел → новый культурный артефакт. Указанные этапы требуют разъяснения.

Первоначально дизайнер имеет дело с объектами культурного наследия, частью коллективного сознания («банка памяти») традиционной культуры, хранящего в себе многообразие культурных смыслов. Основу коллективной памяти составляют образы мира, с помощью которых кодируется ин-

формация об устройстве мира. Смыслы хранятся в образах в «свернутом» виде, поэтому их содержание недоступно при беглом знакомстве с образами. Для воспроизводства необходима расшифровка (активное распознавание) культурных смыслов, которая предполагает определение их значения и трансформацию в проектные смыслы. Активное распознавание мифологических образов осуществляется в аксиоматических состояниях сознания в процессе когнитивного знакомства с мифологическими текстами. При этом расшифровка значения мифологических символов происходит с учетом контекста. В процессе когнитивного распознавания культурные смыслы «разворачиваются», индивидуальная картина мира обогащается культурными смыслами, происходит «вживление» их в сознание человека.

Далее осуществляется художественно-образное выражение проектных смыслов, визуализация культурных смыслов в мотивах-мифологемах проекта. Из отдельных мифологем (объектов проекта) выстраивается система проекта в соответствии с мифопоэтическими принципами организации проектного замысла. Сборка мифологем в модель мира происходит по схеме: модель мира (проектный замысел) = образ-инвариант (носитель общезначимых культурных смыслов) + образ пространства (привязка к месту по природному принципу) + образ времени (привязка в соответствии с нормами времени)+социальный образ (привязка к культурной общности). В результате создается целостный дизайн-объект, в котором универсальное смысловое ядро сочетается с вариативной периферией.

Описанный в статье метод мифопоэтического проектирования в дизайне решает вопросы синтеза в проектном замысле традиционного и инновационного, природного и культурного, универсального и индивидуального, общезначимых культурных и индивидуальных смыслов и ценностных ориентаций в смыслообразовательной плоскости. Метод используется на этапе предпроектного исследования. Предметом изучения становится особый тип мифологического художественного сознания и продукты его работы — мифологемы, символы, образы. В процессе мифопоэтического проектирования формируется актуальная для современного доминантно-аналитического типа мышления целостная модель мира. Результатом становится осознанная концепция проекта, наполненная ценностно-значимыми культурными смыслами.

Библиография:

1. Мифы народов мира: энциклопедия. — М., 1980. Т. 2. — С. 161–166.

2. *Белокурова С.П.* Словарь литературоведческих терминов. — СПб.: Паритет, 2006. — 314 с.

3. *Санду О.М.* Мифопоэтика в дизайне как способ включения общезначимых культурных смыслов в проектный замысел // Революция в искусстве и новации в художественном образовании: Материалы Международной научной конференции памяти Александра Алексеевича Дубровина, ректора МГХПА им. С.Г.Строганова в 1999–2007 годах. — М., 2017. — С. 298–301.

4. *Ковлакас Е.Ф.* Концепт «Гора» как образ «Духовного ориентира» народа (на примере оронимов Кубани и Северного Кавказа). — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-gora-kak-obraz-duhovnogo-orientira-naroda-na-primere-oronimov-kubani-i-severnogo-kavkaza (дата обращения: 10.05.2018).

5. Смыслы культурные. — URL: http://www.artap.ru/cult/smsl.htm (дата обращения: 25.05.2018).

6. *Генисаретский О.И.* Искусство и духовная жизнь. — URL: http://prometa.ru/olegen/publications/133/#_Toc95099430 (дата обращения: 27.05.2018).

7. *Санду О.М.* Вариации образа мира «чаша» в традиционном искусстве народов Средиземноморья // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2017. — № 3. — С. 33–45.

8. *Санду О.М.* Система образов-инвариантов мифопоэтической модели мира «гора» в искусстве горцев // Архетип и универсалии в искусстве христианского мира от античности до современности: изобразительное и монументально-декоративное искусство, архитектура и предметно-пространственная среда. Материалы научной конференции XXVI Международные Рождественские образовательные чтения: «Нравственные ценности и будущее человечества». — М., 2018. — С. 80–86.

9. *Санду О.М.* Статические и динамические принципы организации

художественно-образной модели мира «колесо» кочевых народов Центральной Азии и Сибири // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2018. — № 1/2. — С. 59–69.

10. *Санду О.М.* «Дом-ковчег» как отражение художественно-образной системы скандинавской картины мира // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2016. — № 2/2. — С. 16–25.

11. *Козолупенко Д.П.* Мифопоэтическое мировосприятие и миф: принципы взаимодействия и проявления в культуре // Вопросы культурологии. — 2009. — № 6. — С. 12–16.

12. *Санду О.М.* Построение художественно-образной модели мира с использованием хронотопических инвариантов мышления // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2017. — № 3–1 (77). — С. 129–131.

Л.С. Филатов

СОВРЕМЕННЫЕ ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ КАК БАЗИС ПРОЦЕССА ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИЯ

Статья посвящена месту и роли применения компьютерной техники в работе дизайнеров-проектировщиков при создании дизайн-проектов.

The article is devoted to the place and role of the use of computer technology in the work of designers in the creation of design projects.

Ключевые слова: дизайн-проектирование, ИКТ, информация, коммуникация, технологии.

Keywords: design, ICT, information, communication, technologies.

Учитывая требования современного рынка труда, компьютер стал востребованным аппаратным комплексом в профессиональной среде дизайнеров-проектировщиков и заказчиков дизайн-проектов, а всестороннее владение специфическими навыками применения компьютерной техники, лежащее в основе любого современного дизайн-проекта, многократно повышает конкурентоспособность будущего бакалавра или магистра дизайна. Сегодня компьютер — единственно возможный инструмент разработки и презентации дизайн-продукта, поэтому современный дизайнер должен быть не только специалистом в области традиционных проектно-графических техник, но и профессионалом в области информационно-коммуникационных технологий.

Вначале обратимся к вопросу понятийного аппарата: термин «Информационно-коммуникационные технологии» — ИКТ, от английского information and communication technology, ICT — в общем

можно охарактеризовать как работу с различного рода информацией с применением технологических и функциональных возможностей различных цифровых устройств. ИКТ образован тремя понятиями:

— **информация** — от латинского informatio — «разъяснение, изложение»; в середине XX века этим понятием стали обозначать любые сведения, передаваемые от человека к человеку, от одного компьютера к другому;

— **коммуникация** — от латинского communicatio — «сообщение, передача» и communicare — «беседовать, связывать, сообщать»;

— **технология** — от греческих techne — «мастерство, искусство» и logos — «понятие, учение» — это совокупность знаний о способах и средствах осуществления процессов, при которых происходит качественное изменение объекта; в контексте данной статьи понятие ИКТ употребляется как более широкое применение термина «информационные технологии» ИТ — от английского information technology, IT — и неразрывно связанного с этим понятия «компьютерные технологии» КТ — от английского computer technology, CT.

«Информационные коммуникационные технологии» применительно к профессиональной деятельности дизайнера — это комплекс знаний, ориентированный на компьютерную поддержку дизайн-проектирования, изучение и применение на всех этапах работы над проектом разнообразного современного цифрового оборудования. Из названия понятно, что это комплекс действий и процессов, благодаря которому возможны сбор, анализ, хранение, обработка и другие возможные действия с различной информацией. Основной задачей ИКТ (Информационно-коммуникационных технологий) в процессе дизайн-проектирования является использование и формирование информационных ресурсов, возможностей удаленного общения в соответствии с проектными задачами. Современные информационно-коммуникационные технологии и специфика их применения, являясь адекватной заменой классических (традиционных) средств и способов проектирования, осуществляют не только экономию временных затрат в учебном процессе, но и оказывают активное влияние на творческий процесс дизайнерского проектирования, а также призваны помочь студентам-дизайнерам наиболее полно раскрыть суть проектируемого объекта, предмета и т.д.

Методами ИКТ являются способы обработки и создания различных аудио, видео, иллюстративных материалов.

Средствами ИКТ являются аппаратные и технологические возможности современной цифровой техники.

Путем профессионального владения и использования современного цифрового оборудования достигается наибольшая продуктивность работы дизайнера, что делает возможным быстрый поиск, получение, обработку большого объема различной информации и, на ее основе, собственную разработку проектной концепции.

Понятие «информационные технологии» появилось, начиная с шестидесятых годов прошлого века. Уже тогда для сбора и обработки полученных данных стали использовать специализированные вычислительные центры, которые с помощью информационных технологий решали в основном всевозможные стратегические задачи и не были ориентированы на индивидуального потребителя. Повсеместное использование более всеобъемлющего термина «информационно-коммуникационные технологии» (ИКТ) началось с 80-х годов XX века. Начало этому было положено после правительственного доклада Денниса Стивенсона в Великобритании 1997 года. Возможно, еще одним значительным толчком к этому послужило начало массового промышленного выпуска и появления у индивидуальных пользователей электронно-вычислительных машин (ЭВМ) — персональных компьютеров IBM PC и совместимых с ними компьютеров, а также персональных компьютеров Macintosh. Все эти устройства сочетали в себе необходимые функциональные возможности для конечного пользователя.

К числу информационно-коммуникационных технологий в дизайне относятся:

— телекоммуникационные технологии;

— технологии, использующие специальное графическое 2D и 3D программное обеспечение;

— мультимедиа технологии;

— технологии дистанционного общения и презентаций, например, вебинары, автоматизированные системы тестирования, электронная почта, имеющая ряд сервисов, позволяющих хранить и пересылать сообщения между пользователями, специальное программное обеспече-

ние для online общения. Используя эти возможности, студенты в процессе работы над проектом обмениваются информацией друг с другом, с руководителем проекта, с заказчиком и консультантами.

Например, на кафедре промышленного дизайна ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г.Строганова применение информационно-коммуникационных технологий ведется во взаимодействии с курсом проектирования, инженерными, пропедевтическими и общехудожественными дисциплинами, а выпускники кафедры, всесторонне владеющие ИКТ, востребованы в различных областях производства и творческой деятельности:

- дизайн-проектирование и моделирование промышленных изделий,
- создание различного рода презентаций;
- мультимедиа дизайн;
- полиграфии.

Вот как применяются базисные функции информационно-коммуникационных технологий на различных этапах разработки эскизного дизайн проекта.

Информационно-коммуникационные технологии (ИКТ) в предпроектных исследованиях

На занятиях по проектированию, получив от ведущего преподавателя (или заказчика) тему курсового проекта, студенты приступают к первоначальному этапу проектирования — предпроектным исследованиям. Главной целью этого этапа является формулирование или уточнение полученного ранее ТЗ (технического задания) по отдельным характеристикам будущего изделия, сбор и последующий анализ необходимой текстовой, иллюстративной, аудио- или видео- информации, что поможет точнее определить задачи, глубже понять тему будущего проекта и процесса создания подобных объектов, а также ознакомиться с техническими функциональными и эстетическими особенностями существующих отечественных и зарубежных аналогов. В предпроектных исследованиях современное цифровое оборудование как аппаратный комплекс, дополняя традиционные источники информации, помогает значительно сократить время, ускорив работу по сбору, систематизации и анализу необходимых данных.

Компьютерная техника в сочетании со специфическим ПО (программным обеспечением) дает возможность сканирования и обработки данных, полученных из традиционных источников информации, которыми остается полиграфическая продукция: книги, научно-технические журналы, каталоги фирменной продукции и каталоги выставок и т.д. Незаменимым источником получения необходимых аудио-визуальных материалов можно считать цифровые фотоаппараты и камеры современных электронных гаджетов. В современном мире, учитывая все ускоряющийся темп работы над проектом, сеть Internet является наиболее востребованным источником информации, обладающим максимальным информационным потенциалом, включающим различного рода контент: научные статьи, фото, видео, 2D схемы и чертежи, прогностические рисунки, 3D модели. Internet — WWW (от английского World Wide Web — «всемирная паутина») и особенности его функционирования заключаются в том, что пользователю предоставляются не только широкие возможности выбора различного информационного контента, но и источников информации: информация, хранящаяся на различных серверах научных и учебных центров, оперативная информация, пересылаемая по электронной почте или в коротких сообщениях, базы данных ведущих электронных библиотек, книгах и журналах, распространяемых через Интернет-магазины, и др. Используя Internet-технологии, человек обретает ценнейшую в профессиональном плане возможность удаленного общения различных специалистов со студентами и студентов между собой по электронной почте или on-line. Эти возможности можно использовать, обладая знаниями современных информационно-коммуникационных технологий: спецификой использования различных современных Операционных Систем, Internet-технологий, Internet-браузерами например: Internet Explorer, Opera, Netscape Navigator или аналогичными.

Применение современных информационно-коммуникационных технологий сводит к минимуму применение различной «бумажной» документации. Весь массив информации переводится в цифровое представление. Аппаратные и программные средства компьютерной техники предоставляют возможность не только просмотра собранной информации на экране монитора или широкоформатном тканевом экране при

использовании проекционного оборудования, но и возможность вывода полученной графической информации на физический носитель, например, распечатке на бумаге различных форматов.

Текстовую информацию, полученную из Internet или путем сканирования бумажных носителей и последующего распознавания программным обеспечением, например, ABBYY FineReader, обрабатывают в текстовом редакторе Microsoft Word или в программе верстки Adobe InDesign. В этом случае, возможности информационных технологий и специализированное ПО дают возможность редактирования текстовых фрагментов и систематизации текста, создания аналитических таблиц, графиков, диаграмм, верстки текстовых файлов с добавлением иллюстраций.

Как правило, подавляющее большинство иллюстративных материалов, получаемых из различных источников, является растровой графикой: это цифровое фото, сканированные оригиналы, документы из сети Internet. Применение растровой (пиксельной) графики дает технологические возможности автоматизации оцифровки визуальной информации, используя различные цифровые устройства: сканеры, видеокамеры, цифровые фотокамеры и графические планшеты. Растровый файл технически открывается, импортируется и экспортируется в наиболее распространенных редакторах растровой Adobe Photoshop и векторной графики Adobe Illustrator, CorelDRAW. В процессе обработки и подготовки растровых файлов в формате TIFF, PSD, JPEG, PDF и т.д., полученных из Internet или путем оцифровки, есть программная возможность их обрезать, масштабировать, изменять разрешение, применять тональную ретушь для придания изображению наглядности, выразительности, композиционной целостности. Такая обработка необходима для последующего всестороннего анализа полученного таким образом материала, который частично может быть создан непосредственно в программе Adobe Photoshop или CorelDRAW.

В процессе сбора материала по нужной теме в сети Internet возможно получение файлов чертежей и схем аналогов и прототипа в формате DWG или DXF — это форматы САПР (системы автоматизированного проектирования). Их можно открывать в программе Autodesk AutoCAD. Так же эта программа может работать с файлами формата PDF и 3D моделями.

Также возможно использование видео- и аудио- файлов. Для их обработки используются видеоредакторы, наиболее распространенным и универсальным из них является Adobe Premier.

Изобразительным выходом на этапе предпроектных исследований может стать создание схем, таблиц, где по техническим, функциональным и эстетическим показателям структурируется весь накопленный материал. ИКТ на этом этапе проектирования представлены в основном взаимодействием текстового редактора, Internet-браузера, растрового и векторного редакторов. Физические носители — распечатки и т.д. — появляются, в основном, на конечном этапе предпроектных исследований: полученные графические результаты предпроектного исследования технически легче всего компоновать и распечатывать в редакторе векторной графики CorelDRAW из-за наибольшего имеющегося в нем количества фильтров для импорта файлов различных форматов. В CorelDRAW идет компоновка широкоформатных (А1) таблиц, схем и т.д. и подготовка материалов к типографской распечатке. Здесь применяются не только художественные навыки, но и специфические знания ИТ в области допечатной подготовки: владение цветовыми моделями, работа со шрифтом и т.д.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что информационно-коммуникационные технологии активно применяются даже на этапе, когда собственно процесс проектирования нового изделия только начинается.

Применение информационно-коммуникационных технологий (ИКТ) при выработке дизайн-концепции и создании фор-эскизов

На начальном этапе работы над созданием проекта будущего изделия, большая часть набросков, рисунков и эскизов создается вручную, так как такой «классический» метод ведения работы дает возможность наиболее быстро и полно раскрыть проектный замысел, с легкостью (не прибегая к трудозатратным методам моделинга и последующего рендеринга) внося по ходу работы необходимые изменения, дополнения, уточнения, не сковывая творческий порыв четко выверенным программным алготритмом графических 2D и 3D редакторов. Выполненные вручную предварительные наброски, которые, как правило, схематичны и скупы по изобразительным средствам, или это поиско-

вые макеты, отмечающие в основном габаритные параметры, возможно отсканировать или отснять с помощью цифрового фотоаппарата или 3D сканера, то есть оцифровать для дальнейшей работы над изображением в виртуальном пространстве оперативной памяти компьютера, например в программе Adobe Photoshop или создания «виртуальной студии» в 3ds max для последующего 3D моделинга.

На стадии выработки дизайн-концепции образ будущего объекта — это почти эмпирическое представление, визуально слабо выраженное в результате создания аналитических таблиц и схем, связанное с первоначальными поисками целостной формы.

Так как дизайн-концепцию можно рассматривать как часть исследовательской работы по проектной теме, то в качестве выводов в ходе ее выработки намечаются принципиальные основы и методы формообразования будущего объекта. В этот период поиски художественного замысла ведутся на уровне схематичных набросков. В процессе работы над проектом студенты переходят к более детализированным графическим изображениям — фор-эскизам. Конечной целью стадии выработки дизайн-концепции и создании фор-эскизов является определение основных характеристик будущего объекта: на этом этапе проектирования моделируются сценарии его функционирования и взаимодействия с потребителем, идет осмысление его структуры. При этом дизайн-концепция может выражаться не только в набросках, эскизах, поисковых макетах, но и как на стадии предпроектных исследований в аналитических таблицах, функциональных схемах, структурных 3D моделях. На этой стадии работы над проектом идет отбор проектных идей для дальнейшей дизайнерской разработки, это требует от автора проекта изменения характера графики и приемов ее исполнения. Фор-эскиз должен выполняться и изображать проектируемый объект в наиболее подходящей для восприятия графической манере. При этом не обойтись без применения ИКТ. На этом этапе проектирования при выработке концептуальных идей, схем, фор-эскизов могут помочь последние версии программы для создания 2D и не сложной 3D графики Adobe Photoshop, программы для создания векторной 2D графики CorelDRAW и Adobe Illustrator, при создании эргономических и функциональных схем можно использовать технологию «зависимостей» программы Autodesk AutoCAD. На

данном этапе проектирования в основном идет применение 2D графических программ. Принцип моделирования объектов на компьютере в 2D векторных и растровых программах во многом аналогичен способу создания изображения традиционными проектно-графическими техниками. Например, процесс создания изображений в растровой графике аналогичен работе художника, традиционными инструментами, который за счет расположения на плоскости линий, штрихов, мазков краски создает пространство, объем, освещение, материальность, фактурность. Растровая графика дает возможность получать различные эффекты, добиваться тончайших переходов цвета и тона, реалистичности изображения, создавать перспективную глубину и т.д. Например, 2D программы не умеют накладывать текстуры материалов, правильно расставлять источники света, строить собственные и падающие тени, здесь необходимы знания по начертательной геометрии, а при создании схем и чертежей необходимо руководствоваться требованиями ГОСТов и знаниями, полученными в процессе изучения курса «Конструирования и эргономики».

Результат процесса создания дизайн-концепции и создании фор-эскизов с использованием арсенала компьютерного инструментария заключается в разработке дизайн-концепции и фор-эскизов, с применением современных графических редакторов на компьютере с последующим выводом на печать. Выработанные фор-эскизы должны демонстрировать возможные варианты поиска и дальнейшего развития авторского проектного замысла будущего изделия. Эти изображения имеют достаточно презентационное качество графики.

Применение информационно-коммуникационных технологий (ИКТ) на стадии эскизного проектирования

Итак, на первых двух этапах проектирования в результате проектно-графического и макетного поиска выработана концепция и разработаны фор-эскизы будущего изделия, выполненные (в основном) с помощью 2D компьютерных программ. После критического выбора наиболее удачных фор-эскизов и концепции возможна дальнейшая работа над проектом, которая заключается в эскизном проектировании. Здесь идет разработка отдельных узлов и деталей, а также дальнейшая дизайнерская проработка изделия с учетом его конструкции и особенно-

стей функционирования. В ходе этапа эскизного проектирования ведется проектный поиск окончательной формы будущего изделия, графика на этой стадии проектирования отличается наибольшей глубиной детализировки. Идет проверка отобранных в результате создания дизайн-концепций и фор-эскизов проектных предложений, создаются для уточнения отдельных деталей вспомогательные наброски. При этом диапазон проектных поисков сужается и ведется уже целенаправленный графический поиск по различным аспектам — функционально-техническим, художественно-стилистическим, архитектоническим. В результате всех проектных поисков дизайнер, используя арсенал знаний информационно-коммуникационных технологий, должен наиболее полно раскрыть в своих эскизах представление о функциональном, художественно-стилистическом и цвето-фактурном решении своего изделия. Само название этого этапа «эскизное проектирование» предполагает создание большого количества эскизов, которые, в отличие от набросков, на предыдущих этапах, представляют авторскую идею в более завершенном виде. Эти эскизы выносятся на просмотр и обсуждение (в учебном проектировании — ведущих преподавателей). Здесь требуется более фотореалистичный характер графики, изображающий изделие в целом и применение разнообразных графических техник и приемов. Компьютерные программы для создания 2D графических файлов CorelDRAW, Adobe Photoshop и т.д., 3D компьютерные программы для создания 3D моделей со сложными характеристиками формы, материалами и текстурами, а также 3D моделей бионических объектов, самой популярной из которых является 3ds max, инженерные компьютерные программы 2D и 3D графики, например, САПР Autodesk AutoCAD, дают возможность наглядно выразить пять основных свойств, которые позволяют наиболее полно охарактеризовать будущее изделие. Это структура (т.е. элементы изделия и их взаимозависимость), форма изделия, примененные материалы, габаритные размеры, обработка поверхности (для всего изделия и отдельных его элементов). На данном этапе в арсенал компьютерных информационных технологий включаются все вышеперечисленные программы 2D и 3D моделирования, их применение дает возможность имитации фотографирования или видеосъемки трехмерных объектов, которые предварительно моделируются в виртуальном

пространстве. Например, в 3ds max и Autodesk AutoCAD проектирование на этапе эскизной проработки возможно на качественно новом уровне, когда каждую деталь в отдельности и изделие в целом можно рассмотреть с любых ракурсов и в перспективе. Это дает широкие возможности для творчества и анализа проектной работы. Технологии 3D моделирования дают возможность быстрой и глубокой трансформации объектов и получение большого количества вариантов, а также 2D чертежей с 3D модели, наложение на 3D объекты реалистичных материалов, текстур и создание освещения модели для наибольшей имитации материальности и фотореалистичности.

С помощью 2D и 3D компьютерных программ можно в короткие сроки создать множество графических изображений различных вариантов проектируемого изделия, отражающих различные свойства и характеристики.

Применение информационно-коммуникационных технологий (ИКТ) на стадии создания презентации дизайн-проекта.

Заключительным этапом разработки проекта дизайн-продукта, когда найдено основное проектное решение и отработаны мелкие детали, является создание эскизного дизайн-проекта. На этом этапе максимально используются возможности информационно-коммуникационных технологий, предоставляющих необходимые цифровые графические инструменты для разработки и редактирования растровой, векторной и 3D графики, текстовых и видеофайлов и подготовке необходимых графических элементов к компоновке экспозиционных планшетов. На этом этапе проектирования разрабатываются итоговые чертежи ортогональных проекций будущего объекта. Этот процесс проходит в несколько этапов: сначала с готовых 3D моделей в программе Autodesk AutoCAD делаются основные виды, затем разрабатываются отдельные виды деталей и узлов. Для изображения внутренней структуры, особенности конструкции, компоновки элементов, их взаимосвязи друг с другом и внешней оболочкой вычерчиваются сечения и разрезы. Так как чертежи будущего изделия являются неотъемлемой частью любого дизайн-проекта, технически грамотное исполнение чертежей имеет большое практическое значение. Освоение приемов создания чертежей с помощью компьютерных технологий дает возможность профессио-

нально оформлять конструкторскую документацию, согласно требованиям системы ЕСКД (Единая Система Конструкторской Документации) и требованиям ГОСТа, предъявляемым к графическому оформлению машиностроительных чертежей. Информационно-коммуникационные технологии на этапе оформления конструкторской документации к проекту предоставляют возможности не только для разработки собственно документов, но и возможность ознакомления через сеть Интернет с новейшими тенденциями и ГОСТами в этой сфере.

Графическая часть любого проекта содержит много разнообразных изобразительных элементов: аксонометрические проекции или перспективные виды изделия с цвето-фактурной имитацией (рендеры), фоны, непременно присутствует заголовок и другая шрифтовая информация. Все это многообразие разнородных файлов должно занять определенное место на планшете. Например, чтобы подчеркнуть масштабность и выявить адресность объекта, как фон включают изображение среды функционирования, дополняя его хорошо знакомыми элементами антуража и стаффажа (человек, растительность, архитектурные сооружения и т.п.). На этом этапе проектирования информационно-коммуникационные технологии предоставляют весь необходимый спектр компьютерного инструментария для создания и редактирования файлов различных форматов и разного содержания: векторных, растровых и 3D моделей, написания и верстки текста. Все это дает возможность изготовления высокопрофессиональной графической подачи выполненного дизайн-проекта. Специализированное компьютерное ПО дает возможность с наибольшей эффективностью манипулировать разработанными в ходе проектирования графическими элементами, всесторонне характеризующими будущее изделие и подготовленными в различных программах. В случае, если в процессе поиска компоновки картинной плоскости проекта отдельные графические элементы будущей компоновки еще не подготовлены, а имеют только внешние контуры, можно искать композицию (например, в программе CorelDRAW) методом, аналогичным традиционному (ручному), когда изготавливали габаритные шаблоны (из кальки или тонированной бумаги) всех элементов графической части проекта, а затем компоновали их, перемещая по модели экспозиционной плоскости. В CorelDRAW можно поступать аналогич-

но, только вместо шаблонов компоновать в программной среде можно векторные объекты, контуры которых совпадают с контурами будущих графических элементов. Таким образом, скорость работы с использованием компьютерной техники позволяет в кратчайшее время создавать множество вариантов различных композиций экспозиционных планшетов (модулей), размеры которых в настоящее время кратны параметрам листовых материалов (чаще это пенокартон), используемых в полиграфии, так как все электронные документы в итоге распечатываются на физическом носителе и составляют финальную экспозицию.

Делая вывод из изложенного, можно утверждать, что на каждом этапе разработки дизайн-проекта, начиная с предпроектных исследований, выработки дизайн-концепции и создания фор-эскизов, стадии эскизного проектирования и заканчивая созданием презентации проекта, дизайнер-проектировщик решает целый комплекс разнообразных специфических задач. Это и межотраслевое общение, поиск и обмен информацией, обработка различного рода текстовых материалов, подготовка и презентация видеоматериалов, последующий вывод (распечатка) результатов проектирования: 2D графики и 3D макетов из виртуального пространства на физический носитель. И весь этот комплекс подобных задач можно решить на ультрасовременном и технически максимально возможном уровне, применяя программно-аппаратные алгоритмы информационно-коммуникационных технологий, специально выработанных для поиска или разработки, обработки или редактирования, хранения или распечатки необходимых цифровых компьютерных файлов.

Библиография:

1. *Филатов Л.С.* Компьютер и дизайн-проектирование. От идеи до проекта с использованием 2D программ. — М., 2011.

2. Проектирование и моделирование промышленных изделий. — М.: Машиностроение-1, 2004.

П.Е. Родькин

КОММУНИКАТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ И КОНСТРУКТИВНАЯ СТРУКТУРА ШРИФТОВОЙ АЙДЕНТИКИ ГОРОДОВ (НА ПРИМЕРЕ БРЕНДА МУРМАНСКА)

Статья посвящена проблеме коммуникативных особенностей конструктивной структуры шрифтовой айдентики в сфере брендинга городов. Данная проблема рассматривается в рамках нелинейности визуального сообщения на основе типологии, сравнительного и структурного анализа шрифтовой айдентики городов мира. В статье анализируется бренд-идентификация города Мурманск (2015 г.) с применением качественных методов исследования: экспертного интервью с дизайн-разработчиком айдентики Мурманска.

The article is devoted to the problem of communicative features of the constructive structure of the font identity in the city branding sphere. This problem is considered in the framework of the nonlinearity of visual communication based on typology, comparative and structural analysis of the font identity of the world's cities. The article analyzes the brand identity of the city of Murmansk (2015) with the use of qualitative research methods: an expert interview with the designer of Murmansk identity.

Ключевые слова: айдентика, бренд-идентификация, брендинг городов, бренд Мурманска, логотип, леттерстакинг, нелинейность, шрифтовая айдентика.

Keywords: identity, brand identity, city branding, the brand of Murmansk, logotype, letter stacking, nonlinearity, font identity.

Введение

Шрифтовая айдентика — визуальная форма «сообщения» бренда — стала достаточно распространенным решением в современных коммуникациях и является неотъемлемой частью актуальной типологии территориальной бренд-идентификации [7]. Актуальность данных решений заключается, в частности, в том, что ребрендинг территориальных брендов и редизайн бренд-идентификации [6] часто связан с заменой изобразительных элементов в бренд-идентификации на типографическую айдентику. Шрифтовая бренд-идентификация широко применяется и в российским брендинге территорий, она анализируется на примере бренда Мурманска (2015 г.), в рамках исследования было проведено экспертное интервью с дизайн-разработчиком.

Шрифт является важным инструментом для достижения целей визуальной коммуникации, П.Форуди, Т.Мелевор и С.Гупта приводят порядка шестнадцати определений разных авторов функционального значения шрифта в корпоративной айдентике. Согласно этим определениям, шрифт как часть системы бренда: повышает ценность впечатлений потребителей и может влиять на их отношение к компании; выражает идентичность компании или продукта; увеличивает вероятность большей наглядности, запоминаемости и читаемости сообщения, может манипулировать смыслом слов; может опираться на понимание того или иного культурного наследия, которое может быть утрачено в других культурах [15, с. 185]. В целом коммуникативные качества шрифтовой айдентики разными авторами оцениваются достаточно высоко, так как шрифт может стать достаточно характерным, чтобы использоваться без какого-либо символа. Правда, данные определения носят преимущественно маркетинговый характер, фиксирующий уже результат коммуникации, который, тем не менее, малопонятен без анализа структуры шрифтовой идентификации (и визуального сообщения в целом).

Идентификация территории в шрифтовой айдентике заключается в том, что из нее исключаются изобразительные элементы, которые напрямую воспроизводят реальные объекты, связанные с данной территорией, или же, если такие элементы включены в конструкцию, то образуют второй или даже третий план в структуре коммуникативного

сообщения. Фактически в шрифтовой айдентике происходит реверсия значения текста и образа: если в рамках базовых отношений текста и образа в художественном произведении происходит «освобождение» изображения от текста, как отмечает О.Батчман [11, с. 14], то в шрифтовой бренд-идентификации, наоборот, текст (слово, надпись, монограмма) освобождается от изображения, причем в экстремальных, с точки зрения смысловых рамок, условиях. Экстремальность этих условий заключается в более жесткой привязке визуального сообщения к репрезентуемому объекту или «маркера» к «зрелищу» в условиях смыслового ограничения маркеров, зрелищ и самого операционного пространства условностей, если использовать для описания данной проблемы положения Д.Макканелла [5]. В рамках брендинга и маркетинга территорий дискуссия о репрезентативных свойствах логотипа смещается к проблеме потери коммуникативной связи бренда с территорией [13].

Проблема на коммуникативном уровне заключается в том, что шрифтовая айдентика не воспроизводит реальные объекты и достопримечательности территории в виде визуальных образов и символов напрямую, но при этом выполняет функцию репрезентации территории равнозначную изобразительным и знаковым формам коммуникации, т.е. сама становится сообщением и символом. На структурном уровне проблема заключается в противоречии между сложной нелинейной конструкцией визуального сообщения и ее восприятием (ее «прочтением»). Целью данного исследования является анализ коммуникативных и конструктивных особенностей и структуры шрифтовой бренд-идентификации территорий в контексте линейной структуры сообщения.

Коммуникативные особенности и конструктивная структура шрифтовой айдентики

Визуальное сообщение содержит несколько уровней:

- структурный: какой смысл и форма сообщения (конструкция и визуально-графический характер всех визуальных элементов сообщения) заложены в сообщении;
- перцептивный: как сообщение воспринято и прочитано;
- когнитивный: как сообщение понято или интерпретировано.

Визуальная коммуникация может быть проанализирована через отношение постоянных и переменных величин, выступающих в данном случае в качестве единицы смысла/формы. К переменным величинам следует отнести:

Визуально-графические:

- цвет;
- композиция;
- характер шрифта;
- пластические отношения знаков.

Семиотические:

- смысл;
- значения;
- аллюзии;
- ассоциации;
- метафоры.

Еще одной важнейшей, эмпирически измеряемой посредством количественных и качественных методов, переменной является восприятие визуального сообщения.

Постоянной величиной в визуальной коммуникации выступает линейность, т.е. определенный, исторически обусловленный принцип формирования, передачи и обработки информации и самая устойчивая и распространенная система коммуникации. [9]. Аналогом линейности в художественном произведении являются перспектива и симметрия, однако поскольку логотип — это часть письма (письменной формы коммуникации и культуры), то наиболее релевантным данному типу коммуникации является анализ конструкции формы через отношение линейности/нелинейности. С помощью работы дизайнера с формой (цветом, композицией, графическими объектами и т.д.) происходит нарушение линейности в визуальном сообщении, ее «деформация» в конструктивно сложных знаках и «преодоление» этого нарушение через конечное понимание сообщения зрителем. Исходный смысл сообщения, выраженный в понятиях и словах (X), подвергается воздействию нескольких переменных (P), выступающих в качестве формы коммуникации (X_1), и уже только в таком виде передается получателю сообщения (Y). Данную структуру можно представить формулой: $X \rightarrow P_1+P_2+P_3 = X_1 \rightarrow Y$. По

мере того как в маркетинговой коммуникации упрощается, унифицируется и стандартизируется содержание сообщения, происходит усложнение формы, которое делает содержание более многомерным. Известная формула М.Маклюэна «The medium is the message» [14] применительно к визуальной коммуникации может быть расширена: форма сообщения есть не только его содержание, но и в известном смысле — сверхсодержание. При этом линейность, вне зависимости от характера и степени ее нарушения, выступает как инвариантность [3, с. 50], то есть условие коммуникации, при котором, вне зависимости от конструктивной сложности, сообщение все равно будет (должно быть) прочитано и понято. Инвариантность визуальной коммуникации также можно обозначить метким выражением Т.Адорно как «протест против логичности, которая тем не менее определяет форму как принцип» [1, с. 203].

Конструктивная сложность шрифтовой айдентики в свою очередь определяется характером и степенью «нарушения» или в буквальном смысле усложнением линейности сообщения. Подобному усложнению соответствуют различные композиционные и конструктивные решения и приемы. Одним из часто используемых и в корпоративной и территориальной айдентике решений является леттерстакинг (letter stacking), т.е. расположение букв прямоугольными блоками, направление текста в которых может быть как горизонтальным, так и вертикальным, часто с использованием дополнительных графических элементов (см. напр., айдентику Uniclo, Oakland Museum of California, Школы дизайна НИУ ВШЭ (HSE Art and design school). Нелинейной организации логотипа соответствует многоуровневое и «ступенчатое» построение конструкции. Отметим, что этот прием «затрудненной формы», как отмечал В.Шкловский [10, с.17], широко использовался в русском футуризме, правда, применительно к большому массиву текста, а не одному емкому короткому сообщению — логотипу.

Структурный уровень шрифтовой бренд-идентификации территории может быть проанализирован, таким образом, через типологию, в рамках которой следует выделить три основных решения, которые можно рассмотреть на конкретных примерах бренд-идентификации разных городов.

Простая линейная конструкция

Жлин (Чехия). Разработчик: Studio Machek&Babak, дизайнер: Tomas Machek, Petr Babak, 1997 г.

Бренд-идентификация представляет модификацию шрифта «Din» с графическими элементами в виде квадрата и круга, символизирующих городское пространство и жителей, сплоченных едиными идеалами.

Брно (Чехия). Разработчик: Design Centre of the Czech Republic, дизайнер Вера Марешова (Vera Maresova), 2004 г.

Основным требованием к разработчикам бренд-идентификации являлось сохранение традиционных для геральдики города цветов (красный и белый) и наличие имени города. Логотип символизирует сочетание гармонии с динамикой, выраженной утолщающимися вертикальными линиями.

Мадрид (Испания). Разработчик: Landor, 2005 г.

Одной из задач для разработчиков бренд-идентификации стала необходимость отойти от стереотипа «Мадрид — это фламенко и коррида». Логотип сочетает яркие контрастные цвета и синтаксическую особенность испанского языка, когда вопросительные и восклицательные знаки дублируются в начале предложения в перевернутом виде.

Простая нелинейная конструкция

Геральдтон (Австралия). 2010 г.

В айдентике Геральдтона используется прием леттерстакинга, логотип представляет собой блок, в котором текст размещается в три строчки по три буквы в строчке. Направление чтения данного сообщения имеет характер латинской буквы «Z», оно не затруднено никакими дополнительными изобразительными элементами, пластическими рифмами, буквы имеют простую цветовую градацию и ненавязчивый визуальный орнамент внутри каждой буквы. Логотип имеет адаптированную линейную версию (используется на visitgeraldton.com.au).

Прага (Чехия). Разработчик: студия Najbrt, дизайнеры: Zuzana Lednichka, Pavel Lev, Mikulas Machacek, Ales Najbrt, 2002 г.

Разработчики бренд-идентификации полностью отказались от изобразительного ряда и характерного для Праги символического набора, который воспроизводится в сувенирной продукции. Логотип представляет собой написание шрифтом «Myriad» слова «Прага» на разных язы-

ках (Pra/ha/gue/ga/g), что символизирует открытость и дружелюбность города для разных национальностей и культур. Каждое название расположено в строчку, в которой корень слова отбит от различающихся окончаний разделительной полосой, делящей пополам красный квадрат, служащий логотипу фоном.

Флоренция (Италия). Дизайнер: Fabio Chiantini (победитель конкурса на логотип города), 2014 г.

Айдентика Флоренции была обвинена в плагиате бренд-идентификации Праги [8]. В обоих решениях, действительно, используются написание названия города на четырех языках, но конструктивно они различны: в айдентике Флоренции жирным начертанием выделены определенные буквы, соответствующие названию города, что делает его пластически более сложным для восприятия и «расшифровки». Использованный прием в территориальной бренд-идентификации характерен для так называемых слов-матрешек [7], но в данном случае он не несет дополнительных смысловых значений.

Сложная нелинейная конструкция

Канзас (США). Разработчик: Willoughby Design, 2012 г.

Бренд-идентификация Канзаса представляет композиционно асимметричную типографическую конструкцию из букв «К» и «С», которые при этом обрезаются. Такой прием, распространенный в шрифтовой айдентике, снижает читабельность, но значительно повышает выразительность айдентики, усиливая ее знаковый характер.

Ганновер (Германия). Разработчик: Dievision Agentur für Kommunikation, 2011 г.

В бренд-идентификации Ганновера (в 2011 году сменившей устаревший логотип 1995 года) используется прием леттерстакинга. Обе буквы «N» обрезаны по краям, образуя своеобразную пластическую рифму. Подобное решение должно передать идею «бегущей строки» и усилить перетекание слова с одного «этажа» на другой.

Сен-Дидье-О-Мон-д›Ор (Франция). Разработчик: студия Grapheine, 2015 г.

Пятисоставное название города является длинным и сложным, оно содержит множество дефисов и апостроф. В бренд-идентификации данная проблема решается с помощью леттерстакинга, конструкция

усложняется тем, что дефисы пластически рифмуются с апострофом в слове «d›or» и точкой буквы «i», которая приобрела форму дефиса, нарушая таким образом логику грамматического построения данного названия.

Конструктивная структура логотипа города мурманск

Шрифтовая бренд-идентификация достаточно популярна в России, хотя во многом — по причине отсутствия смыслового консенсуса по ключевым образам, которые должны выполнять функцию репрезентации территории. В этом ряду можно поставить бренд-идентификацию Перми («П», Студия Артемия Лебедева, 2009 г.), Калужской области («КО», Студия Артемия Лебедева, 2009 г.), неофициальные, альтернативные или несостоявшиеся проекты Ярославля (логотип представляет собой стилизованную под стрелку букву «Я», Студия Артемия, Лебедева 2012 г.), Омской области («О», дизайнер Степан Ефимов, 2011 г.), Коломны (буква «К» отсылает к слиянию трех рек — Оки, Москвы и Коломенки, на которых расположен город, студия «Артлетика», 2014 г.). Правда, данные решения построены на основе монограмм.

Бренд-идентификация Мурманска была разработана в 2015 году студией «LINII» (творческий директор: Михаил Губергриц, дизайнеры: Светлана Туркина, Сергей Лавриненко, в работе были использованы фотографии мурманского фотографа Александра Бергана) в рамках брендинга города [4]. Студия существует с 2012 года и специализируется на разработке брендов «с нуля», разработке фирменного стиля и нейминге в сфере ритейла, HoReCa, FMCG, дизайна упаковки и территориального брендинга. Разработчик имел опыт реализации проектов в городах: Кировоград (Украина), Троян (Болгария), Мурманск, Клин, Руза. Проблема, с которой столкнулись разработчики, связана с крайне низким уровнем понимания целей и задач создания бренда города, приводящего к принципиальному отторжению как промежуточных, так и окончательно утвержденных результатов работы дизайнера. Также разработчик столкнулся с неинформативно составленным ТЗ в части описания объема работ и, особенно, крайне некомфортными сроками (на всю работу по созданию бренда города с момента утверждения подрядчика работ до сдачи бренд-бука и утверждения работ было отведено тридцать календарных дней), с которыми студия не сталкивалась ни до,



Рисунок 1. Дизайн-система айдентики Мурманска (2015 г.)
Рисунок 2. Структурный и визуально-графический анализ логотипа Мурманска (2015 г.): построение и цветовая рифма (русскоязычная и англоязычная версии)

ни после данного проекта. Всего было создано шесть концепций. По словам разработчика, в процессе утверждения работы предложенный дизайн остался без изменений, единственное — была немного изменена цветовая гамма логотипа и фирменного стиля, она была приближена к цветам и оттенкам, более характерным именно для этого города.

Конструктивно в логотипе Мурманска используется прием леттерстакинга. Однако данное решение сочетает в себе и типографику, и использование символов в виде пиктограмм в одной из ячеек логотипа. Недостающую до квадрата ячейку занимает пиктограмма-кирпичик, символизирующая одну из важных составляющих территории. Плотная «кирпичная кладка» всей конструкции логотипа символизирует цветные контейнеры в порту, людей, стоящих «плечом к плечу». Данное решение, с точки зрения разработчика, позволило сохранить лаконичность сообщения и вместе с тем создать гибкую и многообразную дизайн-систему, дав возможность через постоянно меняющиеся пиктограммы рассказывать о различных составляющих города и его среды (рис. 1). В слове «Мурманск», как в кириллическом, так и в английском варианте «Murmansk», — восемь букв, а квадрат образуется девятью ячейками. Именно эта самая «недостающая» буква и подсказала разработчику решение: создать на ее основе «кирпичики», которые все время будут находиться в разных местах слова, а также позволят прикрепляться к разным частям макетов и т.п. Эта «сложность» в итоге создала расширяемую и функциональную дизайн-систему. Решение с «недостающим» кирпичиком отличает бренд-идентификацию Мурманска от других подобных решений, использующих леттерстакинг. По словам творческого директора студии Михаила Губергрица, конструктивно и композиционно сложное решение айдентики продиктовано стремлением к асимметрии и неочевидности.



Рисунок 3. Структурный сравнительный анализ простой и сложной нелинейной конструкции бренд-идентификации Праги (2002 г.), Геральдтона (2010) и Ганновера (2011 г.)

Анализируя структуру айдентики города Мурманск, следует выделить ряд ее особенностей:

- конструктивная сложность сообщения связана с колористическим решением, четыре цвета образуют пары букв: «УР», «МА» и «СК», а буквы «М» и «Н» разбиты и создают цветовую рифму, в версиях с другими пиктограммами окрашенность может меняться, но соотношение и принцип сохраняются, асимметричным ступенчатым построением, «плавающей» конструкцией в зависимости от расположения пиктограмм и заполнения «кирпичиков» (рис. 2);
- визуальные элементы в виде пиктограмм (якорь, сердце, рыба, снежинка и т.д.) усложняют конструкцию логотипа (в некоторых версиях «вклиниваясь» в «середину» слова, но при этом не являются затруднением для его прочтения, наоборот — повышают для зрителя коммуникативные и репрезентативные качества сообщения, делая его как раз более очевидным;
- изобразительная часть является визуальной переменной (динамическим элементом), сливаясь при этом с типографикой, и образует перцептивно единую конструкцию для зрителя (целевой аудитории).

Заключение

Несмотря на уникальные особенности каждой территории, решения в сфере брендинга в целом являются унифицированными и соответствуют выделенной типологии шрифтовой бренд-идентификации. (рис. 3)



Рисунок 4. Бренд-идентификация Литвы на разных этапах существования (2008–2016 гг.): сложная нелинейная и простая линейная конструкция

Общими характеристиками простой линейная конструкции являются:

- минимальная затрудненность чтения сообщения, которая ограничивается варьированием и колебаниями цвета и формы, знаками препинания, пластическими рифмами и т.п.;
- горизонтальная линейность сообщения, возможность его инвариативного «чтения» в рамках привычной формы коммуникации.
- Общими характеристиками простой нелинейной конструкции являются:
- блочное или ступенчатое построение логотипа;
- простые шрифтовые начертания, визуально-графический минимализм;
- затруднение «чтения» сообщения минимально.
- Общими характеристиками сложной нелинейной конструкции являются:
- блочное или ступенчатое построение, диагональное направление «чтения» сообщения;
- дополнительные изобразительные элементы, вставки, соединение и связывание, переворачивание, обрезание букв;
- максимальная затрудненность «чтения» сообщения, его неэквивалентность грамматическим и синтаксическим правилам письма.

Линейный тип сообщения более распространен, ему в полной мере соответствуют шрифтовая бренд-идентификация Мексики, Эквадора, Андалусии (Испания), Манитобы (Канада), Сардинии (Италия) и Ньюкасла (Австралия), шрифтовая айдентика достаточно популярна в Чешской Республике [12], например, в бренд-идентификации городов

Прага, Брно, Плзень, Жлин, Чешские Будиевицы, Острава и др. Впрочем, единой базовой модели структуры визуального сообщения нет, территориальная айдентика в целом сохраняет вариативность. Так, например, редизайн айдентики Ганновера в 2011 году был связан с изменением в сторону усложнения, а редизайн бренд-идентификации Литвы в 2016 году, наоборот, с заменой сложного нелинейного логотипа на линейную конструкцию с достаточно простой пластической рифмой [9, 6] (рис. 4).

Нелинейный тип конструкции раскрывает возможности визуального языка в рамках структуры визуального сообщения и его формы коммуникации. Анализ конструктивной структуры шрифтовой бренд-идентификации позволяет сделать следующие выводы:

- количество перцептивных переменных увеличивается в зависимости от усложнения конструкции айдентики, однако это условие не является обязательным, так как конструктивно простая айдентика может обладать равным количеством переменных, чем у сложной нелинейной конструкции, конструктивная простота логотипа не равняется визуально-графической;
- в отсутствие изобразительных элементов, семиотические функции означающего, например, метафоры, в шрифтовой айдентике выполняет сам шрифт (его визуально-графический характер и особенности) и цвет;
- нелинейность сообщения «компенсируется» нелинейностью визуального восприятия, когда фокус восприятия зрителя может быть смещен, формируя собственные зоны внимания и «перепрыгивая» таким образом с одного элемента на другой, минуя последовательность линейного перехода от начала к концу сообщения, как при чтении;
- восприятие может усложнять относительно простую конструкцию, например, через эмоциональное отношение или, наоборот, игнорировать различные элементы сложной структуры делая их несущественными для зрителя, создавая большую вариативность чем само визуальное (шрифтовое) сообщение, подтверждая тезис Р.Арнхейма о том, что зрительные представления в меньшей степени зависят от линейности [2, с. 108].

Анализ конструктивной структуры визуального сообщения, таким образом, вязан с проблематикой и выводит на проведение исследований в области визуального восприятия с использованием качественных, количественных методов, а также применением современных окулографических технологий «eye tracker».

Библиография:

1. *Адорно Т.* Эстетическая теория. — М.: Республика, 2001. — 527 с.

2. *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. — М.: Прометей, 1994. — 232 с.

3. *Вигнер Е.* Этюды о симметрии. — М.: Мир, 1971. — 320 с.

4. Имиджевая символика города Мурманска. — [URL]: https://www.citymurmansk.ru/strukturnye_podr/?itemid=250#descr (дата обращения: 14.07.2018).

5. *Макканелл Д.* Турист. Новая теория праздного класса. — М.: Ад Маргинем, 2016. — 280 с.

6. *Родькин П.Е.* Визуально-графические и конструктивные особенности редизайна территориальной бренд-идентификации 2006–2016 гг. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2017. — № 2/ч. 2. — С. 157–174.

7. *Родькин П.Е.* Типология визуально-графического языка и визуально-графического стиля в территориальном брендинге // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2016. — № 4. — С. 286–305.

8. *Родькин П.Е.* Плагиат как формальная и коммуникативная проблема дизайна в брендинге территорий // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2017. — № 4/ч. 2. — С. 149–159.

9. *Родькин П.Е.* Проблема художественного формообразования в территориальной бренд-идентификации: нелинейность и абстрактность // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2016. — № 2/ч. 2. — С. 79–94.

10. *Шкловский В.Б.* Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). — М.: Советский писатель, 1990. — 543 с.

11. *Bätschmann O.* (1988) Text and image: Some general problems, Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry, 4:1. — P. 11–24.

12. CI.CZ 1990–2007: Corporate identity in the Czech Republic. — Prague, CI.CZ, s.r.o. and Ogilvy CID, s.r.o., 2008. — 240 p.

13. Kelly Meghan 2017, Analysing the complex relationship between logo and brand, Place branding and public diplomacy. — Vol. 13. — № 1. — P. 18–33.

14. *McLuhan M*. Understanding media: the extensions of man. — 1-st MIT Press edition, 1994. — 366 p.

15. Foroudi, Pantea and Melewar, T. C. and Gupta, Suraksha (2017). Corporate logo: history, definition, and components. International Studies of Management and Organization, 47 (2). — P. 176–196.

И.Э. Монашерова

АЛЬФОНС МУХА: НОВЫЙ ЯЗЫК КОММЕРЧЕСКОЙ АФИШИ

В этой статье автор анализирует плакатное творчество одного из самых значимых художников стиля ар нуво — Альфонса Мухи. Его отличительной чертой было уподобление афиши мозаике и панно, воплощение чувственных загадочных женских образов, ставших хрестоматийными, изысканный колорит и изящные, геометрические линии и формы, приспособление текста к стилистике изображения, что создавало оригинальный и творческий подход как к коммерческой, так и к театральной рекламе.

In this article the author analyzes the poster work of Alphonse Mucha, who was one of the most significant artist of art nouveau style. His individual approach was characterized by the poster's assimilation to mosaic and panel, embodiment of the mysterious women images which became widely known. The refined colors and elegant geometric lines and forms, the poster's accommodation to the style of the image generated his original and creative attitude both to the commercial and to the theatrical advertisement.

Ключевые слова: ар нуво, панно, афиша, мозаика, реклама, образ, стиль, орнамент, колорит, витраж.

Keywords: art nouveau, picture, poster, mosaic, advertising, manner, style, ornament, color, stained-glass window.

Творчество Альфонса Мухи по праву считается триумфом стиля ар нуво [1]. Сферой его деятельности являлись не только афиши, но и меню, книжная и журнальная графика, календари, декоративные панно, ювелирные украшения, монументально-декоративное искусство, но именно афиша определяла стилистическое направление в других видах его творчества.

Альфонс Мария Муха появился на свет 24 июля 1860 года в небольшом городе Иванчица, близ Брно (современная Чехия), в небогатой семье портного. Окончив лицей, он попытался поступить в Пражскую академию искусств, но не был принят. Тем не менее, Муха начинает работать театральным декоратором и в Брно, и в Вене, и благодаря протекции графа Карла Куэна-Белази, чьи владения он расписывал, художник поступает на учебу в Академию изобразительных искусств в Мюнхене, а позже в академию Жюльена в Париже, где его учителем становится Жан-Поль Лоран, затем в Академию Колароссси. После самоубийства своего покровителя Муха, вынужденный зарабатывать себе на жизнь, создает иллюстрации для газет, рисует афиши, меню, визитные карточки и приглашения, в 1892 году получает серьезный заказ на иллюстрирование многотомной «Истории Германии».

Тем не менее, всеобщее признание приходит к Мухе в 1894 году, когда известная французская актриса Сара Бернар заказывает ему афишу к «Жисмонде» в театре «Ренессанс», и с этого времени начинается их сотрудничество, продолжавшееся шесть лет. Впоследствии Муха стал заниматься созданием декораций и костюмов для спектаклей актрисы.

Уже с первой афиши формируется декоративный «стиль Мухи». Он предпочитает удлиненный, вертикальный формат листа. В отличие от Грассе, предпочитавшего заполнение плоскостей цветом, колористическое сочетание фиолетового и зеленого с выделенным контуром рисунком, Муха передает цвет посредством его мозаичности. Он использует сочетание динамики и статики, придающее его произведениям мягкую гармонию. Динамичный элемент он вносит благодаря линии, которая прихотливо извивается, закручивается в спирали, орнаменты, становится легкой и плавной. Статика заключается в самих образах, преисполненных монументального спокойствия. Художник предпочитает спокойные позы или застывшие жесты, в отличие от Тулуз-Лотрека, имеющего склонность к неожиданным ракурсам и срезанным изображениям. По мнению Е.К.Виноградовой, прототипом афиш Мухи для Сары Бернар могли послужить парадные портреты, так как он стремился усилить в своих работах зрелищность и театральность [2].

В серии афиш, связанных с ролями Сары Бернар в театре Ренессанс, Муха стремился отразить эмоциональное состояние героев — глубокие раздумья Лоренцаччо и Гамлета, потерянность и отчаяние Маргариты Готье. Таким образом, художник подчеркивал талант актрисы в ее искусстве перевоплощения. Поскольку произведения, по которым были поставлены пьесы, принадлежали к разным эпохам, Муха, исполнив афиши в едином формате и композиционной схеме, стилизовал изображения соответственно тому или иному историческому времени. При этом он не отходил от современного стиля и не подражал искусству предшествующих эпох, а шел по пути стилизации, достаточной для правильного восприятия афиши. Византийская розетка на заднем плане в «Жисмонде», указывающая на то, что действие происходило в византийском храме, будет возникать в различных вариантах и на других афишах («Самаритянка», 1897; «Календарь знаков зодиака» для журнала «Ла плюм», 1896–1897; «Портрете Сары Бернар», 1896, и т.д.). Муха использует несколько видов орнаментов, гармонично сочетая их, в рамках одного изображения — звезды, мозаику и узоры арабесок в «Самаритянке», растительные мотивы и звезды в афише «Календарь знаков зодиака», в которой он мастерски вписывает изображения знаков зодиака в нимб, окружающий нежный профиль девушки. Зачастую его работы отличаются изобилием и поразительным разнообразием орнаментов, которые, тем не менее, не перегружают афишу, а, наоборот, придают ей больше изысканности и утонченности. Также Муха вносит в изображение символические детали — для женских образов — цветы, что являлось характерной чертой модерна, для мужских — оружие («Лоренцаччо», «Гамлет»).

Как уже упоминалось ранее, театральным афишам Мухи свойственна единая композиция. Он, выбирая вертикальный формат, изображает героев в центре, в полный рост, но в разных поворотах. Иногда они стоят, облокотившись то на вазу, как на афише для «Самаритянки», то на балюстраду балкона, как на афише для «Дамы с камелиями», что вносит динамику в композиционное решение.

Художник старается уподобить афишу фреске или мозаике, заполняя форму единым цветовым пятном, мягко прорисовывая кон-

туры или внося в изображение элементы, подобные смальте. Также ассоциацию с мозаикой вызывает обилие золотого цвета, который является неотъемлемым компонентом избранного Мухой колорита. В этой любви к золоту Муха близок другим представителям модерна, в частности, Г.Климту.

Муха предпочитает сдержанную пастельную гамму, которую выбирает для того или иного произведения. Он активно использует белый цвет: самостоятельно, как в афише к «Даме с камелиями», что придает работе нежность и хрупкость, или приглушая им насыщенные оттенки других цветов. Для его произведений характерны деликатные сочетания цветов и практически отсутствуют колористические контрасты, за исключением рекламных афиш.

Не менее оригинально Муха подходил к текстовой составляющей театральной афиши. Он старался максимально сократить объем текста и его размер, приспособив шрифт к стилистике изображения — особенно ярко это проявляется в афише «Самаритянка», 1897 год, в которой он уподобляет написание имени Сары Бернар буквам на иврите.

Идентичность женских образов на афишах для театра «Ренессанс» естественна, тем не менее, художник старается внести разнообразие в облик Сары Бернар, изображая ее в тех или иных сценических образах. Но, как ни странно, ее черты присутствуют и в рекламных афишах, напрямую с ней не связанных, — образы девушек с афиш «Мечтательность» (1897) и «Монако — Монте-Карло» (1897) особенно на нее похожи. Эта склонность к «тиражированию» образов ничуть не умаляет фантазию художника, а, напротив, свидетельствует о том, что он смог разработать свою собственную стилистическую концепцию, отвечающую его вкусовым предпочтениям.

Те же художественные принципы отличают и рекламные афиши Мухи. Он предпочитает форму круга — полный круг как символ завершенности и разомкнутый для придания изображению динамики. Вписывая в них фигуры своих героинь, он как бы возносит их над обыденностью простой рекламы. Муха избегает чрезмерной декоративности, оперирует простыми плавными линиями, временами создавая из них орнаменты, узоры арабесок или закручивая героинь

в их вихре. В основном, он выбирает более насыщенный колорит, чем в театральных афишах, деликатно используя мягкие цветовые контрасты.

Е.К.Виноградова отмечает стилистическое сходство афиши к «Салону Ста» Мухи 1896 года с афишами Тулуз-Лотрека [3]. Действительно, создавая ее, художник, скорее всего, вдохновлялся работами Лотрека, однако интерпретировал его манеру по-своему. Он изображает обнаженную фигуру Музы, держащей в руке кисть и перо. Муха кадрирует изображение, придавая статичной фигуре Музы динамизм за счет бегущих линий, которыми он прорисовывает ее пышные волосы, закручивающиеся на концах в прихотливые спирали. Линия рисунка предстает наиболее изломленной в длинной белой повязке, на волосах Музы. Напротив, ее тело художник моделирует тонким контуром, плотно заполняя его цветом. Он вносит излюбленный Лотреком красный цвет, однако в сочетании с белым и золотисто-коричневым красный не кажется агрессивным, а, напротив, придает изображению определенный шарм. Вместо орнаментов художник использует звездный дождь, присущий практически каждой его афише. Привлекательность образа и эротизм, присущие этой работе — черты, отличающие и другие рекламные афиши художника, как и искусство модерна в целом.

Практически та же девушка, только златовласая, предстает в его рекламе сигарет «Джоб» того же года. Тем не менее, концепция этой рекламы сильно отличается от предыдущей — вновь изображая только одну героиню, чьи волосы закручиваются в бурном вихре, он вписывает в этот вихрь и рекламируемый товар — дым от зажженной сигареты в руках девушки вьющейся волной уходит на задний план. Так же, как в «Жисмонде», Муха прибегает к стилизации под византийскую мозаику, наряду с насыщенным и сочным колоритом это придает рекламе большую эффектность.

Наиболее эффектные и привлекательные образы в исполнении Мухи характерны для афиш, рекламирующих алкогольные напитки или курорты. Он выбирает излюбленный им вертикальный формат с целью продемонстрировать пленительную фигуру женщины во всем великолепии ее украшений и нарядов (рекламы шампанского «Моет» 1899 года) или представляет героиню сидящей, застывшей в статичной позе.

Большую часть поверхности листа занимают разнообразные орнаменты. В рекламах к стиральному порошку «Бле Дешамп» (1897) или печению «Лефевр-Утил» (1896), напротив, женские образы полнокровные, дышащие здоровьем и крестьянской красотой, а орнамент упрощается.

В целом, для его рекламных афиш характерны спокойные, статичные композиции, в которых фигура помещена прямо по центру, а динамизм вносится за счет линейной арабески, за счет орнаментальной природы линии. Муха редко изображает непосредственно рекламируемый продукт, он помещает его в руки своих героинь или вписывает в стихию орнамента. В основном, для его творчества характерны однофигурные композиции, для театральных афиш он предпочитает вертикальный формат вытянутого прямоугольника, также характерный для его панно, которые он активно создавал, а для рекламных — квадратный формат. Муха творчески подходит как к коммерческой, так и к театральной рекламе, полагая, что искусство должно быть доступно не только правящим классам, но и среднему [4].

Женский образ в творчестве Мухи представляется универсальным, художник использует его для рекламы всех видов. С одной стороны, это дань модерну, с другой — личное предпочтение художника, его интерес к природе женской красоты и ее многогранности. Он в равной степени тиражирует образ «femme fatale», характерный и для символизма, а также образ юной славянки, простой и непорочной (афиша «Салон ста» 1896 года). Сохранились фотографии натурщиц, позировавших для его афиш, и они свидетельствуют о том, что Муха, перенося их образы на бумагу, во многом их поэтизировал. Женщина в его творчестве — это целая вселенная, полная загадок.

В 1901 году художник выпускает книгу «Декоративная документация», в которой приводились наиболее, на его взгляд, применимые для дизайна виды орнаментальных узоров, шрифты, рисунки мебели, ювелирных изделий, выполненные в технике литографии, гуаши, карандашом или углем.

Афишное творчество Альфонса Мухи протекало, в основном, в рамках французской школы. Тем не менее, по мнению Виноградовой, художник во многом остался верен чешскому искусству, тесно связанному с австрийским модерном, особенно в изображении некоторых женских

образов, воплощая в них славянский типаж. Основной целью художника при создании афиши было изображение интересное, в первую очередь, с декоративной точки зрения и оформления. При этом он не забывает о необходимости удачной концепции при создании рекламы, что сделало его художником, востребованным не только Сарой Бернар и, следовательно, театром «Ренессанс», но и крупными фабрикантами.

В своем творчестве А.Муха, воплотив основные черты, свойственные искусству модерна и синтезировав их со своими художественными приемами, сумел выработать новый язык коммерческой афиши что сделало его одним из наиболее ярких представителей эпохи. Он не имел прямых последователей, однако сумел оказать влияние на творчество своих современников не только во Франции, но и Европы и США.

Примечания:

1. *Альфонс Муха.* Триумф стиля арт нуво / альбом (под ред. Сары Муха). — М.: Магма, 2006. — С. 44.
2. Виноградова Е.К. Альфонс Муха и чешский плакат // Графика и проблемы чешского искусства. — М.: Наука, 1975. — С. 179.
3. Там же. — С. 186.
4. Там же. — С. 177–178.

Библиография:

1. *Arwas V.* Alphonse Mucha. The spirit of art nouveau. — Alexandria, Va.: Art services intern., 2005.
2. *Ulmer R.* Alfons Mucha: Master of Art Nouveau. — Koln: Taschen, 2000.
3. Альфонс Муха. Триумф стиля арт нуво / альбом (под ред. Сары Муха). — М.: Магма, 2006.
4. *Виноградова Е.К.* Альфонс Муха и чешский плакат // Графика и проблемы чешского искусства. — М.: Наука, 1975.
5. *Эллридж А.* Альфонс Муха. Триумф стиля модерн. — М.: Магма, 2001.

А.С. Федорина

ОТ ВЕРТИКАЛЬНОГО МОНТАЖА СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА — К ПОСТРОЕНИЮ ТЕМПОРИТМИЧЕСКОГО СЦЕНАРИЯ МНОГОПОЛОСНЫХ ИЗДАНИЙ

> Для того чтобы сделать картину, режиссёр должен скомпоновать отдельные снятые куски, беспорядочные и несвязные, в одно целое и сопоставить отдельные моменты в наиболее выгодной, цельной и ритмической последовательности так же, как ребенок составляет из отдельных, разбросанных кубиков с буквами целое слово или фразу
> *Лев Кулешов. 1917*

Статья посвящена комплексному исследованию проектирования темпоритмической структуры многополосных изданий XXI века, в дизайне которых присутствуют закономерности универсальной схемы «вертикального монтажа» Сергея Эйзенштейна. Темпоритмическая структура рассматривается как проектное композиционное средство пространственно-временной организации схемы многополосных изданий. В статье обобщен материал, отражающий роль темпоритмики в дизайн-проектировании многополосных изданий в контексте современной проектной культуры, рассматриваются характерные дизайнерские принципы проектирования книг, а также особенности современной эстетики многополосных изданий. Выявлена универсальность формулы «вертикального монтажа», позволяющая применять комплекс ее композиционных принципов не только в кинематографе, видеодизайне, но и графическом дизайне при проектирования темпоритмической структуры печатных изданий как инструмента выявления образно-смыслового содержания.

The article considers the study of the design of the tempo-rhythmic structure of multi-page editions of the XXI century, design of which contains the universal laws of «vertical montage» concept developed by Sergei Eisen-

stein. The tempo-rhythmic structure is rendered as a designer's compositional tool for space-time schemes of multi-page editions. The article summarizes the role of the tempo-rhythm in multi-page editions layout in the context of contemporary design-culture, considers specific principles of book-design as well as special features of contemporary aesthetics of multi-page editions. The universal meaning of the formula of "vertical montage" is established, enabling to use its compositional tools not only in the cinema or video, but in graphic design as well in the process of working out the tempo-rhythmic structure of printed editions as an instrument revealing the image and significance of the contents.

Ключевые слова: графический дизайн, С.Эйзенштейн, теория «вертикального монтажа», темпоритмическая структура, макетирование многополосных изданий, художественно-ритмическая структура, пространственно-временная структура, дизайн-студия ABCdesign.

Keywords: graphic design, Sergei Eisenstein, vertical montage, tempo-rhythmic structure, multi-page editions layout, artistic rhythmic structure, organization of space-time structure, design-studio ABCdesign.

Великий режиссер и теоретик кинематографа Сергей Эйзенштейн являлся одним из основоположников теории и практики монтажного искусства начала XX века. Эйзенштейн утверждал: «Кинематография — это прежде всего монтаж».

К подобному же утверждению приходили многие авторы, писавшие о кино: С.Васильев, С.Тимошенко, Б.Балаш, В.Пудовкин и многие другие.

Взгляд великого художника на теорию развития монтажного искусства привел к пониманию монтажа как важнейшего специфического выразительного средства в кинематографе.

Как теоретик кинематографа и педагог, Эйзенштейн выводил монтаж на центральное место в своем методологическом подходе в обучении кинорежиссеров, начиная с «Гранита кинонауки» (1928), заканчивая «Программой преподавания теории и практики кинорежиссуры» (1936).

Монтаж как универсальная схема включает в себя неисчерпаемый объем творческо-технических, изобразительных, музыкальных, драматургических процессов и служит во всех своих ипостасях стержнем, скрепляющим сложнейшие многообразие творческого процесса кинематографа. Монтаж [1] — это не просто выразительное средство, это универсальная модель, раскрывающая комплекс композиционных принципов построения кинофильма, включая стилистику и авторской почерк кинорежиссера, формирующих, в свою очередь, идейную систему.

Новаторский подход в монтажной работе над фильмами 1920-х годов позволил подготовить благоприятную кинематографическую среду, названную историками кино «монтажным» периодом. Важно отметить, что монтаж как комплекс композиционных принципов был не чужд и раннему конструктивизму, пробующему себя в агитационном дизайне, в кино [2] полиграфии [3].

Как теоретик кинематографа, Эйзенштейн, начиная с 1940-года, был полностью поглощен работой над созданием статьи «Вертикальный монтаж», появившийся в тот же год в девятом номере журнала «Искусство кино». Эйзенштейн предлагал разъяснение термина «Вертикальный монтаж» на примере многоголосья оркестровой партитуры, находя в ней «стыки по вертикали». Именно эти стыки выливаются в формулу внутренней синхронности «куска» (эпизода, сцены), придавая ему законченный образ и смысл. На примере своих фильмов: «Александр Невский» (нарастающий скок рыцарей), «Стачка» (гул стачечников под гармошку), «Старое и Новое» (Крестный ход), Эйзенштейн создает понятие формулы, порождающей образ и смысл: «...эта формула о смысле куска объединяет и самую лапидарную сборку кусков — так называемую “тематическую подборку” по логике сюжета — и наивысшую форму, когда это соединение является способом раскрытия смысла, когда сквозь объединения кусков действительно проступает образ темы, полный идейного содержания вещи» [4].

Возвращаясь к аналогии оркестровой партитуры, режиссер приходит к выводу, что каждая партия развивается поступательным движением по горизонтали, но не менее важным здесь является движение действа по вертикали (вступление и прекращение отдельных оркестро-

вых партий). Развитие в двух направлениях одновременно приводит к музыкальной взаимосвязи оркестровых партий между собой в каждую единицу времени. Именно благодаря поступательному движению по вертикали и по горизонтали перемещение одновременно в двух направлениях позволяет осуществить сложнейшее гармоническое музыкальное движение оркестра в целом.

Но важным аспектом применения универсальной формулы «вертикального монтажа» является тот факт, что кинематограф, по своей сути, создает звукозрительное пространство. Именно этот факт приводит к выводу, что к основной музыкально-ритмической структуре присоединяется строка, отвечающая за последовательность зрительных кадров, развивающихся пластическим образом в соответствии с движением звука и наоборот. Изначально заложенный С.Эйзенштейном в формулу «вертикального монтажа» смысл выявляется во временной линии, находящейся над схематичным изображением кульминационных моментов фильма. Совокупность внутренней синхронности режиссер выявляет через напряженные паузы, представляющие собой звуковую партитуру и внутри композиционное пространство кинокадра, что влияет на зрителя в каждый момент восприятия.

Одной из главных главной идеей Эйзенштейна явилась форма контрапункта: одновременного несовпадения зрительных и звуковых линий, представляющих собой некий маркер, в свою очередь, указывающий на тему зрительной образности, вследствие чего синтез звуковых и зрительных форм позволят скомпоновать несвязные куски в одно целое и сопоставить наиболее выгодные моменты цельной ритмической последовательности картины в единое целое. В проектировании многополосных изданий происходит такой же процесс сочленения сложноструктурных элементов, но не в звукозрительном пространстве, а в пространственно-временном.

Из этого следует, что универсальность формулы «вертикального монтажа» позволяет применить различные композиционные комплексы к проектированию многополосных изданий. Переориентировав звуковую форму на типографическое пространство, «озвучивающее» визуальную и художественно-ритмическую структуру многополосного издания, возможно создать ключевой инструмент его дизайн-проектирования.

Важным фактором универсальности формулы является художественно-ритмическая структура издания, выявляющаяся в смысловых акцентировок: текстовых, художественно-графических, фотографических. Именно разделение смысловых акцентировок в пространственно-временном векторе позволяет достичь различных наложений художественно-ритмических структур, представляющих собой несколько временных слоев. Это, в свою очередь, закладывает свойство интерактивности в коммуникационное пространство многополосного издания.

Художественно-ритмическая структура книги имеет много общего с универсальной формулой Сергея Эйзенштейна. Но именно выявленное режиссером развитие действа поступательными движениями по горизонтали и в то же время по вертикали во временных линиях выливается в развитии структурного аппарата многополосного издания. Любые смысловые акцентировки в художественной формулировке пространства многополосных изданий влияют на алгоритмы прочтения ритмической структуры издания. Развитие динамической структуры — слева направо, сверху вниз, от начала к концу — создает ритмическое восприятие издания. Например, Е.Б.Адамов утверждал: «Ритм является основной формой пространственно-временно́й организации художественного единства книги. Он создается не буквальным повторением какого-либо выразительного элемента, а его претворением в новой, постоянно возобновляющейся художественной цельности, его интонированием и акцентированием. В этом плане ритм оказывается категорией художественного смыслообразования» [5].

Также стоит отметить, что особенностью многополосных изданий является обретение темпоритмической структуры, движущейся в направлении к третьему измерению, выявленному в текстовых, художественно-графических, фотографических элементах. Важно отметить, что изобразительное пространство многополосных изданий не инертно, восприятие осуществляется с точки зрения глубины и трехмерности объемно-пространственного характера объекта. Но также важнейшим аспектом в формировании структуры многополосных изданиях является параллель между покадровой структурой кинематографа и многополосных изданий. На восприятие каждого нового разворота влияет восприятие полученных впечатлений от предыдущего разворота.



Рисунок 1. Обложка и развороты книги «Новые художники» / «The New Artists»

Отсюда — создание художественно-ритмической структуры издания — не механический, инертный процесс, а продуманная совокупность композиционных комплексов, находящихся на своем месте в нужном временном отрезке смысловых акцентировок.

Попробуем применить метод «вертикального монтажа» для анализа художественно–ритмической структуры книги «Новые художники» / «The New Artists» созданной для Московского музея современного искусства дизайн студией ABCdesign (рис. 1). Данное издание представляет собой хронологию творчества легендарных «Новых художников», представителей революционного искусства Ленинграда переломных 1980-х. Научное издание, подготовленное к выставке «Новые идут!», включает в себя все направления творчества участников группы, каждый из которых, не ограничиваясь ролью художника, был и музыкантом, и поэтом, и писателем, и актером. В издание вошли графические работы, панно, коллажи, мэйл-арт «Новых художников».

С первых страниц издания читатель погружен в напряженный прерывистый ритм композиционного целого, выявленного в сложноструктурном синтезе типографических, художественно-графических, фотографических акцентировках.

Рассматривая издание «Новых художников» как объемно-пространственный объект, развивающийся во временном пространстве, стоит выделить смысловые и пластические акценты.

Во-первых, линейно-метрический ряд основного блока текста, а также сложноструктурную верстку, содержащую заголовки, подзаголовки, подрисуночные подписи, ссылки, колонцифры (рис. 2). Основной текст



Рисунок 2. а - заголовок, б - подзаголовок, в, г - подрисуночная подпись, д - колонцифра

проходит через все издание и имеет двухколонную структуру: первая основная колонка набрана кириллицей, вторая — латиницей. Именно этот типографический массив распределяется по всей книге как линейно-метрический ряд, системно заполняющий все пространство блока издания (рис. 3) .

Во-вторых, это сложно-структурный ряд, выявленный в художественно-графических, фотографических элементах. Визуальный контент издания формируется за счет документальной фотосъемки жизни «Новых художников», а также художественно-графических произведений Тимура Новикова, Ивана Сотникова, Олега Котельникова, Инала Савченко, Мамышева-Монро и их последователей (рис. 4).

Именно вся совокупность организующих элементов синтезирует общий фон художественно-ритмической структуры издания.

Важными факторами в развитии художественно-ритмической структуры книги «Новые художники» послужили сюжетные акцентировки, разделенные на основное прочтение текста и наративной формы, фотографический и художественно-графический материал (рис. 5), что явилось, в свою очередь, основополагающим фактором в формировании композиционного поля издания. В данном случае стоит привести слова С.Эйзенштейна из статьи «Вертикальный монтаж»: «…звукозрительные сочетания выдвигают в вопросах монтажа необходимость разрешения совершенно новой проблемы в области композиции. Проблема эта состоит в том, чтобы найти ключ к соизмеримости между куском музыки и куском изображения; такой соизмеримости, которая позво-



Рисунок 3а, б. Основной набор
Рисунок 4. Художественно-графический и фотографический контент

лит нам сочетать “по вертикали”, то есть в одновременности, каждую фразу пробегающей музыки с каждой фазой параллельно пробегающих пластических кусков изображения кадров…» [6]. Из этого следует, что универсальная формула «вертикального монтажа», применяемая к художественному образу издания, выявляет в композиционно-пространственном синтезе сложноструктурную основу макета, формирующуюся за счет соизмеримости горизонтально ориентированного типографического пространства (протяженный, однотипный линейный временной ряд текста) и вертикально ориентированных художественно-графических элементов (вступающих друг за другом графических акцентов различного характера: рисунков, фотографий, пауз, типографических выделений). Типографическое поле текста здесь играет роль общего «звукового фона», как бы «озвучивающего» первый вектор временного слоя.

Вторым полем временного пространства являются художественно-графические и фотографические группы. Именно объединение различных временных полей является основополагающим фактором для формирования общего композиционного поля, выявленного в художественно-ритмической структуре.

Можно представить, что художественно-ритмическая структура издания «Новых художников», развивается по двум осям X и Y, что сопричастно развитию сюжетных фаз: экспозиции, завязки, развитию действия, кульминационной развязки. Горизонтальный вектор X в этом



Рисунок 5. Художественно-графический и фотографический контент. Смысловые акцентировки

случае представляет собой протяженное пространство следующих друг за другом разворотов, начинающих свой путь от обложки и ведущих вглубь издания. Вертикальный вектор Y выявляет напряженность визуального действа, складывающегося из групп элементов, вмонтированных в линейно-метрический ряд типографического пространства. В данном случае для нас важна отсылка режиссера к полифонному монтажу: «В таком случае из опыта немого фильма пришлось бы взять пример полифонного монтажа, то есть такого, где кусок за куском соединяются не просто по какому-нибудь одному признаку — движению, свету, этапам сюжета и т.д., но где через серию кусков идет одновременное движение целого ряда линий, из которых каждая имеет свой собственный композиционный ход, вместе с тем неотрывный от общего композиционного хода целого» [6]. Это позволяет сделать вывод о том, что организованное движение по композиционным группам приводит к формированию ритмических структур издания.

Е.Б.Адамов выделяет два ритма в книге — пассивно-динамический (композиция разворота) и активно-динамический, зависящий от пространства книги. Но важно отметить, что художественно-ритмическая структура «Новых художников» создается не на буквальном повторении смысловых акцентировок, а в постоянном интонировании художественной цельности. Возвращаясь к словам режиссера, стоит выделить подход простого «метрического» совпадения акцентов, своего рода «скандирования». Здесь возможны любые комбинации «синкопированных сочетаний и чисто ритмического “контрапункта” в учтенной игре несовпадения ударений, длин, частот, повторов и т.д.» [6], вследствие чего важным аспектом в проектировании цельного образа издания является чередование ритмических моментов и ослабление или напряжение композиционного пространства за счет заголовков, блоков основно-

го текста, ссылок, подрисуночных подписей, вынесенной колонцифры в центр полосы набора, а также визуального контента.

Важно отметить, что художественное решение макета неразрывно связано с функциональным: каждая деталь работает на прояснение его структуры. Трехмерное пространство издания, главным образом, строится на таких средствах художественной выразительности, как темп и ритм. Благодаря заложенному изначально комплексу композиционных средств можно развивать динамические аспекты издания с точки зрения несовпадения их временных полей.

В заключение хотелось бы сказать, что научное издание «Новые художники» представляет собой яркое явление, в котором за счет формулы «вертикального монтажа» С.Эйзенштейна создана сложная художественно-ритмическая структура книги.

Универсальность формулы «вертикального монтажа» позволяет применять совокупность комплексов к композиционным принципам не только в кинематографе, но и в дизайне многополосных изданий. Стоит отметить, что предложенный подход дает возможность выразить образно-смысловое идейное содержание посредством грамотной организации темпоритмической структуры печатного издания.

Примечания:

1. Монтаж (фр. montage) — творческий технический процесс в кинематографе, на телевидении или звукозаписывающих студиях, позволяющий в результате соединения отдельных фрагментов исходных записей получить единое, композиционно целое произведение. Монтаж является важнейшей частью кинематографического языка, способной придать повествованию выразительность и внятность минимальными средствами. Важный момент в монтаже: убрать все лишнее, чтобы максимально сфокусировать внимание зрителя (слушателя) на главном в произведении.

2. Динамические титры для кинохроники и монтаж документальных кадров в хроникальной серии Дзиги Вертова «Киноправда».

3. Верстка журнала «Кино-фот» А.Гана, конструктивно-геометрические обложки Веснина, Родченко, Поповой, Степановой.

4. Web источник: http://yanko.lib.ru/books/cinema/eisenstein/montage/montage.html (дата обращения: 04.04.2018).

5. *Адамов Е.Б*. Ритмическая структура книги // Книга как художественный предмет. Часть первая. Набор. Фактура. Ритм. — М.: Книга, 1988. — С. 282.

6. *Сергей Эйзенштейн* (избр. произв. в 6 т.). — М.: Искусство, 1968.

Библиография:

1. *Адамов Е.Б*. Ритмическая структура книги. — М., 1973. — С. 282.

2. *Андерег Г., Панфилов Н*. Глава VI. Техника съёмки фильма // Справочная книга кинолюбителя / Д.Н.Шемякин. — Л.: Лениздат, 1977. — С. 103–151. — 368 с.

3. *Герчук Е.Ю*. Архитектура книги. — М: ИндексМаркет, 2011. — 208 с.

4. *Иофис Е.А*. Фотокинотехника / И.Ю.Шебалин. — М.: Советская энциклопедия, 1981. — С. 194. — 447 с.

5. *Робертс Л., Трифт Д*. Дизайнер и сетка. — М: Издательский дом РИП-холдинг, 2005. — 159 с.

6. *Эйзенштейн С.М*. За кадром. Ключевые работы по теории кино. — М.: Гаудамос; серия: технология культуры, 2016. — 727 с.

7. *Эйзенштейн С.М*. «Монтаж». — М.: ВГИК, 1998. — [Электронный ресурс]. — URL: http://yanko.lib.ru/books/cinema/eisenstein/montage/montage.html (дата обращения: 04.04.2018).

8. *Эйзенштейн С.М*. Вертикальный Монтаж. (избр. произв. в 6 т.). — М.: Искусство, 1968. — [Электронный ресурс]. — URL: http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTEJN/s_vertikalxnyj_montazh.txt (дата обращения: 05.05.2018).

М.Б. Удальцова

«ТАНК» КАРТЬЕ. ИНВАРИАНТ И ВАРИАЦИИ

В 2017 году исполняется 100 лет с выпуска первых часов «Танк» Картье. Фирма до сих пор продолжает выпускать часы этой линейки, модифицируя их, приспосабливая к переменам в модных тенденциях. Всего можно насчитать более двух десятков вариантов сценариев использования этих часов. Таким образом, эволюция моделей линейки «Танк» на протяжении века может неплохо иллюстрировать собой динамику и характер изменений наручных часов в верхнем ценовом сегменте.

2017, marks the centenary of the release of the first watch «Tank» Cartier. The company continues to produce watches of this line, modifying them, adapting to the changes in fashion trends. In total, one can count more than two dozen scenarios for using these watches. Thus, the evolution of models of the «Tank» line for a century can well illustrate the dynamics and character of changes in wrist watches in the upper price segment.

Ключевые слова: часы Картье, «Танк», эволюция моделей.

Keywords: Cartier watches, «Tank», evolution of models.

Часы Картье изначально были позиционированы как предмет роскоши, будучи очень дорогими и имея маленькие тиражи. Официальная история Картье утверждает, что «Танк» появился как рефлексия на тему увиденных Луи Картье в 1917 году первых танков, а первый экземпляр был подарком для американского генерала Першинга. Это лежит в рамках традиционного для Картье формирования вокруг часов некоторой истории, не обязательно выдуманной — так, реальна история первых прямоугольных часов Картье, «Сантос»: авиатор Альберто Сантос-Дюмон действительно был дружен с Луи Картье и подтверждал, что ука-







Рисунок 1. Tank Normale, 1919 г.
Рисунок 2. Renault FT
Рисунок 3. Cartier Tank MC W5310040

зывал Картье на неудобство карманных часов в полтте. Насколько точно соответствует действительности официальная версия создания «Танка», сказать сложно, но определtнное влияние дизайн первых танков на образное решение этих часов Картье явно оказал. Тиражи «Танка» всегда были невелики, больше всего было продано в 1962 году — 152 шт.

Фактически, история линейки «Танк» распадается на те же основные периоды, что история наручных часов в целом: период бурного развития между двумя мировыми войнами, застой до «кварцевого кризиса» и новое развитие, начиная с 1980-х гг.

Рассмотрим базовую версию этих часов, Tank Normale 1919 года (рис. 1). Эта модель представляет все основные особенности линейки.

Можно выделить следующие ключевые характеристики этих часов:

a. прямоугольная форма (сама по себе не новая на тот момент, модель «Сантос» выпускалась с 1911 года, но не стандартная, круглые корпуса доминировали на рынке по соображениям чисто техническим);

b. интегрированный в общую форму ремешок, делавший часы дефакто браслетом;

c. мечевидные стрелки;

d. римские цифры на циферблате;

e. сапфировая головка подзавода;

f. характерный рисунок делений на циферблате в виде «железной дороги».

На прямоугольной форме часов следует остановиться подробнее. Пластическое решение корпуса действительно могло быть вдохновлено ранними танками, английским Mk IV и французским Renault FT (рис. 2). Выступающие за габариты корпуса гусеницы этих танков явно перекликаются с крупными вертикальными брусками, формирующими прямоугольный корпус часов «Танк» и выступающими в свою очередь вверх и вниз за габариты циферблата. При этом получившаяся форма корпуса была использована Картье для того, чтобы интегрировать ремешок с часами в единую композицию, таким образом решения технологического и эстетического характера стали единым целым.

Характерная форма была дополнена очень лаконичным решением циферблата — простые стрелки и узнаваемая, но при том хорошо читаемая черно-белая графика крупных римских цифр и делений.

Эти черты в целом сохранены в линейке «Танк» до настоящего времени, но некоторые вариации Картье стал вводить практически сразу, и в течение 1920–30-х годов компания активно экспериментировала с дизайном этой линейки.

Tank Cintree, запущенный в серию всего через два года после первой модели, в 1921 году, был первым из эргономических экспериментов Картье в этой линейке — более тонкий, легкий и, главное, изогнутый по форме руки корпус сделали эти часы удобнее, это решение сохраняется в большинстве современных версий «Танка» (рис. 3).

Tank Basculante 1932 года, ориентированный на спортсменов, имел специальную поворотную рамку, которая позволяла перевернуть часы циферблатом внутрь, превращая часы на время занятий спортом в простой браслет и спрятав стекло от возможных ударов.

Одновременно также шли эксперименты и с решением циферблата и графическим интерфейсом часов.

Самым радикальным экспериментом в этом направлении был, по-видимому, Tank a Guichet 1928 г., не имевший циферблата как такового (рис. 4). Часы и минуты показывались цифровыми индикаторами в специальных окошках плоской передней поверхности часов. Парадигма цифровой индикации оказалась востребованной только полвека спустя, а в 1930-е гг. развития не получила. При этом показания часов







Рисунок 4. Tank a Guichet 1928
Рисунок 5. Tank Asymetrique, 1936 г.
Рисунок 6. Les Must des Cartier

были хорошо читаемы, а само решение с секторным цифровым индикатором было вполне востребовано в других приборах той же эпохи, встречаясь, например, в бытовых радиоприемниках периода Арт-деко.

Вариации в рамках традиционного стрелочного интерфейса были разными по характеру приложения и степени радикальности. Выпускались варианты Tank Cintree с более привычными публике, традиционными стрелками Бреге. Для арабских покупателей была выпущена серия с арабскими начертаниями цифр вместо римских. Cintree Dual Time Zone имел два циферблата с независимыми калибрами и двумя заводными головками.

Кроме поисков в области эргономики и интерфейса, Картье варьировал и стилистическое решение корпуса. Tank Chinoise 1922 г. был вдохновлен мотивами китайских архитектурных деталей, оказавшись в модном тренде на дальневосточную стилистику сразу после Первой мировой войны.

Пластическое решение модели Tank Obus 1929 г. вообще находится несколько в стороне от общего стиля линейки, поскольку там нет характерных продольных элементов корпуса, но сохранен общий прямоугольный, с интегрированным ремешком абрис, фактически, эта модель ближе к линейке «Сантос».

Наконец, выпущенный в 1936 г. Tank Asymetrique (рис. 5) не был прямоугольным, в данном случае игра строилась на том, что перекo-

шен из прямоугольника в параллелограмм с поворотом на 45 градусов циферблата был классический и узнаваемый корпус Tank (при этом сам повернутый на 1/8 оборота циферблат не был новым на тот момент решением, Vacheron Constantin выпустила часы VC American с таким решением в 1921 году).

Таким образом, межвоенные годы были периодом крайне активного развития линейки Tank. При этом, если в целом прямоугольный корпус оставался для часовщиков скорее маргинальным решением (токарные технологии позволяли гораздо дешевле и точнее получать круглые герметичные корпуса), то графические решения циферблата, найденные дизайнерами Картье и сама идея пластической интеграции ремешка/браслета с часами в единый носимый аксессуар повлияли на решения многих производителей часов межвоенного и послевоенного времени.

1950-е и отчасти 1960-е годы были для дизайна часов, особенно для часов верхнего ценового диапазона, временем некоторого застоя. Палитра найденных в 1920–30-е гг. решений была достаточно широка, спрос на производившиеся очень небольшими тиражами часы поддерживался на высоком уровне, в том числе тем, что именно Tank был популярной маркой у киноактеров и других медийных фигур (среди носивших в разное время те или иные версии Tank — Кларк Гейбл и Энди Уорхол.)

В 1960-х годах фирма Картье переживала кризис смены поколений, а затем смены собственника. В 1970-х на это наложился кризис отрасли в целом, связанный с появлением кварцевых часов. Выход из этого кризиса для Картье был связан с приходом новой управленческой команды, применившей современные на тот момент методы маркетинга. Новый стиль под общим названием Les Must des Cartier включал и новую линейку часов, в том числе и Tank. Часы Tank le Must (рис. 6) были кварцевыми, с цветными циферблатами без чисел, в позолоченных или серебряных корпусах, то есть ориентированными на более широкий круг покупателей, чем классическая механическая версия «Танка». Таким образом, Картье действовала в том же ключе, что другие, справившиеся с «кварцевым кризисом» фирмы, совместив стилистику дорогих часов с более дешевыми материалами и кварцевым механизмом.



Рисунок 7. Tank Americaine
Рисунок 8. Tank Anglais
Рисунок 9. Tank Solo
Рисунок 10. LCtankXL

Новые же механические модели Tank Картье выпустила после очень большого перерыва, преодолев внутренний кризис компании и последствия «кварцевого кризиса». За последнее десятилетие XX века и первое века нынешнего линейка Tank была полностью обновлена.

Первой новой моделью стала Tank Americaine 1989 года. Фактически это более широкая версия первой изогнутой по форме руки модели Tank Cintree, изменения коснулись только пропорций циферблата и, соответственно, расстояния между основными продольными элементами корпуса. Модель Americaine выпускается до сих пор, варьируясь по степени декорирования (есть менее лаконичные, чем модели 1920–30-х варианты с линейками бриллиантов на «гусеницах танка») и материалам (цвет золота может быть разным). Для варианта Tank Americaine с турбийоном был переработан циферблат, кроме окна для турбийона получивший цветное решение (рис. 7).Интересно, что модель Americaine, выпущенная как крупные мужские часы, была в конце 1990-х годов освоена и как дамская, поддержав общую модную тенденцию, характерную для широкого диапазона марок — от вполне массовых Casio G-Shock до таких же эксклюзивных, как Tank Panerai Luminor.

Tank Francais, выпускающийся с 1995 года, продолжает линию компактного «промежуточного» между Tank и Santos квадратного корпуса Tank Obus, поддерживая также характерную для модели Americaine палитру вариантов отделки. Есть версия, в которой вместо механического хода используется кварцевый.

Современным переосмыслением изначальной модели Normale можно отчасти считать массивную, без изгиба корпуса, модель Tank Anglais, сохранившую общее композиционное решение, но имеющую более сглаженные, менее рубленые формы (рис. 8).

Но наиболее близкой к изначальному Tank в современной линейке является модель начального уровня Tank Solo в корпусе из нержавеющей стали либо с покрытием и имевшая в исходной версии только кварцевый ход (рис. 9). Точность попадания нового дизайна в общий для всей линейки прототип вполне объяснима. Сама идеология кварцевых часов в дешевых материалах, но с дизайном более дорогих аналогов, до этого реализованная Tank le Must 1970–80-х, ориентирована на широкий круг потребителей, которые не могут себе позволить «настоящий Танк», поэтому очень важно точное соответствие дизайна общему прообразу.

Интересно, что одновременно Картье выпускает и модели, позиционируемые самой компанией как новые вариации классической Louis Cartier Tank. Это можно считать маркетинговым ходом, потому что на самом деле пропорционирование этих часов отстоит от оригинального Tank Normale еще дальше, чем «новый» Tank Anglais или, тем более, чем Tank Solo. При этом эксперименты с дизайном в этой «традиционной» части линейки в значительной мере повторяют опыты Картье межвоенного периода. Варьируется пропорционирование — крупный по отношению к обрамляющим элементам корпуса циферблат LC Tank XL (рис. 10), эргономика — особо тонкая модель LC Tank XL Extra Plat, набор и подача информации на циферблате — индикация оставшегося завода пружины у модели LC Tank Power Reserve.

Таким образом, редизайн линейки «Танк» в конце XX — начале XXI века фактически сохраняет как заложенное в 1920–30-х годах разнообразие, так и традицию экспериментов с дизайном в рамках общей для линейки Tank стилистики. При этом происходит адаптация к современным условиям (турбийон, кварцевый ход и нержавеющая сталь в модели начального уровня), сохраняя удачное и узнаваемое стилистическое решение.

Столетняя история Cartier Tank демонстрирует несколько характерных особенностей, связанных с общим ходом эволюции дизайна часов, частными свойствами верхнего ценового сегмента в целом и политики компании Картье в частности.

Смена периодов в эволюции Tank совпадает с периодизацией для дизайна часов в целом. Межвоенные годы были для линейки периодом бурного развития, дизайнерских находок и инноваций, в том числе сильно опередивших свое время (как числовая индикация вместо стрелок). Общий застой военных и послевоенных лет также ясно виден на примере этой модели. Кварцевый кризис практически не затронул верхний ценовой сегмент часов, поэтому никакого заметного влияния на Tank он не оказал. Наконец, рост интереса к механическим часам именно как предмету роскоши в 1980-х годах привел к новому витку эволюции линейки Tank, фактическому редизайну ее моделей, вполне в рамках общей для часовой индустрии тенденции.

Тенденции, типичные именно для сегмента дорогих и малотиражных часов, также проявились со всей ясностью. Во-первых, это рано проявившиеся у Картье тенденции адаптации к локальным рынкам — например, арабские и иероглифические начертания цифр на циферблатах часов, выпускавшихся для соответствующих рынков. Надо отметить, что эта не очень характерная для часовщиков межвоенного времени черта говорит о ювелирном фундаменте часового производства Картье, для ювелиров учет местной культурной специфики к тому моменту уже давно был нормой. Во-вторых, типичное для последней четверти XX века превращение наручных часов в дорогую механическую игрушку, предмет кинетической скульптуры, нашло отражение в моделях с открытым механизмом: например версия Tank Americaine с турбийоном. Также налицо типичный для предметов роскоши учет относительно краткосрочных модных тенденций — на дальневосточные мотивы в Tank Chinoise или модернистские в Tank Asymetrique.

Характерные для Картье черты не менее очевидны. Обычно это очень стабильный, даже консервативный подход к выбору материалов, фактур и текстур. На протяжении всей истории линейки Tank основным материалом является золото, в меньшей степени — платина и золочение, только в конце XX века младшие модели Tank получили стальные корпуса. Аккуратное и долгосрочное выстраивание лица каждой линейки Картье также очень сказалось и на облике линейки Tank. Помимо главного пластического хода, отсылка которого к танкам уже к середине XX века читалась с трудом, в силу сильного изменения пластики пер-

воисточника, это небольшие и характерные элементы стиля: обязательный сапфир на заводной головке, графичная вспомогательная шкала на циферблате.

Таким образом, при всем своем разнообразии, история Cartier Tank представляет собой очень чистый, практически модельный пример эволюции часового бренда в XX веке, что позволяет использовать ее в качестве контрольного массива данных для сравнения с историей других марок, а также как полезный учебный пример для студентов промышленного дизайна.

Библиография:

1. *Аронов В.Р.* Концепции современного дизайна. 1990-2000-е годы. М.: Арт-проект 2010

2. *Брызгов Н.В., Жердев Е.В.* Промышленный дизайн: история, современность, футурология. Учеб. Пособие. МГХПА им. С.Г. Строганова, М., 2015

3. *Рунге В.Ф.* История дизайна, науки и техники. В 2-х томах. М.: Архитектура-С, 2006.

4. Дизайн. Всемирная история. Главный редактор. Элизабет Уилчьюд. Предисловие Джонатан Гланси. М.: Магма, 2017.

5. Byars Mel. The Design Encyclopedia. London, 1994

6. The Conran Directory of Design. Edited by Stephen Bayley. New York, 1985

7. https://www.ru.cartier.com/ru/коллекции/Часы/мужские-модели-часов (дата обращения 11.09.2017)

Д.М. Чавушьян

ИССЛЕДОВАНИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ, ПОВЛИЯВШИХ НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ ФИЛИГРАННЫХ ИЗДЕЛИЙ КАЗАНСКИХ ТАТАР XIX В.

Статья посвящена изучению такого феномена, как филигранное искусство казанских татар XIX в. В статье приводятся результаты технико-технологических экспериментов по реконструкции техники филиграни XIX в. и выявлению типов филигранных завитков в казанских ювелирных изделиях.

The article studies such a phenomenon as the fine art of the Kazan Tatars in XIX century. The article presents the results of technological experiments on the reconstruction techniques of filigree XIX century and the identification of types of filigree scrollwork in Kazan jewelry.

Ключевые слова: техника филиграни, ювелирное искусство, Казань, технико-технологический эксперимент, реконструкция.

Keywords: technique of filigree, jewellery, Kazan, technological experiment, reconstruction.

Ювелирное искусство, в частности, техника филиграни казанских татар, стало историко-культурным феноменом, проследив развитие которого можно узнать об истории и традициях народа. Исследования ювелирного дела казанских татар проводились в разных направлениях. Наиболее известные учеными, которые занимались определением эволюции развития техники татарской филиграни от волжских булгар к золотоордынскому периоду, были Г.Ф.Валеева-Сулейманова и С.В. Суслова, Б.А.Рыбаков. Большое количество научных трудов Г.Ф.Валеевой-Сулеймановой дают подробные сведения о традициях ювелирного





Рисунок 1. Технико-технологическая реконструкция татарской сканной овальной броши XIX в. Экспериментальная модель
Рисунок 2. Технико-технологическая реконструкция татарской сканной восьмиугольной броши XIX в. Экспериментальная модель

ремесла татар. Обширный спектр ее научных интересов в кругу этой темы затрагивает вопросы о влияниях и взаимодействии русского ювелирного искусства с татарским. Одним из ключевых изданий, рассматривающих вопросы влияния на формирование татарского ювелирного искусства волжских булгар, является книга Г.Ф.Валеевой-Сулеймановой «Древнее искусство Татарии» [1].

Исследователи рассматривают ювелирные украшения татар в основном в синтезе с народным татарским костюмом. О богатом ассортименте украшений, создававшихся в мастерских татарских ювелиров, пишут Г.Ф.Валеева-Сулейманова и Р.Г.Шагеева: «Устойчивые художественные принципы, национальный эстетический вкус проявляются как в уникальных дорогих украшениях, так и в продукции массового производства, формы и декор которых были унифицированы. К последним относятся сканные изделия — ажурные чулпы, серьги с плоским щитком, звеньевые браслеты, перстни; гравированные и чеканные широкие пластинчатые браслеты, поясные застежки, бляхи, черненые по серебру — плоские браслеты, перстни, кольца — и литые украшения, подражающие сканным» [2].

Однако приведенные выше работы не дают точных данных о технологии изготовления и типах филигранных элементов, поэтому перед нами встал вопрос определения особенностей орнаментации и технико-технологических приемов в искусстве филиграни казанских татар.

Для более подробного изучения технических особенностей испол-





Рисунок 3. Технико-технологическая реконструкция татарской сканной броши XIX в. в форме восьмиконечной звезды. Экспериментальная модель
Рисунок 4. Технико-технологическая реконструкция татарской сканной броши XIX в. в виде цветочной розетки. Экспериментальная модель

нения филигранных изделий казанских татар были проведены эксперименты. Были выбраны татарские броши с наиболее характерными и часто встречающимися типами филигранного орнамента. В начале работ над созданием экспериментальных моделей была определена традиционная форма татарской броши. Таким образом, были выбраны овальная (рис. 1), восьмиугольная (рис. 2), форма восьмиконечной звезды (рис. 3) и цветочная розетка (рис. 4).

Данные модели украшены камнями в кастах, технология изготовления которых была национальной и также реконструирована в ходе исследования.

Технико-технологический процесс изготовления экспериментальных моделей был разделен на основные ювелирные операции и технико-технологические этапы. Он помог реконструировать работу старых мастеров.

Первым этапом экспериментальной части данной работы была проработка рисунка под филигранные броши на бумаге. Далее следовало приготовление филигранной проволоки. Для изготовления образцов была использована круглая проволока, диаметром 0,28 и 1 мм. Проволока диаметром 0,28 мм, подлежащая ссучиванию, тщательно отжигалась, предварительно была свернута в небольшие бухты и зафиксирована в бухты, чтобы избежать сгорания и для равномерного отжига. Отжиг производился мягким пламенем. Далее проволока охлаждалась в воде и просушивалась.

После этого проволока ссучивалась на механической дрели с периодическими отжигами. В данном случае проволока ссучивалась три раза, после чего провальцовывалась в ювелирных вальцах. Секрет старых мастеров заключался в том, что в нагортованном состоянии она прокатывается равномернее. После проката проволока становится плоской с зубчиками на боковой стороне. Чем лучше было проведено ссучивание, тем лучше зубчики прилегают друг к другу.

Вторым этапом была работа по созданию кастов для камней, используемых в декоре татарских брошей. Были выбраны следующие камни — прозрачные граненые и глухие кабошоны. Были изготовлены касты под них. Стоит отметить, что в филигранном искусстве казанских татар мы наблюдаем два вида кастов, поэтому в декор экспериментальных моделей брошей были включены гладкий глухой и зубчатый касты.

Для глухого каста берется металл толщиной 0,4 мм, который размечается специальным чертильным инструментом. Отмечается высота каста. В результате на металле отображается полоса, которая затем вырезается. Далее эта заготовка гнется в круг или овал, в зависимости от формы камня, после чего спаивается по шву. Далее следует «расколотка» каста до нужного диаметра под камень. При этом берется «расколотка» с круглыми или овальными отверстиями и соответствующим ригелем при помощи ударов молотка придается форма будущего каста, в зависимости от диаметра камня.

Зубчатый каст под камни-кабошоны делается по-другому: вырезается полоска металла нужной высоты, в зависимости от высоты камня. Далее она сгибается и спаивается по шву, после чего выравнивается, и под нее изготавливается дно каста. Для этого берется кусок металла, толщиной 0,7 мм и припаивается к спаянной заготовке. Далее лишний металл отсекается по форме каста и запиливается при помощи надфиля. Затем ножницами по металлу прорезаются зубцы.

Третьим этапом после изготовления кастов была работа по набору филигранного рисунка. Каст фиксируется при помощи клея БФ-6 или вишневого клея, затем изготавливаются внешний и внутренние контуры модели броши из более толстой проволоки. Проволока изгибается при помощи пинцета и отжигается. Далее производится набор внутреннего орнамента, состоящего из завитков с одной головкой. Прово-

лока внутреннего орнамента тонкая, ссученная. Важно при наборе соблюдать плотность прилегания одного завитка к другому, иначе узор получится разрозненный и при пайке может деформироваться. Специальным филигранным пинцетом изгибаем сначала круглую головку завитка, затем придаем ему форму и отжигаем, после чего наклеиваем на папиросную бумагу.

Важно заметить, что каждую изготовленную деталь следует отжигать, прежде чем фиксировать на бумаге, иначе при пайке может произойти деформация филигранного узора. Элементы могут подняться от плоскости, поэтому заготовку закрепляют на паяльном кирпиче при помощи стальной проволоки (биндры). Также с нескольких сторон ее фиксируют стальными булавками.

После этого филигранный образец смачивают флюсом — бурой — при помощи кисти. И затем посыпают мелко напиленным припоем. Для пайки филигранных изделий мы используем филигранный серебряный припой. Он более всего подходит для пайки филигранных изделий, быстро растекается, не позволяя сгорать мелким деталям от излишнего нагрева. Пайка начинается с нагревания изделия мягким пламенем бензиновой горелки. Сначала греется медленно все изделие, затем постепенно нужно прогревать изделие с одного конца, постепенно, по мере растекания припоя, переходя с одного места на другое. После того как припой растекся по всей поверхности, следует еще раз прогреть всю поверхность изделия, чтобы не произошло образования нерастекшихся кусочков припоя. Далее изделие охлаждается на воздухе.

После этого удаляется стальная биндра, образец выравнивается, и при необходимости, вставляются филигранные элементы, которые могли выпасть при пайке. После этого изделие либо еще раз пропаивается, либо подвергается отбелу в кислоте. В данном случае мы производим отбел при помощи кипячения в растворе разбавленной лимонной кислоты. Отбел производится для того, чтобы удалить окислы, образовавшиеся при пайке, а также остатки буры. После отбела филигранный образец подвергается крацеванию на латунной щетке. Далее он промывается в соде и дистиллированной воде для того, чтобы обезжирить и окончательно очистить его, и просушивается промокатель-





Рисунок 5. Фрагмент сканного орнамента. Тип завитка с одной головкой. Экспериментальная модель

Рисунок 6. Фрагмент сканного орнамента. Тип завитка с одной головкой, слегка закрученной внутрь. Экспериментальная модель

ной бумагой. Завершающим этапом следует гальваническое золочение и серебрение изделия. В результате мы получаем экспериментальную модель филигранной броши.

Важным научно-исследовательским вопросом можно считать особенности филигранной орнаментации в татарских украшениях. Основной целью данной технико-технологической реконструкции является определение характерного типа филигранного завитка как основного мотива филигранного орнамента в ювелирных изделиях казанских татар.

По технике исполнения в искусствоведческой литературе выделяют три типа филиграни татарских ювелиров — «плоская, накладная и бугорчатая» [3]. Специалисты считают бугорчатую филигрань высшим достижением ювелирного дела казанских мастеров.

Бугорчатая филигрань отличается от плоской тем, что каждый завиток выполнен объемно. Он не заканчивается в плоскости, но выступает над ней, образуя трехмерный объем в виде небольшой конусообразной пирамидки, сужающейся к верху. Часто зернь использовалась в композициях с бугорчатой филигранью.

К плоской и накладной филиграни татарских ювелиров относят распространенный тип завитка с одной головкой. Данный тип филиграни, часто украшенный зернью, был традиционным видом ювелирного искусства казанских татар и известен с древних времен. В композиции орнамент расположен, как правило, по периметру украшения,





Рисунок 7. Фрагмент сканного орнамента. Тип завитка с двойной головкой. Экспериментальная модель

Рисунок 8. Фрагмент сканного орнамента. Тип конусовидного завитка (бугорчатая скань). Экспериментальная модель

в два или три ряда, и направлен к центру изделия. Как правило, по центру располагается крупный камень, а ближе к краям украшения расположены камни меньшего размера. Данный тип орнамента берет истоки у филигранного искусства волжских булгар. Часто завитки данного типа завершались зернью.

Вообще применение зерни в композициях украшений было разнообразным: она разбрасывалась по всему полю орнамента или окаймляла части предмета линейными полосами, располагалась в виде ромбов, треугольников или же образовывала рельефные, объемные пирамидки.

При описании филигранного декора специалисты не детализируют отдельные его элементы, в частности, филигранный завиток и особенности его изготовления. В связи с этим, проводя эксперимент, мы впервые смогли выделить четкую типологию филигранного завитка в татарских украшениях XIX в. Рассматривая наиболее характерные типы завитка, мы выбрали следующие: завиток с одной головкой, завиток с одной немного перекрученной головкой, завиток с двойной головкой, конусовидный объемный завиток (бугорчатая филигрань). Кроме того, была выполнена технико-технологическая реконструкция процесса изготовления разных типов завитков старыми мастерами.

Первый тип филигранного завитка — завиток с одной головкой (рис. 5). Он присутствует во многих татарских ювелирных украшениях, мы определили характерные особенности его изготовления в

экспериментальной модели броши в форме цветочной розетки (рис. 4). Красоту ажурной филигранной композиции в данном случае определяет высокое качество исполнения каждого завитка, с одинаковой, круглой и ровной головкой.

Второй тип завитка — завиток с одной, немного перекрученной головкой, представлен в овальной по форме экспериментальной модели броши (рис.1, 6).



Рисунок 9. Фрагмент сканного орнамента. Тип конусовидного завитка (бугорчатая скань). Экспериментальная модель

Третья экспериментальная модель восьмиугольной филигранной броши наглядно нам показывает третий тип завитка, применяемый казанскими татарами в своем искусстве, — это завиток с двойной головкой (рис. 2, 7). Сначала выгибается одна головка, а затем вокруг нее при помощи филигранного пинцета также изгибается как бы вторая головка. Стоит отметить, что завиток такого типа мы встречаем и в сканных работах московских мастеров первой половины XIX века.

Самым сложным по технике исполнения оказался завиток четвертого типа. Это тип конусовидного завитка, который выходит наружу и отрывается от плоскости при помощи своего объема.

В мастерских технико-технологических исследований кафедры РХМ была изготовлена экспериментальная модель броши в форме восьмиконечной звезды в технике бугорчатой филиграни с орнаментом в виде конусовидных завитков (ил. 3, 8, 9). Изготовление конусовидного завитка особенно сложное, так как важно скручивать проволоку в расширяющийся книзу конус таким образом, чтобы завитки не соскакивали один с другого и спираль не разваливалась.

Из истории данной техники известно, что для нее берется очень тонкая проволока из высокопробного золота или серебра, и поэтому украшения были дорогостоящими, делались, в основном, по заказам высококвалифицированными татарскими ювелирами.

Итак, сначала изгибается при помощи пинцета маленькое колечко, а затем вокруг него по спирали необходимо скручивать проволоку. Когда

приближается основание конуса, необходимо скручивать конусную пирамидку без помощи пинцета, вручную, иначе она может деформироваться или развалиться. Таким образом составляется филигранный узор из подобных конусовидных завитков.

В ходе работы нами были рассмотрены и воссозданы четыре типа филигранных завитков и реконструирована технология изготовления плоской и бугорчатой филиграни. После проведения технико-технологических экспериментов и изучения особенностей старинной технологии изготовления филигранных изделий можно говорить о виртуозном исполнении филигранных изделий старыми татарскими мастерами и национальном самобытном характере их филиграни, на которой отразилось влияние русского ювелирного искусства.

Примечания:

1. *Валеев Ф.Х., Валеева-Сулейманова Г.Ф.* Древнее искусство Татарии. — Казань: Татарское книжное издательство, 1987.
2. *Валеева-Сулейманова Г.Ф., Шагеева Р.Г.* Декоративно-прикладное искусство казанских татар. — М.: Советский художник, 1990. — С.78.
3. *Суслова С.В.* Женские украшения казанских татар середины XIX — начала XX в. Историко-этнографическое исследование. — М.: Наука, 1980. — С. 15.

Библиография:

1. *Барков И.В.* Существующие приемы производства серебряного дела. — М., 1893.
2. *Валеев Ф.Х., Валеева-Сулейманова Г.Ф.* Древнее искусство Татарии. — Казань: Татарское книжное издательство, 1987.
3. *Валеева-Сулейманова Г.Ф., Шагеева Р.Г.* Декоративно-прикладное искусство казанских татар. — М.: Советский художник, 1990.
4. *Валеева-Сулейманова Г.Ф.* Татарская филигрань в контексте генезиса и развития ювелирного искусства // Из истории татарского народного искусства. Сб. статей. — Казань: ИЯЛИ им. Г.Ибрагимова АНТ, 1995.

5. *Воробьев Н.И.* Казанские татары. — Казань, 1953.

6. *Дульский П.М*. Искусство казанских татар. — М., 1925.

7. *Дьяконова П.В*. Старинные якутские шейные украшения // Сб. МАЗ. — 1958. — Т. XVIII.

8. *Поздеева Л*. Старинное шейно-нагрудное украшение казанских татарок // Материалы Центрального музея ТАССР. Вып. 2. — Казань, 1930.

9. *Рыбаков Б.А*. Ремесло Древней Руси. — М., 1948.

10. *Суслова С.В*. Женские украшения казанских татар середины XIX — нач. XX вв. (Историко-этнографическое исследование). Автореферат диссертации канд. исторических наук. — Казань, 1980.

11. *Фирсов Н.Н*. Прошлое Татарии. — Казань, 1926.

12. *Фукс К.Ф*. Казанские татары в статистическом и этнографическом отношении. — Казань, 1844.

Н.Ю. Красносельская

ТРАДИЦИИ КАСЛИНСКОГО АРХИТЕКТУРНОГО ЛИТЬЯ XIX В.

Статья посвящена исследованию чугунолитейного производства Каслинского завода. Приводится анализ уникальных шедевров архитектурного литья, выполненных на Каслинском предприятии в XIX в. Описываются особенности производства чугунных изделий крупного формата, ассортимент завода, связи с другими предприятиями и ведущие мастера-формовщики, работавшие на заводе с архитектурным литьем.

The article is devoted to the study of iron production of the Kasli plant. The analysis of the unique masterpieces of architectural casting, made at the Kasli enterprise in the XIX century. Describes the features of the production of cast iron products of large format, the range of the plant, links with other enterprises and the leading masters-formers, who worked at the plant with architectural casting.

Ключевые слова: производство, чугунное литье, завод, мастера, каслинское архитектурное литье.

Keywords: production, iron casting, factory, masters, Kaslinsky architectural casting.

Архитектурное литье для Каслинского чугуноплавильного и железоделательного завода было основой производства, однако об этом в специальной литературе имеется крайне мало сведений. Наиболее интересной в этом отношении можно отметить диссертацию М.В.Седовой «Архитектурно-декоративное чугунное литье Урала XVIII — начала XX веков: история и эволюция стилевого развития, мастера».

В широком круге литературных источников освящается, в основном, каслинское «кабинетное» или камерное литье и многочисленная серийная продукция. Именно такого рода каслинское литье хранится в большом количестве в музейных собраниях России и является предметом коллекционирования.

Переход к малым формам отливок из чугуна в Каслях произошел по причине отсутствия заказов на архитектурное литье, которое было распространено в эпоху классицизма, поэтому произошли изменения и в ассортименте завода, и переориентирование производства на «камерное» литье.

Также характерной чертой этого производства является детальная художественная проработка поверхности каслинских чугунных изделиях. Художественные литые предметы этого завода отличаются четкостью силуэта, тонкостью ажурного рисунка, тщательной отделкой поверхности, выразительным цветом чугуна. «Голландская сажа» — уникальный рецепт краски, которым покрывали каслинские мастера свои чугунные изделия. Секретом старых мастеров является технология и особый состав чугуна. Совершенство чугунных отливок получалось из-за плавки на древесном угле с использованием отличного качества природных формовочных песков. «Окрестности Каслей богаты залежами мелкозернистого песка с необходимым для формовочной смеси содержанием глины. В сочетании с местными запасами руды и богатейшими лесными ресурсами этот фактор стал одним из важнейших в деле развития каслинского художественного литья, его высокого технологического уровня» [1].

Без исключения, все отливки вручную дорабатывались в технике чеканки для передачи фактуры поверхности. Перечисленные технико-технологические приемы очень изысканы, точны и качественны, на уровне ювелирного искусства, и больше подходят для создания «камерных» изделий из чугуна с большим количеством мелких деталей.

Однако актуальным остается вопрос о характере архитектурного литья этого прославленного художественного центра.

Принято считать, что в 1823 года талантливый мастер Никита Тепляков начал развивать производство архитектурного литья на

Каслинском заводе. Впервые в 30-х годах XIX в. на заводе им были отлиты высокого художественного качества надгробные барельефы. Архитектурный металл Каслинского завода по своему качеству был признан лучшим в России. Тогда завод выпускал узорчатые чугунные плиты для оформления полов культовых зданий, казенных присутственных мест и вестибюлей частных особняков. Такой же ассортимент был и у других уральских заводов: Каменского, Кушвинского, Верх-Исетского, Нижнетагильского, Билимбаевского и др.

Период, когда архитектурный металл был востребован в строительстве и украшении зданий, приходится на XVIII век. Об этом пишет автор-составитель каталога «Художественное литье из чугуна XIX–XX вв. Из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника» Г.П.Черкашина: «В XVIII — первой трети XIX в. чугун стал неотъемлемой частью убранства архитектурных ансамблей. Крупнейшие зодчие: А.Н.Воронихин, К.И.Росси, О.И.Бове, Д.И.Жилярди, В.И.Стасов украшали свои творения чугунными решетками, статуями, вазами. Из литого чугуна возводили мосты, сооружали триумфальные арки, беседки, павильона, памятники монументальной статуарной пластики» [2].

В изданиях по архитектуре также отмечается, что «с начала XIX в. все более внедряются в практику большепролетные конструкции из чугуна и железа… Еще в конце XVII в. чугун начал использоваться для изготовления колонн (палаты В.В.Голицына в Москве, 1685–1688 гг.). Балочные конструкции из чугуна были применены в России в 1725 г. в перекрытиях дозорной башни Невьянского завода на Урале» [3]. Интересно, что и шатер этой башни был увенчан двухметровым флюгером с металлическим громоотводом в виде позолоченного шара с шипами-лучами. Полы и балконы башни Невьянского завода были оформлены чугунными плитами, чугунными были оконные и дверные проемы.

Значение чугунного литья в архитектуре играет важную роль — как часть конструкции, так и декор. В те времена повышенным спросом пользовались разнообразные чугунные колонны и столбы под арки и фронтоны крылец. Их форма была разнообразной: гладкие, с базой в виде многогранника, с каннелюрами, сложной профили-





Рисунок 1. Лестничное ограждение в особняке А.К.Поклевского-Козелл в Екатеринбурге (ул. Малышева, 46)
Рисунок 2. Чугунная лестница в усадьбе Румянцева-Задунайского (Москва, ул. Маросейка, д. 17)

рованной базой и капителью или орнаментальным фризом. Каслинский завод изготавливал фонарные столбы, столбы и решетки для садово-парковых оград, мостов, балконных и лестничных ограждений.

На Каслинском заводе, начиная с 50-х годов XIX в., стали отливать решетки и скамейки для украшения парков, а также парковую скульптуру. А в 1860 году завод получил золотую медаль от императорского Вольно-Экономического общества. В 1861 г. на Петербургской мануфактурной выставке завод наградили серебряной медалью.

Во второй половине XIX в. в каслинских решетках присутствуют как классицистические композиции с включением геометрических форм — круга, овала, ромба, так и художественно-стилистические черты готики и барокко. В модельном фонде Каслинского завода хранится фрагмент решетки, выполненный в готическом стиле. А, например, ограда Кыштымского завода, выполненная в Каслях в конце XIX в., имеет композицию в барочной стилистике.

Характерной композицией каслинских чугунных решеток многие специалисты считают рисунок решетки в виде пересекающихся кругов в центре, оформленный цветочной розеткой и фланкированный меандром в верхней и нижней части решетки.

Если говорить о конце XIX в. и о стиле модерн, то ограждения, выполненные на каслинском заводе, в композиции приобретают растительный мотив стилизованных цветов и трав. Например, лестничное ограждение в особняке А.К.Поклевского-Козелл в Екатеринбурге





Рисунок 3. Опорные колонны чугунной лестницы в усадьбе Румянцева-Задунайского (Москва, ул. Маросейка, д. 17)
Рисунок 4. Фрагменты чугунных ступеней лестницы в усадьбе Румянцева-Задунайского (Москва, ул. Маросейка, д. 17)

(ул. Малышева, 46) выполнено из элементов стилизованного цветка шиповника (рис.1). Распустившийся цветок шиповника расположен на фронтоне крыльца особняка А.К.Поклевского-Козелл. Стилизованная бахрома с кистями изготовлена из чугуна с изысканным качеством проработки деталей в технике чеканки по литью, украшает крыльцо. Крыльцо этого дома считается одной из лучших и виртуозных работ каслинских мастеров.

Шедевром архитектурного каслинского литья можно считать чугунную лестницу (рис. 2) в усадьбе Румянцева-Задунайского на ул. Маросейке, д. 17 в Москве. Сам особняк был построен в 1780-х годах. Точно не известен архитектор этой усадьбы. Есть мнение, что зодчим этого проекта был В.И.Баженов. Дом эклектичен так же, как и его декоративная отделка. Эта городская усадьба была построена купцом М.Р.Хлебниковым. Также напротив усадьбы Хлебников построил церковь Косьмы и Дамиана на Маросейке. В 1793 г. Хлебников продал усадьбу П.А.Румянцеву-Задунайскому, а далее она перешла к его сыну, коллекционеру и меценату, Н.П.Румянцеву, который был министром иностранных дел и канцлером Российской империи, а также являлся основателем Румянцевского музея. Н.П.Румянцев считается еще и основателем Российской государственной библиотеки. Усадьба имела великолепно оформленные интерьеры. Облик здания изменился в 1880-х годах. Фасады украсили живописные скульптуры, лепной декор и герб нового владельца — купца Митрофана Грачева.





Рисунок 5. Подступенники чугунной лестницы в усадьбе Румянцева-Задунайского (Москва, ул. Маросейка, д. 17)
Рисунок 6. Фрагмент Чугунного павильона. 1900 г.

Удивительная по красоте чугунная лестница является акцентом интерьера здания. Она представляет собой круглую лестницу, украшенную орнаментальными чугунными деталями и опорными элементами тончайшей каслинской работы (рис. 3). Мастера выполняли ее на заводе и затем отдельными частями привезли и смонтировали на месте. Оригинальность и красота этого произведения архитектурного металла заключается в крупных ажурных деталях, таких как, например, металлическая лестничная площадка на втором этаже этого особняка, рельефные чугунные ступени (рис. 4). Тончайшего литья ажурные подступенники (рис. 5), накладные элементы, рельефные чугунные колонны — каждая делать выполнена на высоком уровне каслинскими мастерами и имеет графическую четкость и строгость линий рисунка. С каждой точки обзора лестница кажется легкой и ажурной. Данную лестницу считают одной из самых красивых чугунных лестниц в Москве.

Прославленным произведением Каслинского завода, которое по праву можно отнести к малым архитектурным формам, является Чугунный павильон для выставки в Париже в 1900 г. Его осуществили по проекту Е.Е.Баумгартена. Два года понадобилось мастерам для того, чтобы выполнить эту сложнейшую отливку. Павильон отливали по деталям и потом отправляли и монтировали на Парижской выставке. Павильон, несомненно, поразил всех на выставке и был удостоен Гран-при в номинации «Металлические изделия». Так как



Рисунок 7. Сказочная рыба. Фрагмент Чугунного павильона. 1900 г.

все изделия Каслинского завода имели клейма, то был известен творческий коллектив мастеров, выполнивших этот шедевр.

Нужно заметить, что профессия формовщика на многих чугунолитейных заводах стала семейным делом многих поколений. Из каслинских династий наиболее известны Мочалины, Тепляковы, Самоилины, Игнатовы, Пермины. Их имена нам стали известны, лишь благодаря традиции ставить клеймо на готовом изделии.

Создавая Чугунный павильон для Парижской выставки, процесс работы разделили на несколько этапов. Рисунки всех декоративных элементов переносились на дерево, по деревянным моделям создавались формы, в итоге в формы заливался чугун. При большом размере павильона тончайшие ажурные чугунные кружа в сочетании с золотистыми бронзовыми деталями создавали завораживающее впечатление (рис. 6). Орнаментальные и изобразительные мотивы для этого павильона, в основном, были связаны из народных русских сказок, использованы образы фантастических животных, мотивы уральской природы. Например, вход в павильон поддерживают фантастические рыбы, напоминающие исконно русскую рыбу, которая водится в Волге, — осетр или стерлядь (рис. 7). В декоре павильона каслинского литья выделяются горельефы со сказочными образами в виде женщин-птиц, эти изобразительные мотивы можно найти в картине В.М.Васнецова «Сирин и Алконост. Вещие птицы. Песни Радости и Печали».

Каслинский павильон считается неподражаемым шедевром чугунного литья. Во многих источниках можно найти сведения, что это единственное в мире чугунное архитектурное сооружение, которое хранится в музейной коллекции Екатеринбургского музея изобразительных искусств.

Каслинское предприятие имело большой ассортимент металла как для экстерьера, так и для интерьера XIX в. Так, например, садовая мебель. Ее популярность, в исполнении каслинских мастеров, мотивировала к тиражированию наиболее популярных форм чугунной мебели. В духе классицизма завод изготавливал садовое кресло со спинкой в виде лиры из стилизованных листьев, стул с решеткой в виде камышей, готические виды диванов и диваны со стилизованным изображением виноградной лозы. А в конце XIX в. Каслинский завод выпускал чугунную мебель по образцу петербургского завода Сан-Галли, ассортимент подобного рода изделий которого был широк и ориентирован на немецкие образцы.

Богатая история Каслинского завода, уникальные технологии формовки, литейного дела, чеканки и отделки чугунных поверхностей, редкие рецептуры краски для изделий из чугуна, которые были в равной степени высокого качества как в сравнительно небольшом по размеру «кабинетном» литье, так и в литье архитектурном, сделали Касли неподражаемым национальным центром художественной промышленности России.

Примечания:

1. Художественное литье из чугуна XIX–XX вв. Из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника. Каталог. (Автор-составитель Г.П.Черкашина). — М.: Издательский Дом «Подкова», 1998. — С. 13.
2. Художественное литье из чугуна XIX–XX вв. Из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника. Каталог. (Автор-составитель Г.П.Черкашина). — М.: Издательский Дом «Подкова», 1998. — С. 8.
3. Архитектура гражданских и промышленных зданий. Т. I. История архитектуры / под. ред. Н.Ф.Гуляницкого. — М.: Строиздат, 1978. — С. 135.

Библиография:

1. Архитектура гражданских и промышленных зданий. Т. I. История архитектуры / под. ред. Н.Ф.Гуляницкого. — М.: Строиздат, 1978.

2. *Губкин О.П*. Каслинский чугунный павильон. История создания и реставрации. 1900–2000. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000.

3. *Губкин О.П*. Каслинский феникс. — Екатеринбург, 2004.

4. *Глушков А*. Чугунные кружева // Наш Мечел. — 2006. — № 2.

5. *Малаева З.Г*. Художественное литье из чугуна. Касли / Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. — М.: Интербук-бизнес, 2005.

6. *Седова М.В*. Архитектурно-декоративное чугунное литье Урала XVIII — начала XX веков: история и эволюция стилевого развития, мастера. Дис. канд. искусствоведения. — М., 1986.

7. *Свистунов В.М*. История Каслинского завода 1745–1900. — Челябинск: Изд-во «Рифей», 1997.

8. *Соболев Н.Н*. Чугунное литье в русской архитектуре. — М., 1951.

9. Художественное литье из чугуна XIX–XX вв. Из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника. Каталог / авт.-сост. Г.П.Черкашина). — М.: Издательский Дом «Подкова», 1998.

М.Г. Круглова

К ВОПРОСУ О СУЩЕСТВОВАНИИ ЕДИНОГО АЗИАТСКОГО АРЕАЛА ЮВЕЛИРНОЙ ТРАДИЦИИ

Любая цивилизационная общность многокомпонентна. Это касается азиатских мегакультур: китайской и центральноазиатской. Исследование истории культурного взаимодействия позволяет выявить прозрачность границ древних культур и возможность выделить направления культурных влияний. Для современного искусствознания становится важным изучение не только форм, но и источников их создания, причин их сохранения в истории, а также основных направлений изменения. В качестве материала исследования выбрано ювелирное мастерство как значимый, но малоисследованный сектор декоративно-прикладного искусства. В качестве региона — Центральная Азия (в советских источниках — Средняя Азия) и Китай, а также Индокитай (Золотой Треугольник). Рассмотрение истории обработки металла и позже ювелирного дела в Центральной и Восточной Азии позволяет говорить о постоянном взаимовлиянии различных культур, тенденций и стилей длительностью в тысячи лет. Находясь в непосредственной географической близости, культуры различного образа жизни, различных верований развивали собственные тенденции в иконографии, орнаменте, жанрах ювелирного искусства. При том, что развитие было независимым, оно подвергалось влияниям, причем в различных направлениях. Наиболее мощными инструментами культурного диалога оказывались торговые пути и завоевания, такие как монгольское, которое повлияло на распространение, в частности, китайских технологий золотой филиграни по России и на Ближнем Востоке.

Any civilizational community is multicomponent. This applies to Asian megacultures: Chinese and Central Asian. The study of the history of cultural interaction makes it possible to reveal the transparency of the boundaries

of ancient cultures and the opportunity to identify the directions of cultural influences. For modern art history it becomes important to study not only the forms, but also the sources of their creation, the reasons for their preservation in history, as well as the main directions of change. As a research material, jewelry was chosen as a significant but little-researched sector of arts and crafts. The region is Central Asia and China, as well as Indochina (the Golden Triangle). Consideration of the history of metal processing and later of jewelry business in Central and East Asia allows us to talk about the constant interaction of different cultures, trends and styles lasting thousands of years. Being in the immediate geographical proximity, cultures of different ways of life, different beliefs developed their own trends in iconography, ornament, genres of jewelry art. While development was independent, it was influenced, and in different directions. The most powerful tools for cultural dialogue were trade routes and gains, such as the Mongolian one, which influenced the distribution, in particular, of Chinese technologies of gold filigree in Russia and the Middle East.

Ключевые слова: азиатское искусство, ювелирное искусство, серебряное дело, иконография, орнамент, культурные влияния, культурный диалог.

Keywords: asian art, jewelry, silver, iconography, ornament, cultural influences, cultural dialogue.

Введение

Любая цивилизационная общность многокомпонентна. Это касается азиатских мегакультур: китайской и центральноазиатской. Исследование истории культурного взаимодействия позволяет выявить прозрачность границ древних культур и возможность выделить направления культурных влияний. Для современного искусствознания становится важным изучение не только форм, но и источников их создания, причин их сохранения в истории, а также основных направлений изменения.

В качестве материала исследования выбрано ювелирное мастерство как значимый, но малоисследованный сектор декоративно-прикладного искусства. В качестве региона — Центральная Азия (в со-

ветских источниках — Средняя Азия) и Китай, а также Индокитай (Золотой Треугольник); сегодня под народами центральноазиатского региона подразумевают народы Казахстана и Кыргызстана, Таджикистана и Туркменистана, Монголии, Южной Сибири и Узбекистана. Как отмечают исследователи, сегодня расширенное понимание Центральной Азии требует выделения нескольких регионов, в частности, района Среднеазиатского междуречья, Монголии и Южной Сибири, который вобрал в себя древние цивилизации кочевников и земледельцев, а также стал местом пролегания Великого Шелкового пути [Баринова, 2013, 6–7].

Единые источники азиатской ювелирной традиции

Вопрос о едином генезе китайской и индоевропейских народностей до сегодняшнего дня остается дискуссионным; его обсуждают лингвисты [см. обзор проблем в: Баринова, 2013, 31–34]. Однако даже если эти народы имеют и различное происхождение, уже в ранний период их взаимодействия исследователи отмечают единство части лексики, что может быть объяснено культурным влиянием, то есть заимствованием: так, енисейские (протоевропейские) корни обнаруживаются в сино-тибетской лексике еще в эпоху сино-тибетского единства [там же, 32–33].

О единстве культурного базиса на больших территориях проживания европейских (условно среднеазиатских) и тихоокеанских (условно восточноазиатских) монголоидов свидетельствует сходство каменной индустрии палеолита на широчайшей территории [Баринова, 2013, 100]. Также исследователи отмечают сходство в палеолитических украшениях, которые издревле были средством самоидентификации [Питулько, 2010]. Связь нижне- и среднепалеолитических культур Востока и Запада Азии сохранялась, очевидно, и на позднем этапе периода, хотя в культуре бассейна Хуанхэ стало проявляться своеобразие.

Своеобразие и единство свойственно и для изделий, наследующих гунно-сарматским традициям. Многие орнаментальные мотивы, которые характерны для художественной обработки металлов у башкир и кыпчаков, киргизов и казахов, каракалпаков и туркмен: пальметки и полупальметки, розетки и листовидные фигуры, волны и завитки,

гирлянды вьющихся растений, рога и крестообразные фигуры, являются элементами древнего, гунно-сарматского происхождения [Авижанская, Бикбулатов, Кузеев, 1964, 183–185]. В изделиях одного народа традиции могут причудливо переплетаться: так, у башкир принято украшать браслеты арабской графикой и имитирующим ее узорами, а в советское время к этим орнаментальным традициям добавилась и советская символика: «Чаще всего изображается пятиконечная звездочка в орнаменте и цветов и листьев» [там же, 188]. При этом формы украшений и технические приемы производства ближе всего у башкиров к татарам (очевидно влияние в технике филиграни).

В памятниках раннежелезного Китая (VII–V вв.) найдено немало украшений, отмеченных чертами «скифских» культур, распространённых от южной Германии до Хуанхэ [Баринова, 2013, 110]. Также и бронза возникает в Китае «неожиданно и в развитых формах» [там же, 118], что исследователи связывают с распространением влияния ближневосточных культур на Восток, через центральноазиатскую и сибирскую бронзовые культуры. Нефрит, игравший большую роль в ювелирном искусстве Китая, поступал первоначально с территории Восточного Туркестана.

Собственно ювелирное дело пришло в Китай от иранской цивилизации: появление ковки драгоценных металлов в Китае относится к эпохе Тан либо несколько предшествует ей. Б.Гюлленсворд тщательно исследует танское ювелирное дело и доказывает заимствование из Сасанидского искусства таких деталей и мотивов, как сцены охоты, противопоставление животных и птиц, растительные побеги, бордюр из лилий и так далее [Gyllensvard, 1958, 108–135]. Неудивительно, что художники-изгнанники, пострадавшие от мусульманского отказа от изобразительного искусства, встретили в Китае гостеприимство: при перестройке танского города Инчжоу в 717 г. для согдианцев были отведены специальные кварталы [Баринова, 2013, 192].

Важно и «обратное» влияние: так, китайская традиция искусства несомненно влияла на сибирское искусство; еще исследователи начала XX века высказывали идею о том, что скифо-сибирский мотив свернувшегося хищника обязан своим происхождением «кольцевидным зооморфным композициям» искусства Китая [Kossak, 1987, 29; Куроч-

кин, 1993, 65; Васильев, 2000, 18–19; Савинов, 2002, 67]. Как отмечает Е.Б.Баринова, «Кочевники творчески переработали не совсем понятное для них свернувшееся животное в “утробной позе” в кошачьего хищника, в соответствии с потребностями украшения предметов и с внутренней семантикой самого образа» [Баринова, 2013, 146].

И в дальнейшем исследователи отмечают значительное двустороннее влияние между ювелирными традициями центральноазиатского региона и Китая: так, Б.И.Маршак отмечает, что в VII — начале IX в. население земледельческих регионов Центральной Азии поддерживало тесные связи с Китаем, причем отмечается цельноазиатское воздействие на китайскую торевтику и влияние орнаментальности китайского искусства на цельноазиатское [Маршак, 1971, 50]. Например, древний китайский орнамент в виде косой сетки с кружками в каждой ячейке стал распространяться в Центральной Азии в VII в., а танский «лепестковый» бордюр — в VIII в. [Баринова, 2013, 243]. В археологических раскопках разных периодов по всей Центральной Азии находят китайские ювелирные украшения.

В период распространений буддизма в Китае произошла, по признанию исследователей, «встреча латинского Запада и татарского Востока»; так, найденный в Бердянске золоордынский ковш из окованной в золоченое серебро раковины отмечен влиянием итальянского Возрождения [Неглинская, О стилевых тенденциях…, 2012, 432]. Монголы поспособствовали и трансляции на Запад искусства золотой филиграни, в эпоху Сун достигшей расцвета в Китае; исследователи высказывают мнение, что эта филигрань поспособствовала развитию данного вида ювелирного искусства на Ближнем Востоке (Египет и Дамаск) и в мастерки русских митрополитов, определив одно из направлений мировой моды в ювелирном деле XIV века [Крамаровский, 2001, 30–42].

Исследование сино-тибетского стиля в цинском металле (XVII–XVIII вв.) позволяет говорить о том, что в ювелирном деле этого периода смешались такие влияния, как античные и скифские, индо-иранские и буддийские, а также экектика официального цинского искусства, что придавало произведениям сложность и многокомпонентность [см. Неглинская, Шинузари…, 2012]. И дальнейшие иссле-

дования позволяют говорить о том, что в Центральной и Восточной Азии на протяжении тысячелетий сформировался сложный стилевой конгломерат ювелирных тенденций, течений, традиций.

Заключение

Рассмотрение истории обработки металла и позже ювелирного дела в Центральной и Восточной Азии позволяет говорить о постоянном взаимовлиянии различных культур, тенденций и стилей длительностью в тысячи лет. Находясь в непосредственной географической близости, культуры различного образа жизни, различных верований развивали собственные тенденции в иконографии, орнаменте, жанрах ювелирного искусства. При том, что развитие было независимым, оно, конечно, подвергалось влияниям, причем в различных направлениях. Наиболее мощными инструментами культурного диалога оказывались торговые пути и завоевания, такие как монгольское, которое повлияло на распространение, в частности, китайских технологий золотой филиграни по России и на Ближнем Востоке. История культурного процесса на срезе ювелирного дела — дисциплина невероятно увлекательная, перспективная и ждущая еще своих преданных исследователей.

Библиография:

1. *Авижанская С.А., Бикбулатов Н.В., Кузеев Р.Г.* Декоративно-прикладное искусство башкир. — Уфа, 1964. — 280 с.

2. *Баринова Е.Б.* Этнокультурные контакты Китая с народами Центральной Азии в древности и средневековье. — М., 2013. — 420 с.

3. *Васильев С.А*. К вопросу о происхождении сюжета «хищник, свернувшийся в кольцо» в скифском зверином стиле. Каталог изображений. — СПб.: Гос. Университет, 2000. — 80 с.

4. *Крамаровский М.Г*. Сокровища Золотой Орды (каталог выставки). — СПб., 2001. — 200 с.

5. *Курочкин Г.Н*. Изображения свернувшегося хищника в тагарском искусстве // КСИИМК. — 1993. — Вып. 207. — С. 59–67.

6. *Маршак Б.И*. Согдийское серебро. — М.: Наука, 1971. — 191 с.

7. *Неглинская М.А*. О стилевых тенденциях эпох Юань и Мин / ред. А.И.Кобзев // Общество и государство в Китае: Т. XLII, ч. 3. — М., 2012.

— С. 395–433.

8. *Неглинская М.А*. Шинузари в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795). — М.: Спутник+, 2012. — 478 с.

9. *Питулько В.В*. Расселение и адаптация древнего человека на северо-востоке Азии в позднем неоплейстоцене / ред. А.П.Деревянко, А.Б.Куделин, В.А.Тишков // Адаптация народов и культур к изменениям природной среды, социальным и техногенным трансформациям. — М.: РОССПЭН, 2010. — С. 38–46.

10. *Савинов Д.Г*. Ранние кочевники верхнего Енисея. — СПб.: СПбГУ, 2002. — 202 с.

11. Gyllensvard B. T'ang Gold and Silver. — Göteborg, 1958. — 370 p.

12. *Kossak G*. Von den Anfängen des skytho-iranishen Tierstil. — München: Skythika, 1987. — 489 s.

Н.Н. Бертяева

КРУЖЕВО ИДРИИ: ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ, ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ

Данная статья посвящена вопросам становления и формирования художественного своеобразия кружева словенского города Идрии на протяжении столетий. Идрийское кружево было исключительно плетеным, ручным, чем вызывало особый интерес ценителей кружевных изделий и пользовалось большим спросом. Оно уникально тем, что в период становления испытало влияние разных кружевных центров вне Словении, а потому выработало совершенно особые орнаментальные и технические приемы. Художественные особенности кружева разных периодов рассмотрены автором на конкретных примерах.

This article is devoted to the formation of the artistic identity of Idrian lace throughout the centuries. Idrija's bobbin lace was always exceptionally hand made. It caused great interest among connoisseurs of lace products and was in great demand. Lace idris is unique. During its formation, it experienced the influence of different lace centers outside of Slovenia, and therefore developed special ornamental and technical features. The artistic features of lace of different periods are examined by the author on specific examples.

Ключевые слова: кружево, Идрия, кружевная школа, узор, плетение в виде узкой полосы, фактура, модерн, дизайн.

Keywords: lace, Idrija, lace school, pattern, narrow tape lace, texture, modern, design.

Город Идрия известен как крупнейший центр плетения кружев в Словении. История кружевного производства здесь насчитывает несколько веков. Впервые кружево упоминается в документе (1), датированном 1696 годом [1, p. 9] [2, p. 24]. Тем не менее, литература об этом центре ограничена (2), а на русском языке и вовсе отсутствует. В связи с этим, становится особенно актуальным рассмотрение художественных и технико-технологических особенностей кружева этого словенского города в контексте этапов его развития.

Как и территория Словении, Идрия за столетия своей истории являлась частью нескольких государств. Так, в 1867–1918 годах она находилась в составе Австро-Венгерской империи, наравне с Чехией, Хорватией, Венгрией, где также сформировались центры кружевоплетения. В период между двумя мировыми войнами город принадлежал Италии, а затем, до 1991 года, Югославии.

История возникновения здесь кружевоплетения не совсем обычна. Еще в XV веке Идрия получила известность как центр добычи ртути: здесь случайным образом было обнаружено ее первое месторождение (3). Мужское население города трудилось в шахтах по добыче ртути. Принято считать, что мастерство плетения кружев было привнесено именно женами шахтеров, приехавших на работу в Идрию из соседних стран, в том числе Германии и Италии. До конца XVII века женщины работали в шахтах вместе с мужчинами, но в скором времени потеряли работу в связи с улучшением технических условий обработки и доставки ртути [2, p. 23–24]. Как следствие, здесь получило развитие кружевоплетение.

В Италии, уже начиная с XV века, исполнялось сначала шитое, а позже и плетеное кружево [3], [4]. В Германии также сложились несколько центров производства, но они не отличались самобытностью: в них, как правило, исполнялись известные и вошедшие в моду рисунки. Вместе с тем, мастерство и полученный таким образом опыт немецких кружевниц не вызывает сомнения. Так, в начале становления идрийское кружево восприняло прочную базу западноевропейского кружевоплетения и могло в дальнейшем развивать ее. В Идрии, как и во всей Словении, получило распространение кружево, плетеное с помощью деревянных палочек — коклюшек.

Кружевоплетение в Идрии представляет особый интерес для исследования. Оно естественным образом меняло свой облик под воздействием тех социальных и политических явлений, которые охватывали Словению на протяжении нескольких столетий, а особенно в XX веке. Перемещались границы государств, и соответственно менялся характер кружевного промысла.

Кроме того, на технику плетения оказывали влияние требования рынка — под их воздействием кружевницы исполняли те или иные элементы и мотивы, варьировали способ их применения в своих изделиях. Можно сказать, что в кружеве воплощался дух времени. Именно в результате многолетних экспериментов в области технологии и формообразования произошел отбор наиболее интересных художественных и технических приемов, утвердившихся в кружеве.

Следует отметить, что вопросы становления кружевоплетения в Идрии практически не нашли отражения в довольно многочисленных европейских изданиях конца XIX — начала XX века по истории кружева. Впрочем, мало информации и о центрах производства кружева на территории Австро-Венгерской империи. Очевидно, оно значительно уступало прославленным французским и бельгийским «валансенн», «малин» «шантильи», «брюссель» [3], [4], (4). Вместе с тем, в период обращения к машинному производству (5) далеко не все центры смогли сохранить в то время уникальность ручного исполнения кружева.

В этом можно убедиться, прочитав статью известного специалиста по кружеву Алана Коула, хранившего в те годы коллекцию кружева Музея Виктории и Альберта. Коул пишет о важности попыток возродить ручное кружевоплетение, чтобы дать новую жизнь этому ремеслу. В своей статье он упоминает такие известные центры, как Франция, Бельгия, Италия (а точнее, Венеция), Ирландия, Австрия и Богемия (Чехия), но с сожалением указывает на существование в начале XX века лишь нескольких центров именно ручного, традиционного, производства кружева (в том числе Саксонию и Россию) [5, p. 253]. В связи с этим представляется особенно важным тот факт, что в Идрии линия ручного кружевоплетения не прерывалась и сохранилась до настоящего времени.

Самыми ранними типами кружев, исполняемыми в Идрии, были «plaited lace», «torchon» и «point ground lace» [6, p. 10]. «Plaited lace» —



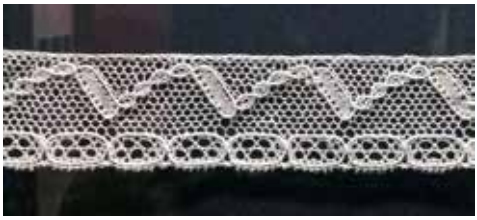


Рисунок 1. Плетешковое плетение («plaited lace»). Повторение старинного узора «подковы». Автор — Майя Светлик (Maja Svetlik). Экспозиция Муниципального музея кружева в Идрии

Рисунок 2. Реконструкция образца «point grounded lace» 1839 года. Экспозиция Муниципального музея Идрии. Подлинный образец хранится в Словенском Этнографическом музее Любляны

плотный шнурок, выполняемый двумя парами коклюшек (русское название «плетешок»). Этот элемент может образовывать геометрические элементы или фон кружева — так называемую «решетку». Кружево данного типа считается прототипом плетеного кружева. В качестве примера можно привести узкое кружево «подковы», целиком выполненное из шнурков — плетешков (рис. 1). Это точное повторение старинного узора современным художником. Узор формирует плотный шнурок — плетешок. Четкий геометрический рисунок полукруглых фестонов дополнен изящными отвивными петельками, что подчеркивает декоративный характер кружева.

В дальнейшем получило распространение кружево с геометрическим орнаментом «torchon» («торшон»), которое плели в виде мерной полосы [7, с. 132—134]. В зарубежной литературе оно упоминается как «крестьянское»; его образцы приводятся в различных альбомах и монографиях [8, p. 45–46]. Орнамент идрийского «торшона», как и других европейских образцов, типично геометрический. Как правило, элементы узора выполнены из плотных льняных нитей и имеют ажурный плетешковый фон. К этой группе кружев примыкает так называемый гипюр «клюни», в котором отсутствует фоновая решетка, а элементы узора соединены редкими сцепами.

«Point grounded lace» — кружево, в котором детали соединены изящной фоновой сеткой (рис. 2). Как следует из названия, «ground» — это основа кружева. Геометризованный или растительный узор обводится

толстой линий скани. Отдельные элементы узора могут дополняться решеткой, отличной по текстуре от фоновой. Данный вид кружева получил распространение в XVIII столетии.

В это время кружево покупалось горожанами и использовалось для отделки белья и одежды. Им украшались женские головные уборы-чепцы. Следуя моде, женщины исполняли кружево для себя и на продажу. Эта тенденция развития кружевоплетения характерна для большинства центров кружевоплетения: первоначально кружево плетут для собственных нужд, а затем оно становится объектом торговли. Довольно быстро плетение кружев стало экономически выгодной деятельностью и в Идрии. К концу XVIII столетия кружевоплетением здесь занимались около тысячи кружевниц [9, p. 24–25].

В XIX веке, а особенно во второй его половине, кружевоплетение получает наиболее активное развитие как в художественном отношении, так и с точки зрения промысла. Этому способствовали несколько значительных событий. Во-первых, в 1860 году в Идрии Стефаном и Каролиной Лапань был открыт первый магазин кружева, где продавались готовые изделия и материалы для плетения. Этот магазин был единственным официальным поставщиком сырья для кружевниц на протяжении пятидесяти лет [10, p. 25–26].

Во-вторых, в 1873 году кружево экспонировалось на выставке в Вене, после чего интерес к нему значительно возрос. Появились специализированные каталоги образцов кружева (некоторые из них можно рассмотреть в экспозиции Муниципального музея Идрии). В-третьих, в ноябре 1876 года начала свою работу Национальная Профессиональная Ремесленная школа кружевниц, которая функционирует до сих пор. Школа была открыта Иванкой Ферянчич, ставшей ее первой учительницей и директором. Лучшим ученицам школы Идрии давалась возможность повысить уровень своего мастерства в Центральном институте кружевоплетения в Вене, а по окончании курса они могли преподавать плетение в кружевных школах [11, p. 30–35]. Стоит отметить, что именно благодаря кружевным школам, открытым в Идрии и других городах Словении, было сохранено уникальное ручное производство.

На протяжении XIX столетия активно развивается еще один вид плетеного кружева — «tape lace». Его узор формировала извилистая тесь-

ма полотняного плетения. Полотняное плетение, «полотнянка» — один формообразующих элементов в западноевропейском и русском кружеве, воспроизводящий текстуру ткани. Для соединения деталей использовался крючок, а потому его следует считать сцепным кружевом. К концу столетия начинает преобладать сцепное кружево «wide tape lace» с широкой полотнянкой — тесьмой (рис. 3). Как правило, в плетении использовали семь-восемь пар коклюшек. Кружево отличалось ясной, нередко симметричной, композицией с четким раппортом. Помимо мерного кружева, плетенного на метраж, производились цельные кружевные вещи — скатерти, салфетки. В богатых семьях возросла популярность кружева как украшения одежды и бытового текстиля, а сами изделия этого времени отличаются особой тщательностью исполнения и богатством фактуры. В орнаменте кружева этого времени можно найти не только растительные и цветочные мотивы, но и изображения животных и человека.

Еще более сложные и изысканные рисунки начинают появляться в кружеве Идрии с преобладанием нового художественного стиля начала XX века — модерна. Как известно, типичной особенностью этого стиля было увлечение природными формами, сочетание плавных линий и тонких декоративных проработок. Под влиянием стиля в рисунке кружев появляются асимметричные завитки, сложные цветочные орнаменты.

Необходимо упомянуть, что разработкой узоров для кружев в стиле модерн, или сецессион, занимались художники Специальной Студии для рисования кружева и Королевского центрального кружевного курса в Вене. Благодаря их усилиям, новые рисунки распространялись по всей территории монархии и за ее пределами [12, p. 151–152]. Интересно, что в 1923 году преподавателями Школы искусств и ремесел в Гамбурге была опубликована единственная книга с проектами кружев в стиле модерн. Еще более ценно то, что один из экземпляров этого уникального издания хранится в библиотеке МГХПА им. С.Г.Строганова [13].

Кроме того, особое распространение в первом десятилетии XX века получают небольшие законченные композиции, дополняющие одежду в виде вставок — так называемые «мотивы». Отметим, что данная тенденция прослеживается в кружеве многих стран, в том числе в России.





Рисунок 3. Сцепное кружево «wide tape lace». Мотив сердца. Источник: «The Primožič company archives». Фото: Tadeja Primozic. Proceeding of the 17th world Lace Congress of OIDFA. Ljubljana, 2016, c. 11

Рисунок 4. Узкое плетеное кружево «narrow tape lace». 1920-е гг. Экспозиция Муниципального музея Идрии

Среди элементов орнамента кружева наиболее популярным становится мотив сердца. В Муниципальном музее Идрии хранится довольно много образцов кружев этого времени. Помимо гибких замысловатых линий, свойственных орнаменту модерна, все они отличаются технической сложностью исполнения и богатством фактуры. Как правило, в кружеве полотняное плетение чередуется с сеткой, когда нити следуют не перпендикулярно друг другу, а по диагонали. Также полотняное плетение может варьироваться по ширине и степени ажурности.

После I мировой войны национальная территория Словении была поделена между несколькими государствами. Некоторые регионы, в том числе Горация и Идрия, отошли к Италии. Связи между Идрией и другими центрами Словении были прерваны. Однако знакомство с новейшими образцами разных центров Италии помогло приспособить кружево к требованиям рынка.

Очевидно, что кружевоплетение активно развивалось и в эти годы, причем ремесло осваивалось девочками уже в довольно раннем возрасте. В экспозиции Муниципального музея Идрии представлен сертификат об окончании курса в школе кружевоплетения, датированный 12 июля 1925 года. Если сопоставить указанную дату рождения ученицы и год завершения курса, можно определить, что на тот момент ей было 14

лет. Представленные в экспозиции фотографии являются документальным подтверждением этого — на них изображены совсем юные ученицы кружевной школы шести-семи лет.

Как упоминалось выше, в узорах идрийского сцепного кружева уже утвердилась широкая тесьма полотняного плетения. Она создавала четкие линии орнамента, но была трудоемка в плетении, что не позволяло быстро исполнить заказ. Под влиянием Италии распространение получило технически простое сцепное кружево с узкой лентой «narrow tape lace», которое требовало для плетения всего пять пар коклюшек. Это значительно упрощало процесс плетения. Композиция кружевных изделий стала более свободной, часто асимметричной (рис. 4). Так, период между двумя мировыми войнами, «итальянский период», оказался неожиданно плодотворным для идрийского кружева.

После II мировой войны и до 1970-х годов, развитие кружевоплетения также шло довольно успешно. В это время кружево продолжали исполнять в виде узкой полосы. Кружево данного типа получило местное название «идрийский манер», или «идрийский рис». Для плетения тесьмы — полотнянки — использовали в среднем шесть, максимум восемь пар коклюшек. Изгибы линий рисуют многочисленные изящные петли и завитки. Со временем именно кружево «идрийский рис» с узкой извилистой тесьмой стало особенно популярным в Словении и узнаваемым за пределами государства.

В это время в Идрии появилась традиция проведения кружевных фестивалей. Первый фестиваль состоялся 23 августа 1953 года, о чем повествует афиша фестиваля из экспозиции музея города. Это мероприятие подразумевает выставки кружева, конкурсы по мастерству плетения, демонстрацию местных обычаев, театрализованные представления, спортивные мероприятия и т.д. Каждый год фестиваль привлекает множество участников, в том числе из-за границы. Стоит добавить, что в настоящее время программа фестиваля значительно расширилась, а выставка носит уже международный характер.

В 1970-х годах спрос на плетеное кружево продолжал расти, но число искусных мастеров уменьшалось. Десятилетием позже кружево вновь становится более технически простым: значительно сокра-



Рисунок 5. Современное сцепное кружево. Школа Идрии. Автор Анна Польсак (Ana Poljsak), 11 лет. Pattern Book of the 17th world Lace Congress of OIDFA. 24–26 June 2016, Ljubljana, Slovenia. С. 9, ил. 2

тилось время для его производства. Спрос практически упал, но его продолжали плести для собственных нужд. В начале же 90-х годов интерес к плетению кружев снова возрос [14, p. 9–15]. Кроме того, с обретением независимости Словенией в кружеве активно развивается авторская линия.

В XXI веке Идрия окончательно утвердила статус главного центра кружевного производства Словении. В современном кружевоплетении можно условно обозначить три направления: сохранение культурного наследия, воспроизведение старинных техник и приемов плетения; приспособление традиционных форм и техник к новым композициям; авторское кружево и дизайн (6).

Все эти направления довольно успешно развиваются в школе кружевоплетения Идрии. Следуя сложившейся традиции, в современном кружеве использую узкую тесьму — полотнянку, варьируя ее фактуру и дополняя рисунок более мелкими элементами (рис. 5). Ученицы школы проводят реновации старинных образцов. Например, под руководством педагогов они копируют рисунки кружев XIX столетия и исполняют их в материале, строго следуя технологии первоисточника.

Помимо традиционных кружев, ученицы исполняют авторские вещи. В кружеве их привлекает возможность смелых экспериментов с цветом, материалами и фактурой. В учебном процессе находится место и творческой импровизации. Например, кружевницы создают свободный рисунок от руки и графически его прорабатывают. Затем, следуя своему смелому замыслу, кружевницы плетут кружево, которое не остается плоским узорным полотном, а выполняется объемным, активно взаимодействует с пространством.

Многие из выпускниц школы продолжили свой творческий путь в качестве художников дизайнеров по кружеву и текстилю. Напри-

мер, дизайнер Тина Кодер (Tina Koder) создает женские украшения, воплощая в них переменчивые образы природы. Ее работы «Китайский фонарик», «Снежинка», «Гортензия» интересы по композиции и цветовому решению.

Как и несколько веков назад, мода является главным фактором развития кружева. Форма, фасон, узор всегда определяются спросом, отзываясь на запросы времени. Если раньше в моде были цельные кружевные вещи — жилеты, воротники, платья, косынки, чепцы, то сейчас особенно актуальными стали аксессуары. Майя Светлик (Maja Svetlik), художник по кружеву и преподаватель школы Идрии, в своих работах старается передать символическую связь между кружевом и дополняющим его материалом — металлом, тканью, янтарем. Традиционно белое, кружево нередко обретает цвет, а симметричная форма уступает место свободной асимметрии. Дизайнеры одежды часто используют идрийское кружево в своих коллекциях. В одних случаях смелый силуэт дополняет традиционное ажурное кружево с характерным петлеобразным узором. В других же платье простого фасона уверенно сочетается с плотным кружевом асимметричных линий. Варианты комбинации ткани и кружева безграничны. Тем не менее, за смелыми поисками дизайнеры не забывают о привычных формах и узорах, следуют технике и сохраняют высокое качество плетения идрийского кружева.

В качестве примера нетрадиционного подхода к кружеву можно привести творческие поиски дизайнера Манки Алин (Manca Ahlin). Следуя своей идее, она придает кружеву желаемый размер и форму, что расширяет возможности его применения, в частности, в оформлении интерьера. Алин использует свои знания технологии кружевоплетения в области дизайна и архитектурного проектирования, сочетая традиционное мастерство и современные компьютерные программы. Один из ее осуществленных проектов — интерьер ресторана в Челси в Нью-Йорке, где дизайнер использовала огромный фрагмент кружева как элемент декора.

Таким образом, кружевоплетение в Идрии продолжает свое яркое развитие. Появившись в XVII веке, создание кружев здесь довольно успешно развивалось и благополучно миновало этап машинного производства. Быстро став объектом продажи, в том числе экспортной,

кружево смогло приспособиться к требованиям рынка и сохранить оригинальность исполнения. В создании изделий выработались такие приемы, как использование в качестве материала белоснежного хлопка или льна, плетение в виде узкой ленты-тесьмы, образующей маленькие петли, завитки и спирали, сохранение четкости и декоративности узора при вариативности фактуры. В современном идрийском кружеве смело варьируются фактура и цвет, стираются границы фона и рисунка. Кружево смело комбинируется с разными материалами — стеклом, металлом, натуральным камнем — и становится объектом экспериментов в области текстильного дизайна.

Примечания:

1. Иностранцы иногда приезжали в Идрию под предлогом покупки кружева у местных мастеров, в то время как их реальная заинтересованность заключалась в контрабанде ртути. По этой причине власти ввели обязательный реестр всех лиц, продающих кружево, и их товаров.

2. Первая коллективная монография на словенском языке, посвященная разным аспектам изучения кружевоплетения в Идрии и Словении в целом, вышла в 2012 году. В следующем году была опубликована английская версия книги, «Idria lace, a History Written in Thread» (2013, 260 страниц). Отдельные статьи этой монографии вошли в научный сборник «Труды XVII кружевного конгресса OIDFA. Словения, Любляна, 2016» (Proceeding of the 17th world Lace Congress of OIDFA. Ljubljana, 2016 г.).

3. Вероятно, название города происходит от латинского названия ртути в периодической системе химических элементов — Hydrargyrum.

4. Согласно западной терминологии, кружево делится на две большие группы — шитое иглой и плетеное. Например, всевозможные «point», как правило, обозначают шитое кружево. Еще один вариант классификации кружев, принятый в западноевропейской литературе — деление кружев на continious lace («непрерывное», сплошное) и non-continious lace («прерывистое», составное). Первое выполняется большим количеством пар деревянных палочек-коклюшек в виде ленты неограниченной длины и имеет сетчатую основу («шантильи», «валан-

сьен»). В России это кружево называют многопарным. Второе исполняется в виде отдельных элементов, которые затем сшиваются иглой или соединяются вязальным крючком («хонитон», «дюшес», «брюссель»). Русское кружево такого типа называется сцепным. Известно, что в XIX веке в Идрии исполнялось кружево обоих типов. Нередко эти техники сочетались в одном изделии.

5. В 1809 г. английским конструктором Джоном Хеккотом была изобретена первая тюлевая челночная машина.

6. Значительная часть образцов местного и зарубежного производства разных периодов хранится в Муниципальном музее Идрии, открытом в 1953 году в замке Геверкенег. Также коллекции идрийского кружева собраны в Словенском Этнографическом музее, Национальном музее Словении, Городском музее Любляны.

Библиография:

1. *Primozic Tadeja*. Techniques, elements, motifs and applications of bobbin lacemaking in Slovenia // Proceeding of the 17th world Lace Congress of OIDFA. — Ljubljana, 2016. — P. 9–15.

2. *Terpin Mlinar Marija*. Views on lacemaking as an economic activity in the XVIII and XIX centuries in Idria // Proceeding of the 17th world Lace Congress of OIDFA. — Ljubljana, 2016. — P. 23–29.

3. *Cole Alan*. Hand-made laces from the South Kensington Museum. — R.Sutton and Co, London, 1890.

4. *Бирюкова Н.Ю*. Западноевропейское кружево XVI–XIX вв. — Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1959.

5. *Cole Alan*. Of lace in Arts and Craft Essays. — Longmans Green, 1903.

6. *Primozic Tadeja*. — Ibid.

7. *Бертяева Н.Н.* «Крестьянское» кружево Фландрии и его аналоги в России // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г.Строганова. — 2012. — № 2/1. — С. 132–141.

8. *Pollen Mrs*. John Hungerford. Seven centuries of lace (with preface by Allan Cole). — London, New York, 1908.

9. *Terpin Mlinar Marija*. Views on lacemaking as an economic activity

in the XVIII and XIX centuries in Idria // Proceeding of the 17th world Lace Congress of OIDFA. — Ljubljana, 2016. — P. 23–29.

10. *Terpin Mlinar Marija*. — Ibid.

11. *Hodnic Mira*. The history of the Idria school // Proceeding of the 17th world Lace Congress of OIDFA. — Ljubljana, Slovenia, 2016. — P. 30–35.

12. *Leopoldine Winkler*. Austria Lace // Proceeding of the 17th world Lace Congress of OIDFA. — Ljubljana, Slovenia, 2016. — P. 151–155.

13. *HRDLICKA J*. Entwurfe fur Moderne Spitzen. Verlag von Julius Hoffmann. — Stuttgart, 1923.

14. *Primozic Tadeja*. Techniques, elements, motifs and applications of bobbin lacemaking in Slovenia // Proceeding of the 17th world Lace Congress of OIDFA. — Ljubljana, 2016. — P. 9–15.

Н.П. Бесчастнов, О.В. Ковалева, И.Н. Стор

ОТ ФАКТУРЫ К ОРНАМЕНТУ: ТРАДИЦИОННЫЕ И ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ПОСТРОЕНИИ СОВРЕМЕННЫХ ОРНАМЕНТОВ «ОТТЕНОЧНОГО ТИПА»

В статье выявляется и описывается один из быстроразвивающихся подвидов орнамента – «оттеночный орнамент». Кратко очеркивается его история, особенности и сферы применения в современном дизайне бытовых изделий и интерьере. Определяется его связь с инновационными на сегодня технологическими процессами, намечаются дальнейшие пути исследования орнаментов такого типа в теории и истории искусства и дизайна.

The article reveals and describes one of the rapidly developing subspecies of the ornament – “shades ornament”. Its history, features and spheres of application in the modern design of household products and an interior are briefly outlined. Its connection with innovative technological processes for today is defined. Further ways of “shades ornament” research in the theory and history of art and design are outlined.

Ключевые слова: орнамент, оттенки, паттерн, текстиль, композиция, фигуративность, фактура, рельеф, цвет, рисунок, дизайн, изделие, костюм, инновационные технологии.

Keywords: ornament, shades, pattern, textile, composition, figurative, texture, relief, color, drawing, design, product, suit, innovative technologies.

В исследованиях орнамента почти невозможно найти сведения об орнаментах, занимающих нишу между фактурой материала и полноцветным фигуративным орнаментом. Между тем они существуют и получают все большее распространение в современном дизайне и деко-

ративно-прикладном искусстве. Это орнаментальные построения, которые не притягивают внимания потребителя и хорошо просматриваются только при концентрации зрения. Они исполняются в виде бледно-серых орнаментов на белом фоне, нескольких оттенков черного или иных цветов на предметах домашнего обихода, форзацах книг, одежде. Одна из основных задач не «разрушать» зрительно форму или перевести ее восприятие в иное образное состояние, а наполнить ее разнообразными фактурой и рисунками, которые при определенной ситуации будут нести и конкретное содержание. Взлет интереса к таким орнаментам напрямую связан с появлением новых технологий — инновационных достижений. Технологий, которые позволяют исполнять рисунки с немыслимой ранее четкостью, прорезать сверхмалые отверстия и линии, образовывать поверхности с уникальными свойствами. В таких орнаментах главное не рисунок орнамента, а игра перепадов ощущений от смены фактур и рисунков при попадании на них под разным углом лучей света. Такие орнаменты могут быть выдавлены, прорезаны, созданы напылением, температурным воздействием или просто напечатаны на какой-либо поверхности. Как правило, они очень просты по форме и дискретны. Жителям больших городов известны крупные, почти незаметные глазу «горохи» на разнофактурных занавесках из «Икеи», тонкие эластичные подставки под горячие блюда с необыкновенно четким выдавленным на них неглубоким орнаментом из предметов кухонного обихода, «воздушный» муар на изделиях из керамики. Высокое качество материала для изготовления и чистота технического исполнения работают в них как особый художественный прием [1].

Смена фактур в изделии за счет переплетения нитей была известна в текстиле очень давно, еще при зарождении ткачества. С тех времен большая часть фактур в материальной культуре уходила и уходит корнями в достижения тканных переплетений. Народные мастера определяли вид и происхождение полотен даже по тактильным свойствам. Тактильные и почти тактильные ощущения играют огромную роль в текстиле. Например, даже смена толщины нитей при выработке простого полотна создает массу эффектов получения фактур «белое на белом». Волшебные эффекты достигаются за счет не только смешения толщины нитей, но смешение цвета при ткачестве. Так же если в простейших пе-

реплетениях использование очень тонких нитей с контрастным цветом в основе и утке можно достичь различных оттенков и за счет только этого приема тоже получить различные оттеночные орнаменты. Если используются более толстые нити с контрастным цветом в основе и утке, то поверхностная структура ткани станет более фактурная и это только подчеркнет оттеночный орнамент. Одним из методов достижения перепадов ощущений от смены фактур является кружевоплетение неокрашенными нитями, что позволяет еще больше усиливает фактурный эффект игры «белого на белом». Натуральные волокна, использовавшиеся народными мастерами, редко были однородно белыми и участки из бледно-серых или желтоватых нитей воспринимались как естественное усложнение фактурного поля. Использование рисунка, кружев с фигуративными композициями позволяло создавать в современном понимании изделия с фактурой и орнаментом «оттеночного типа». Кружева, сплетенные из достаточно объемных нитей, можно, в какой-то степени, отнести к рельефным композициям. Таким образом, ряд изделий ручной работы, находящихся в рамках канона, могут быть не только существенно обогатить современный интерьер или костюм, но и послужить прообразом для работы с инновационными технологиями.

Инновацией в этом случае будет как осознанное проектирование «фактурно-оттеночных поверхностей» текстиля для конкретных интерьеров или костюма, так и сам процесс исполнения. Огромный ассортимент натуральных и искусственных нитей открывает необозримые возможности для таких творческих поисков. Нити могут быть очень тонкими и создавать почти прозрачное полотно, и достаточно объемными, чтобы образовывать плотный ровный или неровный фон для последующего нанесения на него печатного орнамента. Работа с использованием невозможных ранее текстильных материалов и новейшего оборудования с компьютерным управлением определяет облик современного текстиля. Сочетание в одной ткани прозрачности и непрозрачности, ровной и сложной фактуры, фактурности и фигуративности позволяет получить тот ассортимент, который «работает» не только издали, но и вблизи, когда «включается» не только зрение, но и другие органы чувств (рис.1).

Тканно-вязанные изделия с фактурой и орнаментом «оттеночного

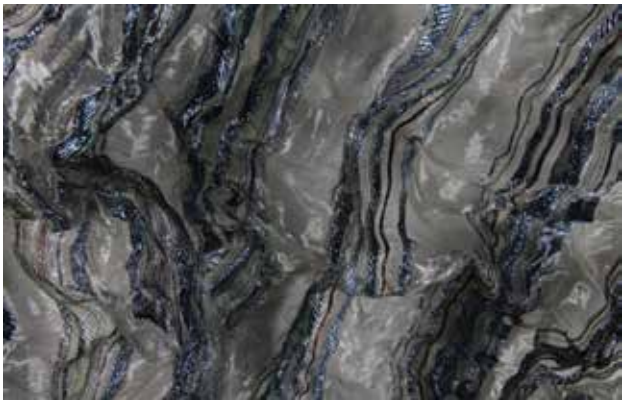


Рисунок 1. Пример сочетания прозрачности и непрозрачности. Ткань с использованием в основе нейлоновый пряжи и цветной пряжи из люрекса в утке

типа» могут дополняться печатью по ним неярких орнаментов и вклеиванием (наклеиванием) нетканных или пленочных материалов. Это усложняет их изготовление, но позволяет получить товар с многочисленными новыми эстетическими качествами. Что крайне важно сейчас для костюмных тканей как купонного так и некупонного характера. При необходимом переоснащении технологического оборудования такие изделия можно получать как полупромышленным так и промышленным способом. «Подиумный» опыт показывает, что значительная часть населения готова тратить деньги в увеличенных объемах ради новых эстетических ощущений.

Малозаметное, но устойчивое расширенное внедрение фигуративных орнаментов происходит в изделиях из пластических масс, тефлона или схожих с ними материалов, применяемых в бытовых и офисных интерьерах. Подносы, подставки, емкости для сыпучих продуктов, канцелярских принадлежностей, имевшие в предыдущие десятилетия рисунки, повторяющие фактуру тканей, лозоплетения, дерева получают фигуративный орнамент. Он может быть нанесен печатным способом, а может быть выдавлен или отлит в виде очень неглубокого рельефа с использованием новых сверхточных форм. Недоступное ранее высочайшее качество таких форм способствовало появлению нового обширного поля приложения сил для специалистов по орнаменту. Разнообразие очертаний орнаментов, возможных к получению таким способом, трудно переоценить. Анализ созданного говорит о «перетекании» ху-

дожественных наработок в дизайн таких изделий из череды текстиля. Особая красота использования неглубокого рельефа в бытовых изделиях породила даже его имитацию печатным путем на так называемых «клеенках» для кухонных столов и одноразовых скатертях. Даже варианты с имитацией издалека воспринимаются как фактура, вблизи – как фигуративный орнамент.

Огромное значение орнаментальные композиции «оттеночного типа» имели и имеют в изделиях из керамики. К получению устойчивых «переливов» оттенков в «виде перламутра» стремилось не одно поколение технологов «фарфорово-фаянсового» дела. Далеко не все любят яркие цветы на посуде, но игра оттенков привлекает большинство людей. В керамике, за счет особенностей технологии и применения современных материалов, сегодня можно получать несколько слоев такой игры как фактурного, так и фигуративного характера. Художественно оправданное соединение игры нескольких слоев орнаментов — отдельная очень сложная неисследованная подтема в орнаментальном искусстве. Даже в текстиле, где «игра слоев» традиционно получается за счет переплетения, а фигуративный орнамент – печатью цветом, эту тему в теории стараются избегать. Уровни «орнаментального многоголосия» на плоскости остаются неисследованными и по сей день.

Оттеночные фигуративные орнаменты все чаще используются и в дизайне книги, главным образом на суперобложках, обложках и форзацах. Широкому кругу читателей они известны в виде печати «лаком по офсету» на обложке. Сложное сочетание тонов появляется тогда, когда по орнаментам, напечатанным офсетной технологией, накладывается несколько оттенков лаковых «проходов». На лицевой стороне книжных обложек в изданиях подарочного типа, иногда, выдавливается соответствующий содержанию текста орнаментальный конгрев. Как особый вид орнамента может трактоваться и шрифт, так как его построение имеет орнаментальную структуру с метрическим и ритмическим чередованием.

Приемы получения «белого на белом» или «серого на сером» широко распространены в дизайне фактурно-фигуративных орнаментов для современных обоев из бумаги с различными покрытиями и на текстильной основе. Можно даже сказать, что такие обои с незначитель-

ным включением хроматических «пастельных» цветов составляют большую часть обойного ассортимента для массового потребителя. «Оттеночные» обои, трактующиеся как незначительное усложнение ровно окрашенных поверхностей стен – хорошее дополнение дизайна интерьера. Они не изменяют восприятия «кубатуры» интерьерного пространства и позволяют достойно «оформлять» жилую среду даже неискушенному в таких делах потребителю. Неглубокий тисненый рельеф обоев часто повторяет ткацкую фактуру или формы, полученные резьбой по дереву, камню или гипсу. Обои, наклеенные на стены, статичны, а возможности смены освещения в течение дня известны. Это позволяет проектировать такие изделия с гарантией получения задуманного архитектором или дизайнером эффектом воздействия на человека из конкретной социальной среды и возрастной группы.

В заключении необходимо отметить, что новые и новейшие технологии, появившиеся в конце XX-го — первых десятилетиях XXI-го века существенно повлияли как на развитие самого орнамента, так и на формы его распространения в изделиях для человека. Гораздо большее значение чем ранее приобрел орнамент «оттеночного типа», образованный как фактурой поверхности, так и фигуративными изображениями. Стало цениться «нерукотворное» качество приема, внедренное в человеческое сознание компьютерными технологиями [2]. Эволюция современного дизайна говорит нам о том, что роль такого орнамента будет возрастать, охватывая все новые области материального производства и потребления. Следовательно, важно сосредоточить усилия как на историографии вопроса, так и теории, задействовав в поисках родственные с дизайном и прикладным творчеством сферы искусства.

Однако главное внимание, по нашему мнению, должно быть направлено на художественный текстиль, имеющий глубину исторического развития в несколько тысячелетий. Количество «волн влияния» его достижений на искусство орнамента с течением времени не уменьшается, высвечивая отдельные незамеченные ранее грани успешного творческого опыта. Исследованный при подготовке статьи текстовый и изобразительный материал, текстильные коллекции крупнейших отечественных и западноевропейских музеев говорят нам о том, что в

первую очередь тщательному анализу должны быть подвергнуты образцы каноничного искусства славянских народов и народов Западной Европы. Много интересных эффектов орнамента «оттеночного типа» можно найти в народном текстиле стран Прибалтики [3, 4, 5, 6].

Необходимо отметить, что орнаменты «оттеночного типа» - первый и наиболее очевидный шаг к образной декоративизации произведений, созданных дизайном, направленным на утилитаризм жизненной среды и предметов быта. Они открывают простой и понятный путь «через фактуру к образности». Без их научного изучения невозможен переход к осознанному проектированию с более «агрессивным» орнаментом, построенным с использованием полноценных по цветовому тону сочетаний как родственных и родственно-контрастных, так и контрастных цветов.

Разновидностей орнаментов «оттеночного типа» довольно много. Выше мы достаточно полно очертили формы их существования в народном текстиле. Современные поиски в «оттеночном орнаменте» на ткани необходимо проводить с использованием:

— изменений толщины нитей в ткачестве;
— изменений оттенков нитей в ткачестве;
— изменений состава волокон нитей в ткачестве;
— изменений вида ткацкого переплетения;
— сочетания ткачества и вышивки;
— сочетания ткачества и кружевоплетения;
— сочетания эффектов ткачества, вышивки и кружевоплетения;
— сочетания эффектов ткачества и набивной печати;
— сочетания эффектов ткачества, вышивки и набивной печати;
— сочетания эффектов ткачества, вышивки, кружевоплетения и набивной печати и т.д.

В экспериментах с пластмассой и керамикой первоочередное внимание необходимо обратить на расширение ассортимента орнаментов, в полиграфии — на орнаментообразующие возможности печатных красок и лаков.

Все художественные поиски получения «оттеночного орнамента» успешно проводятся в условиях Межкафедральной лаборатории ткачества и арт-проектирования Российского государственного универ-

ситета имени А.Н. Косыгина, которая представляет собой инновационную образовательно-производственную площадку, интегрирующую современные научные разработки в области текстильных технологий и арт-проектирования текстильных изделий [7,8].

Библиография:

1. *Бесчастнов Н.П.* Художественный язык орнамента: Учебное пособие — М.: ВЛАДОС, 2010, 336 с.

2. *Коршакова Л.Б., Яковлева Н.Я., Бесчастнов П.Н.* Компьютерное формообразование в дизайне. — М.: Инфра-М, 2015, 240 с.

3. *Василенко В.М.* Народное искусство. — М.: Советский художник, 1974, 294 с.

4. *Попова О.С.* Русское народное искусство. — М.: Легкая индустрия, 1972, 181 с.

5. *Некрасова М.А.* Народное искусство как часть культуры. – М.: Изобразительное искусство, 1983, 344 с.

6. Латышское народное искусство. — Рига: Латвийское государственное издательство, 1961, 260 с.

7. *Ковалева О.В., Лобанов Н.А.,* Значение ткани в проектировании образа современного костюма // Материалы научной конференции «Единая образовательная среда в сфере искусства и дизайна как фактор формирования и воспитания творческой личности» МГХПА им. С.Г. Строганова — 2017-с. 217-218.

8. *Ковалева О.В., Лобанов Н.А.* Материал как отправная точка формообразования// Строгановские чтения 2018, Материалы международной научной конференции «Материал – технология – форма как универсальная триада в дизайне, архитектуре, изобразительном и декоративном искусстве» МГХПА им. С.Г. Строганова, 2018, с. 433-436.

Н.Н. Цветкова

«ДУХ ИСКУССТВА БЕЗГРАНИЧЕН, И ВОЛОКНО ОБЪЕДИНЯЕТ МИР» [1]. ПО МАТЕРИАЛАМ 9 БИЕННАЛЕ «ИЗ ЛОЗАННЫ В ПЕКИН», 2016 г.

В статье представлен анализ произведений «fiber art», показанных на выставке 9 Биеннале «Из Лозанны в Пекин», 2016 г. В настоящее время Биеннале является крупнейшим международным событием в области «fiber art», она развивает идею популяризации этого вида искусства.

The article presents an analysis of the works of «fiber art», shown at the exhibition of 9 Biennale «From Lausanne to Beijing», 2016. Currently, the Biennale is the largest international event in the field of «fiber art», it develops the idea of promoting this type of art.

Ключевые слова: искусство текстиля, искусство волокна, «fiber art», инсталляция, арт-объект, Биеннале.

Keywords: textile art, fiber art, installation, art object, Biennale.

Вторая половина XX в. была ознаменована расцветом текстильного искусства, или, как его стали называть, искусства волокна — «fiber art». Ряд художественных выставок второй половины XX в., имевших место в Европе и США, продемонстрировал неисчерпаемые художественные возможности этого вида искусства. В прессе происходила серьезная полемика на тему, являются произведения, выполненные с применением текстильных техник, ремеслом или искусством. Знаковой стала выставка 1969 г. «Висящие на стене» [2]. Она проходила в Нью-Йорке в музее МоМА, где традиционно

представляли живопись и скульптуру. На наш взгляд, эта выставка стала символическим «признанием» художественного текстиля искусством, а не ремеслом: «…развитие ткачества заставило нас пересмотреть наши идеи по поводу этого ремесла и увидеть его в контексте искусства XX в.» [3].

Ключевую роль в жизни художников-текстильщиков второй половины XX в. сыграли знаменитые Лозаннские Биеннале, проходившие в Швейцарии с 1962 по 1995 г. В 1995 г. состоялась последняя, 16 Лозаннская Биеннале, которая подвела итог развитию художественного текстиля второй половины XX в. В «исторической части» выставки были представлены произведения художников, ставших классиками текстильного искусства, — М.Абаканович. О. Де Амарал, Я.Буич, Н.Кобаяши, Э.Жиак, Ш.Хикс, Ж.Люрса. В дальнейшем права на проведение Лозаннских Биеннале были закреплены за Китаем. Таким образом, с 2000 г. Биеннале получили название «Из Лозанны в Пекин» и проводятся в разных китайских городах.

Биеннале «Из Лозанны в Пекин» является крупнейшей выставкой современного художественного текстиля и представляет собой важное международное событие. 9 Биеннале состоялась в 2016 г. в г. Шеньчжень, работы художников были представлены в шести залах музея Гуан Шаньюэ. Отбор произведений на выставку проходил в два этапа. Первоначально художники представляли фотографии работ в электронном виде. Заявки подали 963 автора из 52 стран. В результате на выставку было выбрано 221 произведение, 104 из которых принадлежали китайским художникам и 117 — авторам из других стран. По результатам работы жюри были выявлены золотой, серебряный и бронзовый призеры Биеннале, некоторые произведения получили диплом «Выдающаяся работа».

Золотая награда 9 Биеннале была получена китайскими художниками Лиу Ксинг Банг и Лв Ханг за произведение «Не в фокусе». Работа представляла собой три арт-объекта, созданных с применением цветных нитей и светодиодов.

Говоря о выставке в целом, следует отметить, что среди представленных работ нельзя выделить какую-либо приоритетную текстильную технику: были произведения, выполненные классическим

гобеленовым ткачеством, присутствовали войлок, коллаж, роспись по шелку, много трехмерных текстильных скульптур (арт-объектов) и инсталляций.

Одной из наиболее популярных тем работ художников оставалась тема экологии. Ряд авторов изображали природные объекты вполне реалистично, другие, напротив, применяли абстрактные методы, не изображая, а, скорее, выражая природу. Здесь можно отметить, например, инсталляцию Бретта Александера (Австралия) «Природный-не-природный», представлявшую собой три висящих на стене темных «платья» с длинными свисающими трикотажными лентами. Художник Данута Харемска (Норвегия) создала своеобразный «Памятник природе» — располагавшийся в пространстве арт-объект, сплетенный из пеньки и пальмовых волокон, напоминавший воронку торнадо.

Среди классических гобеленов хотелось бы отметить произведения Доротеи Ван Де Винкель (Бельгия) «Торнадо в поле II» и Франсез Кров (Ирландия) «Голубые рефлексы». В обеих работах можно видеть достаточно конкретное изображение природы. Гобелен «Торнадо в поле II» — это тканый пейзаж, выполненный по наброску автора. Линии рисунка — беглые, живые, автором передана даже неровность карандашной линии, в то время как цветовое решение — это плоские пятна, не имеющие внутренней разработки. В работе Ф.Кров, напротив, представлена игра автора с оттенками синего цвета. Гобелен «Голубые рефлексы» фрагментарен — это просто «часть природы», произвольно выделенная из целого.

Среди представленных на Биеннале гобеленов были работы, созданные с применением фактурного ткачества и различных текстильных приемов, например, обкрутки. Гобелен китайской художницы Лиу Куанхуа «Ландшафт земли-2016» абстрактен, он отличался сдержанной цветовой гаммой. Решенная в золотисто-коричневом цвете с деликатным применением фактур, эта работа обладала, вместе с тем, большой силой эмоционального воздействия.

Тканое панно «Листья осенью», автором которого стала Ниу Веньюан (Китай), соткано с применением узелков, которые создавали неповторимую текстуру поверхности этой работы.





Рисунок 1. Джиан Йюе (Китай). «Расцвет»
Рисунок 2. Ши Пейонг (Китай). «Цветение» (фрагмент)

Гобелен японской художницы Шиномийя Казуми «Форма воды» соединял технику гладкого ткачества с обкруткой. Обкрученные нитями шнуры обогащали поверхность этой работы и соединяли две ее части в единое целое.

На Биеннале было представлено много панно, выполненных с применением разных техник и материалов, общей темой которых можно назвать «взгляд на Землю с высоты птичьего полета». Работа польского художника Александры Ричерт «Кораловый риф» представляла собой плоский арт-объект в форме листа, структура поверхности которого интересна за счет вырезанных и поставленных под углом деталей. Зрители словно видели риф с большой высоты, создавалось ощущение завораживающей вибрации прозрачной морской поверхности.

Работа «Расцвет», выполненная китайской художницей Джиан Йюе представляла собой панно неправильной формы, поверхность которого состояла из сшитых объемных элементов — листьев-колючек, каждый из которых украшен миниатюрными бусинами, напоминающими капельки воды (рис. 1). Можно предположить, что автор хотела изобразить увеличенную под микроскопом поверхность какого-либо растения, а, возможно, это изображение леса, взгляд сверху, и каждый элемент — это отдельное дерево. Еще одно произведение

с похожим названием — «Цветение», автор Ши Пейонг (Китай), — представляло собой панно, на котором были закреплены цветные шпули. Работа создавала впечатление полета над цветущим лугом. Она относится к категории «обже-труве», т.е. выполнена с применением различных предметов (рис. 2).

Изображение текстуры поверхности Земли с высоты птичьего полета можно видеть в произведениях китайских художников Лан Кьяору «Бабушкин апельсиновый парк», Лин Шан и Лианг Ксюефанг «Желтая река», Лиу Фанджионг «Ледяная земля», Ванг Янмей «Горы». Целые государства вышила София Капнисси (Греция) в серии работ «Африка».

Одним из интересных материалов, используемых в современном «fiber art», являются высушенные элементы растений. Их можно видеть в панно «Котоноха», автором которого стала японский художник Хироко Охте. В это текстильное произведение были включены семена растений. С этой работой перекликалась серия арт-объектов «Кун» Лиу Пенджиу (Китай), также созданных с применением высушенных семян. Из волокон растений была создана серия панно Хонг Меллиан (Китай) «Источник».

9 Биеннале «Из Лозанны в Пекин» продемонстрировала зрителям большое количество пространственных инсталляций. Продолжением темы использования высушенных элементов растений стала инсталляция китайской художницы Лиу Джун «Веселье дерева» (рис. 3), представлявшая собой серию пней, декорированных нитями и расставленных в пространстве выставочного зала. Работа вызывала неоднозначные чувства. Что показалось автору веселым — попытка «оживить» мертвые пни средствами художественного текстиля? Или это смех сквозь слезы и намек на то, что скоро живых деревьев не останется, будут лишь созданные руками человека арт-объекты…

Ряд пространственных инсталляций, представленных на Биеннале, являл собой сочетание отдельных модулей, образующих единое целое. Так, работа латышского художника Дины Баумане «Древо жизни» представляла собой серию сплетенных из полиэстера белых листьев, образующих при развеске некое подобие колонны, квадратной в плане.





Рисунок 3. Лиу Джун (Китай). «Веселье дерева»
Рисунок 4. Наталия Цветкова (Россия). «Облеченная в свет»

Инсталляция Лиу На (Китай) «Истинная сущность жизни» — это серия гигантских связанных крючком цветов, висевших под потолком. Размер этих растений позволял зрителю почувствовать себя очень маленьким, возможно, ребенком, заблудившимся в саду, возможно, человеком, попавшим в незнакомые джунгли, расположенные на неизвестной планете.

С темой природы связаны образы различных животных. Рядом с инсталляцией «Истинная сущность жизни» располагалась пространственная композиция «Плывущие», автором которой стали китайские художники Чен Янлин и Чен Кингхе. Частями этой работы были созданные из бумаги и подвешенные к потолку арт-объекты в форме медуз. Инсталляция «Дыхание» Гу Йюе (Китай), сделанная из пластиковой сетки, также представляла образы медуз.

Интересной, на наш взгляд, стала серия арт-объектов польского художника Агаты Зиелинска Гловака «Микробы». Созданные изо льна, тюля и войлока, эти объекты вызывали юмористические ассоциации. Своеобразным юмором отличалась также инсталляция Лиу Ксяо (Китай) «Мечта птиц», представлявшая собой гигантскую войлочную рыбу, разрезанную на отдельные ломти, сквозь которые пролетала чайка. Агрессивными выглядели сплетенные из металлической проволоки «Насекомые» Жанга Венфенга (Китай).

Многие работы Биеннале были посвящены изображению природных стихий — воды, воздуха, тумана. Марбел Портела (Мексика) создала бумажный арт-объект «Облако». Своеобразно была представлена тема облаков в инсталляции Янг Ву (Канада) «Части неба». Работа представляла собой серию камней, декорированных кружевом.

Оригинальная техника квиллинга — работа со скрученной бумагой — была применена в композиции «Река в детстве», автором которой стала китайский художник Жао Конгхуа.

В отдельную категорию следует выделить трехмерные текстильные арт-объекты, относящиеся к категории так называемого «носимого искусства» — «wearable art». Китайский художник Вей Хаолин создал арт-объект, который может быть надет на тело человека, — «Мать-природа — ветер». Сочетание текстиля и металлической проволоки в этой работе позволило автору создать необычную объемную спиральную форму.

Три объекта в форме элементов одежды формировали инсталляцию Ли Вей (Китай) «Голубой и зеленый пейзаж».

К категории «носимого» искусства относилась также авторская инсталляция «Облеченная в свет» (рис. 4), представленная на Биеннале. Композиция состояла из четырех арт-объектов, выражающих разные стихии — «Вода», «Воздух», «Земля», «Огонь». Каждый из объектов мог надеваться на тело человека, а также существовать в пространстве в качестве оригинального светильника.

Работы современного искусства «fiber art» представляют многообразие техник и материалов. 9 Биеннале «Из Лозанны в Пекин» это хорошо продемонстрировала. На наш взгляд, современное искусство «fiber art» требует комплексного изучения и внимания со стороны арт-критиков. Биеннале «Из Лозанны в Пекин» в настоящее время продолжают работу по популяризации искусства текстиля, начатую Ж.Люрса в 1960-х гг. В 2018 г. в Пекине в Музее Искусств Университета Циньгхуа состоится 10 юбилейная Биеннале, девизом которой станет фраза: «Дух искусства безграничен, и волокно объединяет мир» [1].

Примечания:

1. URL: https://www.chinafiberartforum.com/events (дата обращения: 01.05.2018).

2. Оригинальное название выставки — «Wall Hangings».

3. *Porter J*. About 10 Years: From the New Tapestry to Fiber art / Fiber: Sculpture 1960 — present. — Boston: DelMonico Books Prestel and Institute of Contemporary Art Publ., 2014. — P. 171.

Библиография:

1. *Porter J.* About 10 Years: From the New Tapestry to Fiber art / Fiber: Sculpture 1960 — present. — Boston: DelMonico Books Prestel and Institute of Contemporary Art Publ., 2014. — P. 167–178.

2. 9th «From Lausanne to Beijing».

3. International Fiber Art Biennale Catalogue. — China Youth Press, 2016. — 283 p.

Е.А. Юдина

ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ИСКУССТВЕ КЕРАМИКИ

Статья ставит задачу рассказать о выразительных средствах технологии искусства студийной керамики на примере избранных работ отечественных и зарубежных авторов. Рассматриваются три основных аспекта технологии керамики, способные по-разному влиять на художественный образ произведения. Технология как отлаженный инструмент, подчиняющийся идее автора. Технология и свойства материала как основа содержания произведения. «Концепция материала» как идея технологии в керамике.

The article sets the task to tell about the expressive means of art technology of studio ceramics on the example of selected works of domestic and foreign authors. Three main aspects of ceramic technology are considered, which can affect the artistic image of a work in different ways. Technology as a debugged tool, obeying the idea of the author. Technology and properties of the material as the basis of the content of the work. «The concept of the material» as the idea of technology in ceramics.

Ключевые слова: технология керамики, современная студийная керамика.

Keywords: technology of ceramic, studio pottery.

В основе создания любого артефакта лежит технология материала, из которого он (артефакт) создан. В искусстве керамики роль технологии особенно велика, поскольку:

1. Изначально художник имеет дело с бесформенной пластичной или жидкой массой — глиной и шликером [1], прочности которой невоз-

можно достичь при помощи металлического каркаса, как в скульптуре. Конструкция должна нести себя сама. Успех зависит, безусловно, от знания свойств масс и владения мастерством работы с ними.

2. Сушка изделия зависит от множества факторов: типа массы, формы и толщины изделия, процента влажности в помещении. Нарушив технологию сушки, можно получить деформацию, растрескивание изделия еще до обжига, а не досушив, есть большой риск разрыва формы в обжиге.

3. Красители в керамике до и после обжига сильно отличаются по цвету и фактуре. Технология каждой массы предполагает использование соответствующих красителей.

4. Технология обжига требует от художника-керамиста знаний в области электрики, если это электропечь, эксплуатации газового оборудования, если это газовая печь, а также знаний в области кладки печей, если речь идет о дровяном обжиге. От умения выставить режим обжига (подъем температуры, выдержка, остывание) зависит ожидаемый результат. Но, несмотря на соблюдение всех факторов, процент непредсказуемости в керамике достаточно велик.

Это 4 основных технологических момента (3, если не используется краситель), без которых невозможно создание объекта в керамике.

И если в производственной керамике, будь то функциональная керамика или облицовочная плитка, технология является мерилом оптимальных технических и изобразительных возможностей, то в современной студийной керамике технологические особенности зачастую выступают как соавтор.

Можно выделить три принципиально отличающихся друг от друга аспекта использования технологии.

Наиболее распространенно, когда технология является хорошо отлаженным инструментом, выступает в качестве способа выразить свою идею, авторское субъективное видение, пластику формы и изображения.

Как правило, в этом случае пластика произведения заставляет автора использовать максимальные возможности технологии. Это можно проиллюстрировать на примере технологии обжига стоящей фарфоровой фигуры, дипломной работы Полины Шутовой, 2016 г. (рис. 1). Фарфор при достижении им температуры спекания (у твердого фар-



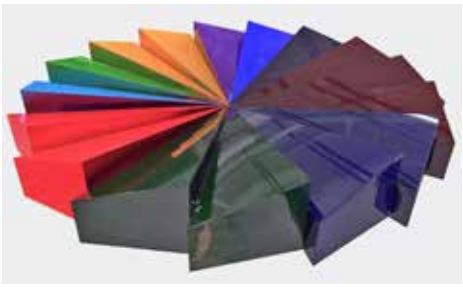


Рисунок 1а, б. Полина Шутова. Фигура. Дипломная работа. 2016
Рисунок 2. Олег и Ольга Татаринцевы. Диаграмма противоречий. 2018 Арт-объект.

фора 1425ºС) становится мягким. Поэтому все вертикальные, тонкие, отнесенные от общего объема детали, будут деформироваться, иногда вплоть до разрыва. Подобные вещи невозможно обжигать без соответствующих подпорок и основы, выполненных из той же массы, что и сама скульптура. При более «технологичной», устойчивой форме скульптуры сидящей фигуры, где есть дополнительный объем внизу, подпорки не нужны.

В арт-объекте Ольги и Олега Татаринцевых «Диаграмма противоречий» (шамот, цветные глазури, 2018 г., рис. 2) форма представлена в несвойственной для пластики шамота безупречности исполнения. Для достижения такого результата форма выравнивается на всех стадиях создания: в процессе формовки, сушки, после утельного обжига. Графическую четкость геометрических объемов диаграммы подчеркивают беспощадно монотонные, ведь статистика лишена эмоций, ровные заливки цветных глазурей, от лица авторов, рассказывающих нам о социальных противоречиях общества.

В следующих примерах технология и свойства материала становятся сутью самой формы и ее основным содержанием. Автор уступает место технологии. Он дает возможность материалу проявить себя. Если глину деформирует в обжиге, он использует это свойство. Если глазурь течет, автор не препятствует этому, тем самым наблюдая за возможными результатами.

Если в работе Татаринцевых «Диаграмма противоречий» можно наблюдать некую борьбу с материалом — подчинить его своей задумке, сделать из пластичной бесформенной массы геометрически ровные объемы




Рисунок 3а, б. Бернар Дежонг (Bernard Dejonghe) «Семь состояний белого» (каменные массы, цветные глазури, 1993

с ровным слоем, недрогнувшей никаким оттенком глазурью, то в работе французского художника Бернара Дежонга (Bernard Dejonghe) «Семь состояний белого» (каменные массы, цветные глазури, 1993, рис. 3а, б), напротив, ощутимо подчинение материалу, не сопротивление ему. Инсталляция представляет собой семь светлых керамических дисков, имеющих нюансные отличия друг от друга. Работая над формой жернова, Дежонг создает его символ, каждый круг формован свободно, видны свойственные глине замины и разрывы. Инсталляция органично вошла в пространство архитектуры середины 18 века (ныне Национальный музей керамики г. Севра, Франция). Издалека белые диски напоминают классические тондо, и зритель ждет развития в них какого-либо сюжета. Но, поднявшись на площадку, от которой расходятся вверх лестничные марши, он будет вовлечен в ритм подобных форм, где главным сюжетом становится изменение белого оттенка. Спокойному движению зрителя по лестнице будет созвучно плавное и свободное движение цвета. Условная минималистичная форма и отсутствие какой-либо привычной пластической информации дают возможность сосредоточить внимание на естественной красоте материала керамики, изменении его состояния, что и является основной смысловой составляющей произведения. Таким образом, инсталляция не только гармонично вписалась в круговое пространство лестницы, но и, расставив свои акценты, привнесла в его построение новый ритм и образное наполнение.



Рисунок 4. Елена Юдина. «Любимые репродукции» (белая глина, бесцветная глазурь, деколь

Виден принципиально разный подход в отношении к свойствам материала: все неровности формы и эффекты глазури после древесного обжига, которые в одной работе суть достоинства и роскошь материала, подчеркивающие художественный образ, в другой будут восприняты как брак. Свойства материала и технологии становятся соавтором и в работе Наталии Хлебцевич «Дочки-матери» (шамот, фарфор деколь, 2011 г.). Хрупкие отношения, где взаимное недопонимание буквально может разорвать собранный по крупицам мир. Все эти определения мы можем применить и к описанию технологических приемов: хрупкость фарфора, несоответствие усадки шамота и фарфора, разрыв тонких слоев массы. Эффекты керамики в передаче образа произведения неисчерпаемы. В работе Елены Юдиной «Любимые репродукции» (белая глина, бесцветная глазурь, деколь, рис. 4) эффекты нерукотворности пластики сгибов глиняного листа и следы «ожогов» зольного древесного обжига в тандеме с фотодеколью призваны рассказать об истлевших и затертых в памяти дорогих образах, обесцененных бесчисленным множеством цифровых реплик.

Известный керамист Жан-Пьер Вио прекрасно владеет техникой работы с фарфором, показывая все нюансы этого пластичного, податливого, но, вместе с тем, капризного материала (рис. 5). Деформация, вмятины, разрывы, следы прикосновения, подтеки — все,

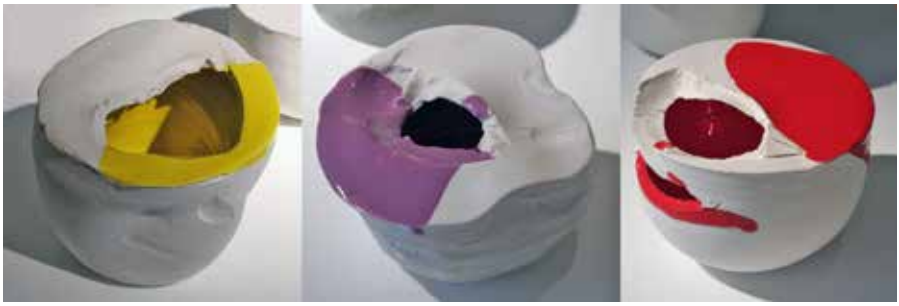


Рисунок 5. Жан-Пьер Вио. Композиции

что является недопустимым в работе с фарфором, здесь становится критерием качества. Это точная и тонкая работа, где при стихийности формообразования нужно добиться выразительного композиционного и пропорционального решения. Замечательно, что цветовое решение, которое играет здесь роль декора, является неотъемлемой частью общего решения, несущее такой же вес, как и другие объемы формы. Если в классической вазе декор подчеркивает узловые части формы, и при его отсутствии форма не утрачивает своей остроты, то здесь декор является неотъемлемой частью композиции, пропорционально связанный с ее объемами [2].

Виртуозность владения материалом, умение выбрать нужный прием являются основой выразительных средств автора в работе с материалом керамики. Понятие «технологического брака» не существует в современной керамике. Любое проявление материала керамисты используют в качестве художественного приема. Этим они добились иного восприятия качеств керамики, не только технических, но и, что более существенно, эстетических.

В третьем случае в произведении остается лишь идея керамической технологии, концепция материала. Подобное направление, вслед за организаторами 13 Биеннале керамики Шатору (Франция, 2005 г.), назовем «керамические концепции» [3].

Сложно переоценить значение концептуального искусства в художественной керамике, которое способствовало ее оформлению в самостоятельный вид пластического искусства. Но если в концептуализме «форма и ее сведение на “нейтральный уровень” указывают,



Рисунок 6. Наталия Хлебцевич. «Трансформация». 2007

что она не может быть интересной сама по себе и целью творчества не является» [4], то в искусстве современной керамики форма и материал, его объективная неоспоримость, обладают обширной семантикой, которая часто становится смысловой основной произведения.

Так на 13-й «Новой Биеннале» в Шатору в 2005 году керамика рассматривается в рамках таких видов современного искусства, как видео, инсталляция, перформанс, ассамбляж, фотография. Экспериментируя с керамическими традициями и материалами, художники используют их как прямые цитаты и реминисценции в контексте современных жанров. До этого времени исследования велись в сторону новых и смелых технических находок, где даже брак мог привести к лучшему пониманию материала керамики. И, несмотря на то, что все чаще керамические произведения становились необычными по форме, где функциональности не оставалось места, эти произведения все еще относились к определению керамики: «изделия и материалы, получаемые спеканием глин». «Новая Биеннале» 2005 года оставляет идею керамики в чистом виде и обращается в сторону «керамических концепций». Например, голландский художник китайского происхождения Ни Хайфенг (Ni Haifeng, родился в 1964 г.) в серии фотографий, названной «Автопортреты, как неотъемлемая часть истории экспорта фарфора», сопоставляет понятия «традиция» и «стереотип». На тело художника нанесен рисунок с китайского фарфора, ввозимого в Голландию в XVIII веке, веке расцвета капитализма в этой стране. Заказываемые образцы выполнялись китайцами в соответствии с нуждами европейцев той эпохи.

Появилось такое понятие, как «Китай на заказ». Таким образом, в своей работе художник затрагивает социальный аспект в контексте проблемы иммиграции китайцев в европейские страны.

В работе отечественного автора Наталии Хлебцевич «Трансформация» (2007, сырая и обожженная глина, ростки тыквы, рис. 6) объект представляет собой композицию из четырех плоских шамотных кювет. Две из них наполнены сырой гончарной глиной, в которой прорастают семена тыквы. В двух других помещены обожженные керамические пласты с изображениями ростков тыквы. По авторской задумке, экспонирование объекта растянуто на определенный отрезок времени, связанный с развитием растения. В какой-то момент изображения ростков совпадают с их фактическим состоянием, фиксируя реальность на короткий отрезок времени. Сырая глина является субстанцией, в которой происходит развитие живой материи. Обожженная глина статична, консервативна. Обжиг есть акт умирания живой субстанции и вместе с тем есть акт рождения керамического произведения. Трансформация, то есть переход из одного состояния глины в другое, отражает также и переход живой природы в неживую.

По словам Надежды Борисовны Маньковской, специфика постмодернизма «связана, прежде всего, с неклассической трактовкой классических традиций далекого и близкого прошлого, их свободным сочетанием с ультрасовременной художественной чувственностью и техникой» [5]. В искусстве керамики это проявляется особенно ярко.

Ранее казавшиеся невозможными ни с художественной, ни с технологической стороны приемы обработки глины, каменной массы, фарфора и других материалов керамики приобретают новые качества благодаря критическому и смелому решению современного автора. В результате происходят глубинные изменения эстетического восприятия керамического произведения, что способствует возникновению новых форм в искусстве керамики.

Библиография:

1. Шликер (нем. Schlicker) — используемая в производстве фарфора кашеобразная суспензия, состоящая из каолина, кварца и полевого

шпата. Шликер можно сделать из любой массы (фаянс, каменная масса, бело- и красно-жгущиеся глины), добавляя электролит для усиления текучести при низкой влажности.

2. Подобное отношение к декору впервые появилось в эпоху модерна, времени расцвета декоративно-прикладных видов искусств. Иногда декор выполнял даже функцию конструкции, органично входя в объем предмета.

3. *Юдина Е.А*. «Художественная керамика Франции 1980–2000-х гг. Новые тенденции», кандидатская диссертация, 2009 г.

4. *Турчин В.С*. «Образ двадцатого…». — М.: Прогресс-Традиция, 2003. — С. 454.

5. *Маньковская Н.Б*. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). — М., 1994. — С. 197.

О.В. Татаринцев, А.А. Дудина, Л.В. Сретенская

КЕРАМИЧЕСКАЯ СКУЛЬПТУРА ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XX — НАЧАЛА XXI В.: ОТ ДЕКОРАТИВНОЙ ПЛАСТИКИ К АРТ-ОБЪЕКТУ И ИНСТАЛЛЯЦИИ

Статья посвящена исследованию современной керамической скульптуры в России конца XIX — начала XX в. На примере творчества художников прослеживается ее развитие — от традиционной декоративной керамической пластики до объекта актуального искусства.

The article is dedicated to exploration of Russian modern ceramics sculpture of the late XIX-th — early XX-th century. On the example of artists creativity the revealed of its development — from traditional decorative ceramics sculpture to the object of contemporary art.

Ключевые слова: керамика, скульптура, арт-объект, инсталляция, новаторство, современное искусство.

Keywords: ceramic, sculpture, art object, installation, innovation, contemporary art.

Для отечественного керамического искусства период последней четверти XX — начала XXI вв. стал поистине поворотным. Новое непредвзятое отношение к керамическому материалу освободило его от традиционной утилитарности, способствовало свободному творческому эксперименту, кардинальному обновлению образно-пластического языка художников. Особенно важным в данном контексте представляется рассмотреть эволюцию декоративной керамической скульптуры, в которой наиболее полно отразилось многообразие творческих поисков керамистов, рассматривающих пластический материал как свободный медиум, способный выражать идеи и смыслы, часто не свойственные декоративному искусству.

Существенное значение для формирования современного направления керамической скульптуры имело творчество художников старшего поколения. Становление их авторского почерка пришлось на время советского андеграунда 1960–70-хх годов. По счастливому стечению обстоятельств, керамика в эти годы являлась одним из искусств, которое не подвергалось столь строгому официальному контролю, как монументальные скульптура и живопись. Это открывало определенные возможности для новаторских творческих поисков. Полуофициальные и неофициальные группы художников, образовывающиеся в этот период, служили своеобразными экспериментальными лабораториями.

В ленинградском искусстве того времени выделялась группа керамистов «Одна композиция» (1977–1986). Название объяснялось принципом формирования экспозиции: на проходящей раз в год выставке каждый член группы мог представить лишь одну композицию — лучшую из выполненных за это время. Выставки вызывали большой интерес, посетить их стремились не только ленинградские художники и скульпторы, но и их коллеги из Москвы и других городов. Через «Одну композицию» прошли такие выдающиеся творческие индивидуальности, как А.Задорин, В.Гориславцев, Л.Солодков, М.Копылков, В.Цивин и др. Их работы буквально переворачивали привычное отношение к керамике, в полной мере открывая ее возможности решать задачи больших видов искусств. Как позже вспоминал М.Копылков, участники группы создавали не «не предметы — утварь, а предметы — изображения», в том числе и «беспредметные» формы, ассоциативно относимые сознанием к реальным образам» [7, с. 312].

Александра Задорина, как и вдохновлявшего его Пикассо, интересовали поиски формы, которая в его произведениях живет, развивается и осваивает пространство. Пластическая свобода лежит в основе творчества художника. Его решения всегда неожиданны, он формирует составные объемы, использует элементы деревянных конструкций, соединяет их с керамическими формами, добиваясь предельной образной выразительности. Художник невероятно свободно оперирует цитатами, если того требует авторский замысел, с легкостью меняет стили, пытливо осваивает новые территории. Он смело выходит в станковую форму («Автопортрет»); вводит в пространство композиции старую



Рисунок 1.
В.Цивин, «Семь заклинаний, молитв и обрядовых песен из поэзии Шумера и Вавилонии», 2000 г. (терракота, соли, окиси)

деревянную дверь и органично объединяет ею выполненные из шамота фигуру девочки и силуэт провожающей ее матери («Дверь»); восходит к высотам монументальности, казалось бы, свойственной лишь большой скульптуре («Себастьян»), создает серии реплик античных торсов. При этом, как справедливо отмечает В.Малолетков, его работы были полностью лишены концептуальности [12, с. 119].

Совершенно иное, философское прочтение получает «античная» тема у Владимира Цивина. Его язык глубоко образен и метафоричен, пластика решается на грани предметности и абстракции. Пять фигур «Греческого хора» напоминают тронутые временем столбы, в которых лишь едва угадываются человеческие очертания. «Античная» тема проходит через все творчество художника. Автор создает целые серии работ — греческую, египетскую шумерскую. Обобщая скульптурную форму практически до знакового символа, фактически приходя к монохромности, тщательно отбирая способы декорирования, он проявляет неолитическую основу античности.

Интересным этапом в развитии «античной» темы становится работа «Семь заклинаний, молитв и обрядовых песен из поэзии Шумера и Вавилонии», где художник вводит в скульптуру текст. Семь уплощенных керамических объектов, выполненных в духе свойственного автору аскетизма, с фронтальной стороны, имеют условно обозначенные антропоморфные признаки, а с тыльной покрыты оттиснутым вручную и имитирующим клинопись текстом. Скульптуры-книги отсылают ко

времени, когда керамика в прямом смысле служила носителем информации. Их можно читать — заклинания и обрядовые тексты подлинные, они переведены на русский язык и запечатлены на керамическом материале специально разработанным А.Цивиным шрифтом, сходным с клинописью по начертанию. В ряде «фигур» текст выходит на фронтальную сторону и становится частью ее орнаментальной системы. Этот прием усиливает композиционное единство работы (рис. 1).

Монументальность характерна даже для небольших по размеру работ А.Цивина. Уже в раннем периоде творчества в технике формования из пласта, которой владеет в совершенстве, он создает очень сильную по своему драматическому звучанию многофигурную композицию «Стоящие». В ней лаконизм пластического решения удачно сочетается со свойственным художнику вниманием к созданию убедительной фактуры поверхности, которую он дополнительно «проявляет» глазурями и солями.

Совершенно иной принцип выразительности положен в основу уже значительно более поздней по времени изготовления серии больших плоских сидящих фигур из костяного фарфора. Их отличают линеарность, формальная игра с пространством и светом.

Выход художников за границы традиционно отводимых керамике тем и использование языка, ранее ей не свойственного, спровоцировали ряд острых дискуссий о путях ее дальнейшего развития и месте в иерархии искусств. В частности, поводом для серьезной полемики становились работы М.Копылкова, в том числе — композиция «Розовое платье и осеннее пальто», в которой автор создал «парадный скульптурный портрет» траченного временем мужского пальто и старомодного дамского платья. Как отмечал А.Задорин, творчество керамистов «стало идти в авангарде современных художественных тенденций» [7, с. 10].

Новации ленинградских художников оказали серьезное влияние на формирование современного направления в керамики. Однако не менее важными были и творческие открытия московских керамистов — В.Петрова, В Космачева, А.Нея, Б.Орлова, В.Решетникова. В сложный период, характеризовавшийся усилением государственного контроля и институционального давления, часть художников эмигриро-

вала из России, получив признание на Западе. Однако их творчество оказывало и оказывает влияние на развитие отечественного художественного процесса.

Так, именно в Европе в полной мере раскрылся талант Вадима Космачева. Его первые работы из керамики и фарфора, созданные еще во время обучения в Строгановской академии, отличала парадоксальность форм и их сочетаний. Однако уже в них просматривалось стремление к конструктивно-пластическому осмыслению пространства, которое впоследствии стало определяющим в его творчестве. Знакомство с архитекторами-модернистами органично совпало с возникшим еще в юности интересом к идеям авангарда и во многом определило направление творческих поисков. В советский период В.Космачев создает конструктивистские работы из строительного фарфора («Водяные машины», 1972–1973 гг.), в которых скрепляющие металлические детали становятся одними из главных составляющих художественной выразительности (рис. 2).

Между тем, двадцатиметровая абстрактная пластическая композиция «Конструкта» (1974–1975 гг.), установленная на площади перед Государственной библиотекой в Ашхабаде, в которой конструктивистское начало неожиданно дополняется привнесенными в пространство скульптуры неструктурными органоформными элементами, стала определяющей для понимания вектора дальнейшего развития творчества мастера. Работы из металла, созданные в Германии, а затем в Австрии, — прекрасный пример применения в скульптуре новейших достижений научно-технического прогресса. Рассматривая способность созданного художником объекта реагировать на изменения окружающей среды как основу его органичного существования в пространстве, В.Космачев активно развивает линию кинетических скульптур («Квадрат» «Четыре цилиндра», «Дышащие формы»), начатую «мобилями» из стройфарфора. Перемещение воздушных потоков, а также воздействие солнечных лучей на состав, покрывающий поверхность работ, обуславливает смену их облика. На этом основан принцип подвижности «солярных» и «дышащих» объектов. Его пластика тяготеет к уходу от геометрии жестких конструктивистских форм и обретает плавность природного силуэта (рис. 2).





Рисунок 2. В.Космачев, «Водяная машина», 1972 г. (строительный фарфор, металл)
Рисунок 3. А.Ней, «Молодой астронавт», 2001 г. (шамот)

Задача обретения собственного авторского подчерка, без оглядки на традиции художественных школ, групп и авторитетов, становится первостепенной для художников. Результатом этого процесса явилось появление плеяды совершенно уникальных авторов. К их числу, в частности, принадлежит Александр Ней (Нежданов). В его ранних работах прослеживается явное тяготение к абстрактному экспрессионизму, условность формы сочетается с декорированием яркими полихромными наслаивающимися глазурями («Мысли поэта») Однако творчество сложившегося мастера строится совершенно по иным образно-пластическим законам.

Лаконизируя предметную форму, добиваясь строгой выразительности силуэта, в определенной степени отсылающего к древнеегипетской, шумерской и африканской пластике, А.Ней делает основной акцент на фактуре поверхности, формирую ее рельеф с помощью сложного точечного перфорирования («Метафизическая голова», 1978 г., «Посетитель», 1993 г., «Принцесса», «Наблюдатель», 2011 г.). Ряды многочисленных круглых и квадратных отверстий, глубоко проникающих в стерильный скульптурный объем, — древняя знаковая система, служившая основой архаичной китайской космогонии. Этот своеобразный «код» превращает терракотовую пластику в универсальный архитепичный объект-перфокарту, в которой зашифрованы метафизические смыслы. Противопоставляя раздробленному хаосу гармонизирующую организованность космоса, повторяемую в каждой работе, художник формирует уникальное вневременное пространство своей личной мифологии (рис. 3).

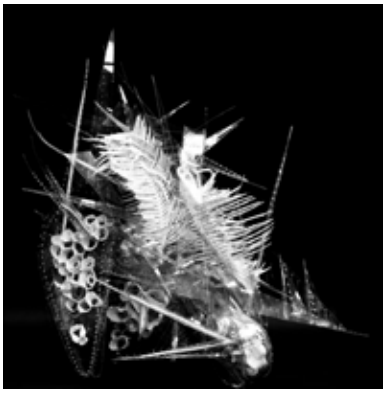




Рисунок 4. Д.Суровцева, «Иллюз №», 2011 (фарфор, плексиглас, полиэстеровые нити)
Рисунок 5. Е.Юдина, «Любимые репродукции», 2016, (белая глина, фотодеколь, глазурь)

Интересными представляются последовательные творческие искания талантливого художника Дарьи Суровцевой. В пластическом решении ее ранних работ из фарфора («Часы диспории», 2006 г.) прослеживаются явные реминисценции сюрреалистическим работам Сальвадора Дали. Однако вскоре автор вырабатывает свой индивидуальный узнаваемый почерк. Для Д.Суровцевой характерно стремление к синтезу керамики с другими материалами. В композиции «Реконструкция принципов становления тела» (2007 г.) художник помещает белоснежные фарфоровые биоморфные объекты в деревянные клетки, которые соединят тонкими нитями. С одной стороны, этот прием можно рассматривать как выражение сути произведения, артикулируемой в его названии, с другой, — представляется, что дерево как материал-компаньон не совсем соответствует эстетике изысканно модернистских и чрезвычайно сложных по структуре фарфоровых форм. В дальнейшем художник преодолевает этот диссонанс, и уже в серии «Иллюзов» начинает использовать в работах легкий прозрачный пластик (впоследствии — стекло, зеркала, бронзу), добиваясь предельной чувственной выразительности своих виртуозно выполненных абстрактных фарфоровых объектов-метафор (рис. 4).

Эстетические и мировоззренческие принципы, лежащие в основе таких стилистических направлений, как концептуализм, минимализм, порт-ар и соц-арт, получают новое осмысление и развитие в работах

керамистов. Расширение круга решаемых с помощью керамики задач, многообразие затрагиваемых тем, вариативность используемых приемов работы с материалом, включение в инструментарий современных технологий становятся характерными чертами художников, работающих в области современной керамической скульптуры.

Работа Елены Юдиной «Любимые репродукции» (2016 г.) — результат философского осмысления опосредованности восприятия великих произведений мирового культурного наследия, раздумья над проблемами копии и оригинала, их формальной и семантической тождественностью. Цифровые технологии упрощают изображения, раскладывая его на пиксели, и каждая последующая копия с копии ведет к потере истинного смысла оригинала. Работа фиксирует тот предел, за которым оригинал может исчезнуть вовсе. Серия состоит из трех объектов из белой глины, выполненных в виде помятых листов книжного альбома и покрытых бесцветной глазурью. На поверхности их деформированных форм различимы «Мона Лиза» Да Винчи, портрет «Незнакомки» Крамского, фрагмент «Мерелин» Уорхола (деколь). Хрупкость тонких керамических пластов, хранящих образ уже почти неуловимого воспоминания о произведении искусства, противопоставляется искаженной, бросовой пиксельной копии (рис. 5).

В соответствии с посмодернистской традицией, иронично и наполнено цитатами творчество одного из ярких представителей соц-арта Бориса Орлова. Художник часто работает в жанре портрета. Еще в конце 1960-х годов он создает серию работ в «скорлупочной» технике — головы выполнены из керамических черепков, скрепленных металлическими пластинами. В определенной степени, это напоминает грубо исполненную музейную реконструкцию археологических артефактов. Не полностью восстановленная керамическая форма теряет скульптурную массу и предметность («Королева», «Император»). Затем портретная тема в творчестве Б.Орлова получает иное развитие. В работах «имперского периода» он расширяет спектр используемых материалов (дерево, металл, эмаль), а моделью становится не конкретный человек, а империя как форма государственного диктата. Художник исследует идеологические основы системы, ее эстетику, мифологию, геральдику, атрибутику, инструменты подавления и поощрения, вычленяет общие

для империй разных эпох черты и делает их основой собирательных образов-символов «богов-героев», достойных вхождения в особый «имперский» пантеон.



Рисунок 6. Б.Орлов, «Велизарий-Жуков», 2008 г. (шамот, свинец)

В качестве «портрета героя» может выступать нагромождение орденских планок, своим пластическим и цветовым решением отсылающее к экспериментам супрематистов («Маленький трехголовый тотем»). Используемый принцип полистилизма позволяет художнику в работе «Имперский бюст» соединить голову римского Цезаря с торсом и элементами обмундирования революционного матроса, а в портрете «Велизарий-Жуков» (серия 2008 г. «Опыты реставрации», «скорлупочная» техника) объединить в пластическом решении образы византийского и советского полководцев. (рис. 6).

К фарфоровой пластике обращается для воплощения своих идей Гриша Брускин, чей интерес направлен на исследование советской социальной мифологии. В работе «Время “Ч”» (2012 г.) в центре внимания художника оказывается миф о враге. Понятие «враг» трактуется в широком смысле — им может стать государство, вооруженный противник или медсестра, собирающаяся сделать укол ребенку. Работа, как и другие произведения Г.Брускина, полна аллюзий и параллелей. Фигурки стреляющих людей, героических солдат, медработников, непонятных граждан в противогазах, женщин с чемоданами, вцепившихся друг в друга детей художник соединяет в сюжетных схемах, мастерски выстраивая общее пространство гротескной композиции. Это — отсыл к агитационным советским плакатам, к листовкам гражданской обороны. Автор задается вопросом: что случится, когда наступит время «Ч»? Где та грань, за которой героический солдат превратится во врага и будет утащен в неизвестность обезличенным человеком в противогазе? Пластика работы лапидарна, она явственно контрастирует с природным изяществом фарфора. В большой степени данное решение тоже является метафоричным.

Для скульптора Александра Кутового керамика становится экспери-





Рисунок 7. А.Кутовой, 2017 г. (керамика, глазури)
Рисунок 8. Crocodile Power. Страж, 2015 г. (фиберглас, дерево, металл, мох, фарфор)

ментальным материалом. В своем творчестве он тоже переосмысливает образы советской пропаганды (проект «В вещи влей») и перерабатывает ее «иконографию». Здесь наблюдается интересная игра — автор фактически переводит монументальную скульптуру в малую пластику, в разряд тиражных керамических фигурок, стоявших во многих квартирах. Объектами трансформации становятся памятники Ленину, которые в разных вариациях украшали площади и улицы всех населенных пунктах страны. Художник соединяет керамические бюсты Ленина и Сталина, сращивает фигуру вождя с телом кентавра, размещает вместо головы памятника детскую горку, низводя на нет монументальный пафос советской пропаганды (рис. 7).

Для своего проекта «Реабилитация искусством» (2010 г.) художник Аннушка Броше использовала отбракованные Конаковским фаянсовым заводом после первого утельного обжига скульптуры 1950–1980-хх гг. — с отбитыми головами и конечностями. Художник наносит на них рисунки «по мотивам» Кандинского, Петрова-Водкина, Малевича и отправляет в обжиг, после чего скульптуры обретают новую, подаренную русским авангардом жизнь. Так, в работе «Пушкин-Малевич» автор «собирает» недостающие части скульптуры — руки, перо, фрагменты мебели — черным квадратом. Лицо поэта, лежащего на ослепительно белом диване, также становится черным, как у знаменитого предка.

Группа Crocodile Power (О.Симатова и П.Голощапов) создает в фарфоре композицию «Русский космос», смешав высокие идеи советской фантастики и «поп-метафизику» писателя Виктора Пелевина. В рабо-



Рисунок 9. AES+F. Турист и тайские дети, 2008 г. (фарфор, ручная роспись, глазурь). Совместно со студией фарфора Людмилы Каминской

тах «Everman» (2013 г.) и «Кексы из ужастиков» особенно явен принцип гибридности, свойственный современному медиаконтенту. Художники высмеивают культуру массового потребления, изображая популярных героев блокбастеров, которых щедро покрывают керамическим «кондитерским кремом». Часто для своих проектов художники создают объекты («Вне зоны действия» — «Страж»), одновременно используя разные материалы — стекловолокно, дерево, пластик, и включают в них фарфор, отводя ему роль смыслового и композиционного акцента (рис. 8).

Интекстуальность присутствует и в творчестве группы AES+F. В серии «Европа — Европа» их малая пластика содержит прямой отсыл к фарфоровым композициям XVIII века. Авторы повторяют характеры и позы, традиционные для данного жанра, однако галантные сцены разыгрываются не между дамами и их кавалерами, а между иммигрантами и полицией, гастарбайтерами и их нанимателями и пр. Это интересный пример, когда керамический материал становится востребованным не из-за его пластических свойств, а исходя из свойственного ему ассоциативного ряда (рис. 9).

Лаконичная эстетика повторяющихся геометрических форм отличает творчество Виктора Решетникова. Во многом его метод опирается на наследие русского авангарда — пластический квадрат Малевича.

Неслучайно именно название «Посвящение Малевичу» автор дает одной из своих программных работ — решенной в традиционных для супрематизма цветах плоскостной квадратной черно-белой композиции-диптиха из встроенных в модульную сетку шаров с ярко-красными кругом в центре одной части и квадратом в центре другой. Образ квадрата воспринимается автором не только как основа для построения абстрактных композиций, но и как модель Вселенной. Квадрат становится для художника универсальным инструментарием, служит основой модульной структуры. Унифицированные элементы характерного лаконичного колористического решения — это могут быть как сделанные вручную (иногда отсылающие к природной форме — «Затишье»), так и промышленно изготовленные объекты — «живут» в нем по принципу умножения самоподобия.

Совершенно иной тип художественной выразительности характерен для Ольги Татаринцевой, также работающей в традициях минималистского искусства. Модули ее крупноформатных работ имеют в своей основе простейшие формы — цилиндр, шар, призму или куб, однако производные от них избавляют композицию от статики, позволяя добиться ощутимой динамики ритма. Объекты О.Татаринцевой отличает способность существовать в развитии — разворачиваться и стремиться к локализации, создавать пустоты и заполнять их. Инсталляция «Сегменты» (2008 г.) состоит из расположенных в форме круга и сужающихся к его центру двадцати двух трапециевидных модулей. Благодаря этому приему, композиция приобретает характер одновременно целостной законченности и дробности. Каждый элемент-модуль являет собой часть единого общего, оставаясь в то же время носителем собственной ценности, без которой невозможно сложение целого в своей бесконечности круга. Взаимоотношению части и целого посвящено исследование художника (рис. 10).

Интересно колористическое решение работы. Для него автор выбирает цвет терракоты, что усиливает ощущение рукотворности, в сочетании с укрупненными формами объекта это делает его еще более притягательным для зрительского восприятия. О.Татаринцева — тонко чувствующий колорист. В ее керамике цвет играет важнейшую роль, придавая лаконичной пластике живое динамичное звучание. Часто яр-





Рисунок 10. О.Татаринцева, «Сегменты», 2008 г. (шамот, глазури)
Рисунок 11. Н.Хлебцевич, «Дни, часы, минуты, годы («paperclay», грибы, смешанная техника)

кая четко ритмическая выверенная живопись сопровождает экспонирование керамических работ художника, дополняя и развивая артикулируемую в произведении тему. Интересным приемом, обогатившим творческую палитру О.Татаринцевой, становится обращение к технике живописи на плексигласе («Ограничение звука»).

Усложнившийся художественный язык, новая визуальность требуют перестройки зрительской оптики, не просто просмотра, но и понимания глубинной сути произведения. В том числе и поэтому художники вводят в свои произведения разъясняющие тексты или документацию, которые делаю частью структуры экспозиции.

Свобода творческого эксперимента художников обуславливает их работу в разных направлениях, использование неожиданных приемов и технических достижений. Так, Наталья Хлебцевич создает объекты и инсталляции, синтезируя керамику с другими материалами, часто — с биологической составляющей. Живые организмы в процессе своего существования в проекте меняют и развивают его визуальный облик. Так, в работе «Между строк» (2013 г.) на керамические листы с цитатами из известных произведений художник выпускает мадагаскарских тараканов, частично уничтожающих нанесенный разведенными на сахарном сиропе красками текст и заставляющих «читать между строк». В инсталляцию «Дни, часы, минуты, годы» (2012 г.) для осмысления относительности времени при неотвратимости его течения Н.Хлебцевич вводит растущие грибы, которые успевают родиться, состариться



Рисунок 12. С.Катран, «Пока не умолкнет Слово» (красная глина, медиа-арт, перформанс)

и умереть в процессе экспонирования под отстраненным «взглядом» людей разных возрастов, чьи портреты переведены на тончайшие созданные в технике «paperclay» пластины (рис. 11).

Пространство экспозиции формируют два объема — горизонтальный и вертикальный лайтбоксы. Первый — своеобразная река времени, в которую погружены тончайшие фарфоровые пластины с фотопортретами. Горизонтальный лайтбокс содержит четыре глиняных сферы, на которых растут грибы. Венчает конструкцию мерно отстукивающий уходящие минуты метроном.

Основой для видео-инсталляции А.Броше «Сны Веры Павловны» стал первый русский феминистический роман «Что делать»? Н.Чернышевского. Четырем снам героини произведения соответствуют четыре сервированных к чаепитию столика. Составляющие основу сервировки предметы посуды расписаны изображениями женщин и цитатами из романа. На стенах транслируются четыре видеоролика (спящая под звуки звона посуды молодая женщина). Инсталляция развивается в рамках сюжетной канвы романа. Четыре стола — предметная метафора четырех этапов пути героини к эмансипации и обретению собственной свободы. По мере продвижения к утопической цели, безупречная в начале пути композиции сервировки разрушается, на последнем столике зритель может наблюдать лишь осколки ранее благополучного сонного существования.

Сергей Катран работает преимущественно в направлении science-art, часто привлекая к сотрудничеству ученых и технических специалистов. Его мультимедийный проект «Пока не исчезнет Слово» включает серию керамических скульптур, перформанс, видео- и аудио-арт. Работа посвящена ключевому понятию культуры — слову, его роли в медийном пространстве и его материализации. Специально для входящей состав проекта инсталляции «Нео-Вавилонский диалог» поэт В.Мельников перевел слово «искусство» на 120 языков. Затем с помощью эквалайзера была получена графическая «карта» каждого слова, которую с помощью высококлассного гончара С.Катран перевел в объемную керамическую форму. Этот эксперимент также стал попыткой осмысления роли глины в истории культуры. Экспонирование включало аудио-сопровождение и тактильный контакт зрителя со скульптурными объектами (рис. 12).

Понимание керамики как универсального медиума, многообразие новаторских творческих экспериментов отечественных художников, работающих в области современной керамической скульптуры, обусловило ее выход за пределы декоративности и расширило рамки ее существования от собственно скульптуры до арт-объекта и инсталляции.

Библиография:

1. *Андреева Е.Ю.* Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. — СПб., 2011.

2. *Андреева Е.Ю*. Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. — СПб., 2007.

3. Бычков В.В. Эстетика. — М.: Кронус, 2012 (*Бычков В.В*. Эстетическая феноменология авангарда и модернизма. — М.: Книга неклассической эстетики, 2000.)

4. Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. — М.: Искусство, 2004.

5. Гусарова Ю В. Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века. Диссертация канд. искусствоведения. РГПУ им. А. И. Герцена. — СПб., 2011.

6. Казакова Л. Декоративное искусство России в контексте мирового студийного творчества. — М.: Гнозис, 2013.

7. Копылков М., Изотова М. Одна композиция. — СПб.: Новая Нива, 2011. — С. 10, 312.

8. Крамаренко Л.Г. Диссертация доктора искусствоведения «Декоративное искусство России XX века: к проблеме формообразования и сложения стиля предметно-пространственной среды. МГХПУ им С.Г. Строганова». — М., 2005.

9. Крамаренко Л.Г. Отечественное декоративное искусство XX века: Очерки. — М., 2003.

10. Краусс. Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. — М.:Художественный журнал, 2003.

11. Лиховцев А.М. Керамика. Кафедра художественной керамики МГХПА им. С.Г.Строганова. под ред. А.Л.Удальцовой. — М.: Индивидуальный предприниматель Лиховцева В.И., 2010.

12. Малолетков В.А. Диссертация доктора искусствоведения «Тенденции развития мировой декоративной керамики последней трети XX — начала XXI вв.» МГХПА им С.Г.Строганова. — М., 2010. — С. 119.

13. Мусина Р.Р. История художественной керамики. МГХПА им. С.Г.Строганова. Мусина Р.Р. , Федорова З.С. — М.: изд-во МГХПУ им. С.Г.Строганова, 2010.

14. Панофски Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. — М.: Академический проект, 1999; *Турчин В.С.* По лабиринтам авангарда. — М.: Изд-во МГУ, 1993.

Г.Н. Богачева

К ВОПРОСУ О РАЗВИТИИ АНИМАЛИСТИЧЕСКОГО ЖАНРА В РОССИЙСКОЙ АВТОРСКОЙ КЕРАМИКЕ НАЧАЛА XXI ВЕКА

Статья посвящена исследованию анималистики в российской авторской керамике начала XXI века. Уделено внимание вопросам формообразования, композиции и декорирования произведений, особенностям семантического и пластического языка художников, которые сочетают в своих работах традиции и современное прочтение образа.

The article is devoted to the study of animal art in Russian author's ceramics of the early XXI century. Attention is paid to the issues of form-building, composition and decoration of works, to the peculiarities of the semantic and plastic language of artists who combine traditions in their works and modern interpretation of the image.

Ключевые слова: керамика, анималистический жанр, традиция, новаторство.

Keywords: ceramic, animalistic genre, tradition, innovation.

В начале XXI века отечественная керамика продолжает утверждать свое место в современной иерархии пластических искусств, что неразрывно связано с процессами поиска новых форм художественной выразительности. Совершенствование новых технологий, нарастание общей глобализации культуры, дальнейшие синтез и развитие видов и форм искусства, переоценка стилеобразующих направлений и — зачастую — мировоззренческих парадигм побуждают российских керамистов к творческим экспериментам. Одновременно лучшие произведения авторской керамики России сохраняют традиционно присущую ей духовность и гуманистическую

сущность. Керамисты, которые обращаются в своем творчестве к анималистическому жанру, вносят особую яркую ноту в общую полифонию современного художественного процесса.

В «зверином жанре» авторской керамики начала XXI прослеживаются тенденции, заложенные в отечественной анималистике В.Ватагиным, П.Кожиным, Д.Горловым, Б.Воробьевым, А.Сотниковым, И.Ефимовым, О.Малышевой и другими выдающимися художниками.

Творческий метод представителя ленинградской школы керамики В.Новикова (Варгачева) основан на предварительной работе с натурой. Художественный образ рождается в ходе наблюдения за животными и многочисленных зарисовок и набросков в зоопарках и заповедниках. Понимание анатомических и конструктивных особенностей «модели», глубинное проникновение в природу и психологию зверя помогают автору найти верный пластический строй, убедительную степень обобщения и эмоционально-характерное решение произведения. Лишенную излишнего натуралистического подобия фарфоровую фигуру лежащего детеныша зебры («Зебренок», 2015 г.) отличает гармоническая соразмерность форм, подчеркнутая ритмикой практически монохромной подглазурной росписи, выполненной в карандашно-пастельной технике. Похожий прием использован при декорировании скульптуры «Барсенок» (2015 г.), но здесь двухцветная роспись подчеркивает мягкую плавность силуэта, свойственную представителям семейства кошачьих. Этот детеныш еще мал и неловок, он удивлен и немного напуган, но в пластическом решении скульптуры, в развороте корпуса явно прочитываются до времени скрытые сила и грация большого зверя.

Иной характер выразительности привносит в произведения полихромная роспись, используемая художником в ряде работ. Однако, если в скульптуре «Филин» (2006 г.) общее колористическое решение, многоцветная пейзажная роспись органично дополняют и обогащают лаконичную пластику, способствуя созданию образа пернатого хозяина ночного леса, то в одной из работ 2006 года серии «Русская Масленица» белый объем тела лежащей коровы слишком очевидно служит лишь полотном для сюжетного мастерски ис-





Рисунок 1. а - В.Новиков (Варгачев). «Зебренок» (фарфор, роспись), б - Ю.Мурадова. «Мы все шли по этим дорогам» (шамот)

полненного живописного повествования — масленичных катаний на санях в панорамах старого города, что влечет определенную образно-смысловую разбалансированность работы.

Вниманием к архитектонике и конструктивности материала, его технико-художественному своеобразию отмечена анималистическая пластика петербуржцев Т.Новоселовой («Критские быки»), С.Рупасовой («Сычи»), М.Свиридовой, («Хвостатая команда», «Крокодилы») А.Потогиной («Звездная лошадка», «Петушки», «Волчок»), Ю.Мурадовой («Птица, несущая яйца», «Мы все шли по этим дорогам»), Т.Николаенко («Флотилия»), П.Фадеева «(Козерог»), А.Рожковой-Пылиной («Восход красной луны») (рис. 1а, б).

Характерные для московской школы керамики интерес к скульптурной форме, склонность к глубокой смысловой содержательности и духовной чувственности, формирующие особую выразительность произведения, находят свое отражение в анималистике. Оригинальность сюжета и эмоциональность, умение удивлять обыденным отличают работы Н.Полянской. В декоративной композиции «Вороны» («Любопытство») три подросших птенца, усевшись на мартовские подтаявшие сугробы, с изумлением взирают на трескающийся под весенним солнцем лед. Следы от птичьих лапок на сугробах — синие, в них проступает талая вода — такая же, как просвечивающая в покрытой синей глазурью лужице, за которой с любопытством наблюдают



Рисунок 2. а - Н.Полянская. «Вороны» (керамика, глазури), б - Э.Таратута. «Заяц» (фаянс, роспись)

воронята. Примечательным является прием использования разъемной конструкции — тулова ворон и сугробы представляют собой отдельные скульптурные формы, которые вставляются друг в друга при экспонировании. Мастерское владение материалом, безошибочное чувство фактуры, колористическая сочность, добрая ирония являются визитной карточкой художника.

Фигуры птиц и животных из фаянса и шамота в работах Э.Таратуты органично соединяются с фрагментами пейзажной среды. Прекрасное чувство материала, мастерски выявленная общая форма, акценты на деталях способствуют созданию узнаваемых образов животных, в которых, однако, ясно прочитывается их индивидуальный характер («Лиса на охоте», «Лошадь в степи», «Заяц»). Изящную пластику скульптурного объема подчеркивает выполненная лаконичными четкими мазками подглазурная роспись, которую отличает свойственная для этого художника живописность, прозрачность тонов и деликатное использование графических приемов. Подкупающий психологизм мелкой пластики автора в полной мере раскрывается при интимном, камерном общении с работами (рис. 2а, б).

Анималистика прочно вошла в сферу интересов керамистов московской школы. К ней обращаются Д.Хохловкин (панно «Белая рыба», «Красный лис»), М.Сиротинская («Павлин», «Курица»,



Рисунок 3. а - Е.Гамбарян. «Птицы Олуши» (керамика, ангобы, глазурь), б - Е.Баболей. «Конь» (керамика, ангобы, глазури)

«Конь», «Жук-олень»), М.Камардина («Куры»), А.Власов («Гаур», «Гамалайский медведь»), Н.Бодрикова («Кот с тарелкой», «Кот на спине»), Д.Лиховцев («Полдень в саванне», «Кошачьи игры»), Д.Галимова («Феньки», «Барашек»), Е.Казанская («Курица», «Петух»), Е.Гамбарян («Птицы-олуши»), И.Бабодей («Кони») (рис. 3а, б).

В традиции представителей сибирской (красноярской) школы керамики характерно обращение к древним верованиям и образам — как коренных народов региона, так и представителей других этносов, которые репрезентуются художниками в современном авторском прочтении. Так, композицию из трех фигур «Мифологические птицы» (2010 г.), являющуюся частью сквозного цикла «Боги и духи», самобытного талантливого керамиста Г.Визель (Ханты-Мансийск) отличают внутреннее единство и монументальность художественного образа, обобщенного до знаково-символической формы. Соразмерность выполненных из шамота фигур, четко выверенные пропорции, лаконичность пластического языка автор смело дополняет экспрессией игры цветных глазурей и включениями орнаментального рельефа.

В другом образно-пластическом ключе решена крылатого коня фигура («Небесный конь», 2005 г.). В напряженно изогнутом силуэте ясно прочитываются сила и устремленное вверх движение, а добавление в общую синюю колористику работы золотых акцентов придает скульптуре особые символизм и выразительность (рис. 4а, б).



Рисунок 4. а - Г.Визель. «Мифологические птицы» (шамот, глазури), б - Г.Визель. «Небесный конь» (шамот, глазурь, золото)

Совершенно иначе строится формообразование в произведениях А. Мигаса (Красноярск). Его фантастическим зооморфным скульптурам свойственны округлые утяжеленные крупные объемы, которые органично воспринимаются в ландшафтной среде. Анималистические формы претерпевают значительные трансформации, сохраняя, впрочем, типичное для представителей природного мира членение объемов. В раскрывающейся при круговом обходе, скульптуре «Травоед» (2009 г.) автор воплотил метафорический образ двуликого пятилапого крылатого существа.

Пластическая и эмоциональная оригинальность работы обусловлена ее осевым «двухчастным» решением. Фронтальную часть скульптуры характеризуют определенная антропоморфность, смелый разворот корпуса, гордая посадка высоко поднятой головы, тыльная часть являет сломленное и порабощенное животное начало. Разное графическое решение «ликов» изображаемого существа дополняет общее впечатление. Декор скульптуры включает роспись с элементами орнамента синими, зелеными и красными ангобами и процарапывание.

Керамисты сибирского региона в целом очень активно обращаются своем творчестве к анималистике. Интересные пластические и композиционные решения отличают работы Е.Красновой (скульптуры «Ожидание», «Мама», «Байкальская рыба»), С.Гинтер (декоративный прорезной пласт «Рыба», ландшафтная скульптура «Вестник»), С.Шинкаренко («Птицы»), А.Квасова («Ольхонская коровка»), Т.Ерошенко (скульптурная композиция «Перволоси»).





Рисунок 5. Е.Мизгирева. «Песец» (шамот, глазури, оксиды)
Рисунок 6. М.Сиротинская. «Дракон» (керамика, глазури, пигменты, оксиды)

В зависимости от решаемых задач, художники используют различные приемы формообразования. Так, Е.Мизгирева (Москва), отталкиваясь от плоскости эскиза, прибегает при создании ряда своих произведений к технике формообразования из пласта. Ее работы уплощены, что обусловлено стремлением автора подчеркнуть скрытую динамику и красоту линий в определенной степени архаичного силуэта. Отказываясь от натурализма, используя лаконичный язык пластики, гармонично дополняя его неброским декорированием глазурями и солями, художник добивается предельной выразительности («Собаки», «Волчек», «Песец», «Куропатка») (рис. 5).

Совершенно иначе решена очень светлая и добрая работа «Весенний коллаж», в которой керамика соседствует с металлом и деревом. Керамическая форма еще более уплощена, в декорировании использованы звонкие локальные цвета. Это своего рода пластико-графическая зарисовка: взгляд молодой мамы за окошко, где любопытная ворона пытается присесть веревку с развешенным ярким детским бельем.

В технике ручной лепки из куска работает керамист М.Сиротинская (Зеленоград), создавая теплый сказочный мир удивительных животных («Кот», «Кукушки», «Крылатый конь», «Дракон»). Активная пластика, мастерское использование для создания сочного полихромного декора возможностей глазурей, оскидов и пигментов составляют основу ее авторского почерка (рис. 6).

Постепенно, небольшими кусками шамота, набирает объем своих крупноформатных скульптур А.Надысова (Подмосковье). На форми-





Рисунок 7. А.Надысова. «Пеликаны» (шамот, глазури, оксиды)
Рисунок 8. А.Створа. «Верблюд» (глина, глазури)

рование эмоционально-пластического языка автора большое влияние оказала счастливая возможность учиться у выдающегося анималиста А.Белашова. Завораживающая грация сквозит в силуэте звериной мамы, склонившейся к трогательно устроившемуся у ее ног детенышу («Жирафы»), в острохарактерном ключе решены фигуры птиц («Пеликаны») (рис. 7).

Размах пластического решения, выверенность композиционного построения, напряженная динамика отличают работу «Бегущее стадо». Примененный прием единого декора гористого ландшафта и распластавшегося по нему в стремительном беге стада придает работе убедительность и завершенность, подчеркивая неразрывную связь силы животного с мощью породившей его природы.

Свободой выразительного высказывания отмечены композиции А. Створы. Художник формует отдельные элементы на гончарном круге и соединяет их в единое целое. Глубокое понимание особенностей материала и совершенное владение техникой позволяет создавать разнообразные по форме и интересные по пластике произведения. Мастер избирательно и точно подходит к использованию цвета и рельефного декора. Так, в композиции «Кенгуру» деликатное включение золотистой глазури лишь слегка оттеняет и обогащает терракоту, выводя на первый план пластику и трогательную эмоциональность изображаемого сюжета. По-другому решена работа «Верблюд». Если шея животного лишь слегка пройдена коричневатой глазурью, то в декорировании двух





Рисунок 9.
Г.Сметанина. «Дивный сад», фрагмент (глина, глазури эмаль)
Рисунок 10.
А.Камардин. Танцующие и поющие «Тверские козы» (шамот, ангобы, глазури)

его отдельно стоящих горбов сочетаются элементы сине-желто-черной орнаментальной росписи и архитектурного контррельефного декора. Колористическое решение безупречно, а композиция выразительна и точно выверена (рис. 8).

Интерес к культуре разных этносов, к фольклору, национальному костюму, их современное прочтение способствуют обогащению творческой палитры художников. Так, плавная текучесть силуэтов птиц (из серии «Дивный сад»), знаковая обобщенность образов, их мифологичность, сложный переливчатый декор, глубокое проникновение в традиции и духовная наполненность характеризуют произведения Н.Сметаниной (Рязань) (рис. 9).

Добрым юмором, архетипичностью и ясностью образа, характерными для народного искусства, пронизаны работы тверского художника А.Камардина (поющие и танцующие «Тверские козы»). Совершенные в лаконичной лепке фигурки коз покрывает многоцветная яркая роспись, созвучная русским национальным мотивам, обладающая своей особой звонкой ритмикой. При кажущейся незатейливости каждая фигурка наделена индивидуальным, остро выраженным характером (рис. 10).

Все больше современных керамистов предпочитают технологиям электрического обжига эксперименты с обжигами раку, редукционным (восстановительным), обжигом с солями, обваром. Это открывает новые возможности для декорирования, позволяя получить неожиданное цветовое решение, богатую фактуру с кракле и наплывами, что значительно повышает выразительность изделия.

Широкая вариативность пластических и художественно-образных подходов к воплощению авторского замысла в работах российских керамистов во многом обусловлена традиционной академической системой отечественного художественного образования, сочетающего овладение узкоспециальными профессиональными знаниями и техниками и с обучением живописи, скульптуре, рисунку, серьезным изучением истории мирового искусства (в том числе ДПИ).

Участие в керамических пленэрах, симпозиумах и творческих мастерских позволяет быть в курс современных художественных, тенденций, обмениваться опытом, повышать свой профессиональный уровень. В число этих важных для профессионального развития институций входят, в частности, фестиваль «Терракота на Вильве» (Пермский край), симпозиум «Байкал-керамистика» (о. Ольхон), симпозиумы в Гаврилов-Яме (Ярославская область), в музее-заповеднике «Рябово» (Кировская область), творческие группы на ЭТПК «Воронцово» (Москва), пленэр «Арт-Жыжаль» (Белоруссия, Бобруйск).

Анималистика в начале XXI века занимает важное место в творчестве российских керамистов. Уникальные свойства синтетического материала, сочетающего в себе возможности живописи, графики, скульптуры и дизайна, его богатая семиотика позволяют решать самые сложные задачи, которые ставят перед собой художники. Лаконизируя и обобщая форму, уходя от натурализма, обращаясь к соразмерности и ритмичности форм модели, наделяя ее особым психологизмом, экспериментирую с композиционными, цветовыми решениями, привнося в трактовку образа элементы аллегории и мифологии, мастера создают интересные и современные произведения, развивая богатые традиции отечественного анималистического жанра.

Библиография:

1. *Бугровская А.С.* Российская авторская керамика последней трети XX — начала XXI века (истоки, особенности и тенденции) // Диссертация кандидата искусствоведения. — М., 2016.

2. *Визель И.А.* Галина Визель: керамика, живопись, скульптура // Галерея Искусств Зураба Церетели. — М., 2011. — 234 с.

3. *Малолетков В.А*. Современная керамика мира. Творческий опыт последней трети XX — начала XXI века. — М., 2010. — 360 с.

4. *Мусина Р.Р*. Российская традиционная керамика. — М., 2011. — 168 с.

5. *Лиховцев А.М*. Керамика. Кафедра художественной керамики МГХПА им. С.Г.Строганова / под ред. А.Л.Удальцовой // Индивидуальный предприниматель Лиховцева В.И. — М., 2010. — 144 с.

6. *Казакова Л.* Декоративное искусство России в контексте мирового студийного творчества. — М.: Гнозис, 2013. — 224 с.

7. *Портнова И.В*. Вопросы современной анималистической скульптуры малых форм // Вопросы гуманитарных наук. Сб. научных трудов. — М., 2005. — № 4. — С. 279–281.

8. *Портнова И.В*. Время и жанр. К проблеме развития современной анималистической скульптуры // Современные гуманитарные исследования. Сб. научных трудов. — М., 2006. — № 4. — С. 257–259.

9. *Портнова И.В.* Актуальные вопросы отечественного анималистического искусства // Искусство и образование. — 2012. — № 4 (78). — С. 65–70.

Н.Ю. Хлебцевич

ГЕОМЕТРИЯ КОМПОЗИЦИЙ ХУДОЖНИКА-КЕРАМИСТА ВИКТОРА РЕШЕТНИКОВА

В статье анализируется творчество художника керамики Виктора Решетникова в составе геометрической керамики нефигуративного направления в России. Помимо этого, прослеживаются две основные ветви, определяющие основу формообразования, принятого художником: геометрическую и биоморфную, а также модульный принцип организации композиций из керамики.

The article analyses the creative output of the ceramicist Victor Reshetnikov in the framework of the Russian non-figurative art. Specifically, the two main branches of his approach to structural morphology of his objects: the geometrical and the biomorphic, as well as modular principle in the organization of his ceramic compositions.

Ключевые слова: современная керамика, абстрактное искусство, минимализм, Виктор Решетников, модульный принцип.

Keywords: contemporary ceramics, abstract art, minimalism, modular principle, Victor Reshetnikov.

Керамика Виктора Решетникова принадлежит к нетипичному для московской школы последней трети XX века геометрическому стилевому направлению. Тенденции, говорящие о подъеме интереса художников-керамистов к геометрической абстракции, в полной мере появляются в отечественном декоративном искусстве лишь к концу XX века. Работа Виктора Решетникова в этой области декоративной керамики началась гораздо раньше. Интерес к формальной композиции, основанной на модульном принципе формообразования, возникает в творчестве





Рисунок 1. «Вазы», 2000 г. Красная глина, глазурь
Рисунок 2. «Посвящение Малевичу», 1980 г. Фарфор, металл, дерево

Виктора Решетникова уже в середине 70-х годов еще во время учебы в Мухинском художественно-промышленном училище. Продолжая свое образование в Государственном институте художеств Эстонской ССР под руководством известного керамиста Лео Рохлина, молодой художник направил свои творческие поиски в область комбинаторики. Актуальная для архитектуры этого периода проблема модульного пропорционирования положена Решетниковым в основу композиции керамических объектов. Автор ведет свои композиционные поиски, используя необожженную глину и небольшие размеры модулей, как правило, кубической формы, выступающие звеном цепи сложной пространственной структуры. Исходный, первоначально избранный размер модуля определяет пропорции и соразмерность сооружения, а небольшой размер фрагментов позволяет без труда изменять соотношения.

Зафиксированные при помощи фотосъемки варианты объемно-пространственных композиций, по замыслу автора, могли быть использованы для создания ландшафтных форм значительно большего размера: декоративных ограждений, элементов малой архитектуры и садово-парковой скульптуры. Геометрическая точность построения, лаконизм средств выразительности этих проектируемых лишь в макетах объектов уже тогда во многом определили направление творчества Виктора Решетникова.

В большинстве своих работ Решетников сводит формообразование к гармонизации простейших элементов. Подобный минимализм в его искусстве не всегда означает отход от образного мышления и скорее

базируется на взаимодействии абстрактного и конкретного. Керамику Решетникова в большей степени можно отнести к дизайнерскому направлению в декоративном искусстве, чем к стерильной геометрической абстракции. В этой связи его творчество скорее отсылает нас к конструктивистским идеям Татлина с его поиском новых утилитарных форм в природе, чем к беспредметным исканиям Малевича или эмоциональным абстракциям Василия Кандинского.

Объединяя простые геометрические формы с тектоникой природных объектов, Решетников создает формы, иногда не лишенные утилитарности. В основу формообразования сосудов положены, как правило, простейшие геометрические объемы: шар, цилиндр, параллелепипед. Рассекая форму под разным углом, изменяя конфигурацию выреза горловин, художник добивается неожиданных решений, полностью изменяя пространственное восприятие объемов.

Другой излюбленный автором прием, нацеленный на искажение плотной структуры объема и изменения восприятия его формы, заключен в нанесении ритмически повторяющихся отверстий на поверхности сосудов. Объекты утрачивают свою «весомость», превращая большие по размеру шамотные шары и цилиндры в легкие полупрозрачные объемы, визуально изменяющие свою материальность, оставляющие в пространстве лишь след первоначальной формы.

Иного декоративного эффекта автор добивается, заявляя поверхность сосуда как пространство для лаконичного орнаментального ритма из отверстий разной формы. В этом случае орнамент отверстий становится главным выразительным средством в декоре сосуда, выявляя его тектонику и изменяя силуэт.

Декор сосудов и объемов Виктора Решетникова всегда предельно лаконичен. Художник позволяет форме оставаться самодостаточной. На выявление абсолюта формы работают и матовые глазури, которые применяет художник в большинстве своих произведений. Отсутствие характерного блеска керамической поверхности делает восприятие формы зрителем более цельным. Колористическое решение произведений при кажущейся простоте строится как на контрастных соотношениях классической триады: черный — белый — красный, так и на нюансных сочетаниях сложных цветовых оттенков авторских глазурей. Немалова-



Рисунок 3. «Совмещение», 1994 г. Красная глина, глазурь

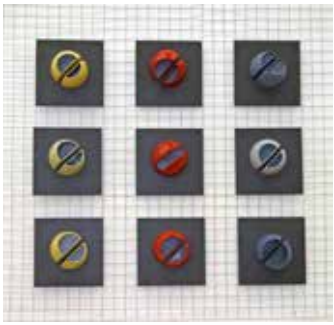


Рисунок 4. «Композиция 78», 2004 г. Красная глина, глазурь

жен для творчества Решетникова тот факт, что автор работает над изготовлением глазурей самостоятельно, не прибегая к помощи технолога и почти не используя готовые составы глазурей. Это позволяет автору добиваться уникальных колористических соотношений.

В керамике Виктора Решетникова ясно прослеживаются две основные ветви, определяющие основу его формообразования: геометрическую и биоморфную. В первой, автор проверяет гармонию пропорций через геометрию, фактически визуализируя геометрические структуры в керамике. В работах такого плана пластический язык автора приобретает явные черты минимализма: программная серийность простых, единообразных форм, сведенное к одному, двум цветам колористическое решение. Принципы минимализма или направления «АВС», одного из наиболее значительных течений постмодернизма, особенно ярко выражены в таких работах Виктора Решетникова, как «Мерцание», «Композиция 78» и др. Согласно принципам «АВС»-искусства, его представители используют в качестве исходных модулей для создания своих конструкций, специально избранные унифицированные объекты (как правило, индустриального происхождения), обязательным свойством которых является их принципиальная семантическая не-нагруженность. В работах Решетникова в качестве подобных модулей выступают серийно произведенные керамические объемы, не имеющие дна, размещенные на вертикально расположенных поверхностях из прозрачных материалов.

Компонуя на плоскости идентичные друг другу элементы, Решетников прибегает к типичному для минимализма композиционному методу

модульной сетки, усиливая возникающий при этом ритмический строй за счет использования металлической решетки в качестве основы для керамических модулей.

Во многих произведениях Решетникова геометрическая тема имеет глубокие и ясно узнаваемые корни в супрематическом наследии русского авангарда 20-х годов XX века. Автор избегает прямого цитирования и использует специфические средства керамики для создания плоскостных абстрактных композиций. В работе «Посвящение Малевичу» Виктор Решетников использует фасеточный метод заполнения картинной плоскости произведения. В качестве звена или фасета использованы стандартные детали, используемые в керамическом производстве и окрашенные в классические цвета супрематизма: красный, белый и черный. Мозаично собранные в круг и квадрат на черно-белом фоне, они заполняют плоскость, образуя композицию, в которой ритм усиливает воздействие цветовых пятен

Тема окружности, вписанной в квадрат, прослеживается еще в нескольких работах Виктора Решетникова. Сквозные отверстия в стенках ваз воспринимаются зрителем как проекции шаров, помещенных рядом с сосудами. В другой композиции шар оказывается заключенным в емкость уплощенной кубической формы с круглым отверстием. Контраст цвета внутренних и наружных стенок формы усиливает воздействие глубины образовавшегося пространства внутри объема и будто затягивающего в него шар.

Другое направление творчества Виктора Решетникова связано с использованием природных форм как посыла к созданию абстрактных композиций, в большей или меньшей степени утративших фигуративную связь с первоисточником. По своим пластическим качествам эти работы можно отнести к направлению, названному критиками в 70-е годы XX века «Натурстилем», точнее его ветвью «органопластикой». Абстрактный характер этих работ обусловлен почти полным отказом от прямой изобразительности. В работах 80-х годов ассоциации с природными формами автор достигает за счет использования специфической фактуры глиняной поверхности, а также мягкого естественного колорита глины, окрашенной в шликере. В этот период художника интересуют структурные образования, схожие с природными: слоистой поверхно-





Рисунок 5. «Проникновение», 2002 г. Красная глина, глазурь
Рисунок 6. «Мерцание», 2001 г.
Рисунок 7. Инсталляция «Ветки», 2007 г. Дерево, акрил

стью песка, высохшей коры, переплетающихся корней и веток. В основе декоративности таких работ всегда виртуозное исполнение, оригинальность технологического приема и минимальное «насилие» над материалом.

В 1990–2010 годы в работах биоморфного характера намечается тенденция к укрупнению формы и к одновременному усилению лаконичности пластического языка. Композиция убедительно демонстрирует мощь и жизненную силу природных образований пробивающих твердь почвы. Несмотря на почти геометрическое построение (формы приближаются к конусовидным) и полное отсутствие изобразительности, эта композиция Решетникова имеет выраженный органический посыл. Похожее пластическое решение имеют работы из серии «Лист». Здесь принцип подобия растительной форме имеет более явный характер. За основу формообразования взят лист алоэ, увеличенный до гигантского размера. Упругая сила устремленного ввысь листа и направленные в разные стороны «колючки» противопоставляются гладкой бархатистой поверхности глазури. Другой пластический прием используется автором в работе «Раковина». Геометрия шаров преобразуется в форму, напоминающую природную за счет минимальных изменений, естественного проседания мягких глиняных стенок внутрь продольного выреза в монолите изделия и полностью изменяет образ произведения.

Интерес к биоморфной пластике приводит Виктора Решетникова к работе с другими природными материалами, такими как обработанные ветки деревьев, водные растения, трава и т.д. Инсталляции такого

рода можно отнести к одному из художественных направлений авангарда «Новой волны», получившему в зарубежном искусствоведении название «невозможное искусство». Основой этого течения является принципиальный отказ от создания «вечных» произведений, предназначенных для музейного хранения. Произведение искусства мыслится как своего рода фиксация конкретного локального события либо определенного конечного процесса. «Художник оперирует здесь материалами фактического свойства, тотальной реальностью, пытаясь трактовать эту реальность особым способом», — художника в данном случае «привлекает субстанция естественности»…. В центре внимания художника в данном случае находится не его субъективная сфера, но сфера моделируемой предметности, — «рост растения, химическая реакция минерала, движение реки, снега, травы, земли» (Грицанов А.А., Можейко М.А. Постмодернизм. Энциклопедия Интерпрессервис. Минск: Книжный Дом, 2001. С. 530).

К работам такого плана относится инсталляция Виктора Решетникова «Медитация». В качестве традиционного для автора материала — керамики — остаются лишь керамические плиты, на которых размещены стеклянные цилиндры с водой. Ряска, растущая на ее поверхности, образует цветные плоскости, изменяющие положение в зависимости от уровня воды.

Определенное влияние оказывает также на работы этого периода знакомство Решетникова с концепцией современной японской школы икебаны «Согецу», основанной в 1927 году Тесигахара Софу. Основным принципом Согецу является утверждение, что икебану можно создавать из любых подручных материалов. Работая с такими материалами, Решетников создает не столько элементы оформления интерьера или флористические композиции, сколько самостоятельные объекты, органично существующие в выставочном пространстве. Излюбленный материал автора — очищенные от коры и окрашенные ветки. Художник использует разветвленную структуру каждой ветки как некий модуль, из которого затем собираются сложные пространственные объемы.

Модульный принцип формообразования приобретает в работах биоморфного характера новое прочтение. Не свойственному природе единообразию и геометрической правильности элементов противостоит



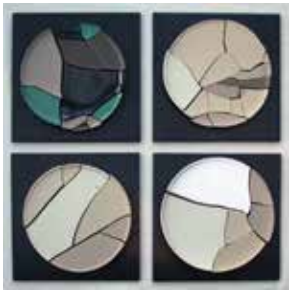


Рисунок 8. «Шар», 2002 г. Красная глина, глазурь
Рисунок 9. «Вариации» 1999 г. Глина, глазурь

элемент случайности. Так образовавшиеся при ударе случайные элементы, разрушившие идеальную правильность окружности, собираются вновь, приобретая новый цвет в работах серии «Вариации», а разнообразные по форме ветки выстраиваются в геометрические квадраты и шары, активно преобразующие пространство.

Такой поиск баланса противоположностей, характерный для японского искусства, прослеживается во многих произведениях Виктора Решетникова. Принципы японского искусства и его законов построения пространства демонстрирует сочетание геометрической организованности элементов с естественной пластикой природных форм; интерес к поведению материала, лаконизм приема и минимализм декора; колорит, строящийся либо на сочетании мягких природных оттенков, либо на контрасте черного, белого и красного.

Минимализм, тесно связанный с японской художественной традицией, функционализм европейского дизайна, конструктивизм русского авангарда — все это, несомненно, оказало влияние на творчество Виктора Решетникова, сумевшего найти собственное прочтение этих идей в декоративной керамике.

Библиография:

1. *Адашевская Л.* Вот горшок пустой он предмет простой? // Декоративное искусство. — 2003. — № 3/4.

2. *Жадова Л.* Татлин — Проектировщик материальной культуры // Сборник статей. Советское декоративное искусство. 1977–1978. — М., 1980. — С. 34.

3. *Грицанов А.А., Можейко М.А.* Постмодернизм. Энциклопедия Интерпрессервис. — Минск: Книжный Дом, 2001. — С. 530.

4. *Макаров К.* Натурстиль70-х годов // Декоративное искусство СССР. — 1979. — № 2.

5. *Николаенко Н.П.* Икэбана. — М.: ИзографЪ, 2005. — С. 18.

6. *Пацюков В.* Постмодернистский дизайн Виктора Решетникова // Мир дизайна. — 2000. — № 3, 4.

7. *Хлебцевич Н.* Нефигуративное направление в творчестве керамистов — выпускников и педагогов Строгановского училища конца XX — начала XXI века // Декоративное искусство и предметная среда. Вестник МГХПУ. Московская Государственная художественно-промышленная академия им. С.Г.Строганова. — 2009. — № 2.

Е.А. Семенова

ВЛИЯНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ НА РАЗВИТИЕ ТЕХНОЛОГИИ КИТАЙСКОГО СТЕКЛОДЕЛИЯ ПЕРИОДА ЦИН

Статья о влиянии национальной живописи на развитие в китайском стеклоделии периода Цин (1644–1912 гг.) таких оригинальных техник, как изготовление наборных стеклянных ширм, «зеркальная» или «оборотная живопись» и техника внутренней росписи нюхательных флаконов.

The article deals with the influence of the domestic painting on the evolution of such glassmaking technologies of the Qing Period (China, 1644–1912 DC) as follow: manufacturing of composing glass screens, mirror-like (or reverse) painting, and internal painting of snuff bottles.

Ключевые слова: китайское стекольное искусство, стеклоделие периода Цин, декоративное искусство.

Keywords: Chinese glassmaking art, glassmaking of the Qing Period, applied art.

Одной из важнейших особенностей развития китайского искусства является его синтетический характер, отражающийся во взаимовлиянии многих видов декоративного искусства, заимствовании форм, способов декорирования и технологических приемов. Выразительным примером этому стало китайское стеклоделие, бурное развитие которого приходится на период правления маньчжурской династии Цин (1644–1912 гг.). Так, изысканные изделия из стекла выполненные в Императорских стекольных мастерских, отличает очевидное влияние камнерезного искусства, что проявляется в цветовых предпочтениях и способах декорирования стекла. Использование глухого непрозрачного

стекла соответствующих цветов, а также характерная толстостенность изделий и применение резного рельефного декора были призваны имитировать в стекле изделия из натурального камня. Значительное влияние на формирование специфики цинского стеклоделия оказали бронзовое литье и керамическое искусство, откуда были заимствованы формы изделий, а также стилистика расписного и рельефного декора, адаптированные в стекольных техниках.

Изучение цинского стеклоделия позволяет выявить следы влияния и других видов традиционного искусства на историю его развития, отдельной главой в которой можно рассматривать уникальные произведения стекольного искусства, на появление которых повлияла китайская традиционная живопись. Речь пойдет о таких явлениях в китайском декоративном искусстве начала XIX века, как изготовление китайских стеклянных ширм, технике оборотного зеркального рисования и внутренней росписи китайских нюхательных флаконов-табакерок.



Рисунок 1. Стеклянная ширма. Китай XIX век, прозр. бесцвет. стекло (дроты), бумага, полихромная роспись. Корнингский музей (США)

О китайских стеклянных ширмах на сегодняшний день известно крайне мало, что связано с большой хрупкостью таких изделий: в большинстве своем они не сохранись до наших дней. Они составляли лишь небольшую часть стекольного ассортимента, являясь своеобразной диковинкой, распространенной среди состоятельных городских жителей и не получившей широкого распространения в китайской культуре. Украшающие интерьер стеклянные ширмы стали своеобразным проявлением модных тенденций этого периода, явившись результатом активного взаимодействия китайской знати с европейской культурой. Следствием этого стало освоение новых материалов и техник путем их адаптации к традиционным формам китайского искусства.

Образцом изделий такого рода служит стеклянная ширма из коллекции Корнигского музея стекла (США) с изображением работы

стекольной мастерской, где запечатлены стеклодувы, работающие у гутной печи (рис. 1). Ширма, украшавшая интерьер столовой, представляет собой большое прямоугольное панно, где живописное изображение печи и мастеров вырезаны из бумаги и помещены между двух панелей, набранных из тонких стеклянных дротиков, из бесцветного прозрачного стекла, расположенных диагонально и закрепленных по краям в резной деревянной раме. Эти сборные стеклянные панели являлись своеобразной оригинальной заменой листового стекла, только появляющегося в это время в Китае. Стеклянные дротики закрепляли и защищали бумажные элементы изображения, помещенного между ними. Они также создавали эффект мерцания, иллюзии объемности изображения и текущего движения, образующегося благодаря оптическим свойствам округлых стеклянных дротов. При этом оригинальная картина могла восприниматься с обеих сторон, как с лицевой, так и на просвет, с обратной стороны, в виде темных силуэтов. Сквозь стеклянное покрытие просматривается изображение мастерской, где мастера-стеклодувы запечатлены за разными этапами горячего формования стекла. Выполненное в соответствии с канонами китайской живописи, изображение отличается вниманием к деталям и документальной реалистичностью воспроизведения рабочего процесса гутной мастерской того времени. Таким образом, данное произведение служило одновременно и наглядной иллюстрацией, и оригинальным воплощением нового модного направления в культурной жизни общества, которым являлось развивающиеся китайское стеклоделие.

Известно, что подобные стеклянные ширмы, использующиеся в виде театральных декораций национального театра и заменившие их традиционные бумажные аналоги, могли подсвечиваться сзади свечами. Существенно отличались размеры и назначение стеклянных ширм — от крупных театральных ширм-кулис до маленьких изящных сувенирных картинок пяти-шести сантиметров размером. Подобные миниатюры, помещенные между двумя рядами тонких стеклянных трубочек, закрепленных горизонтально, подвижно соединялись по краям нитями, что придавало изделию гибкость и подчеркивало его сходство с бумажным свитком. К сожалению, из-за

чрезвычайной хрупкости подобных произведений они практически не сохранились, и лишь редкие образцы дают представление о такого рода изделиях китайского стекольного искусства конца цинского периода.

Другим примером влияния национальной живописи в китайском стеклоделии цинского периода стала так называемая зеркальная живопись. Если стеклянные ширмы являлись оригинальным китайским изобретением, то зеркальные картины представляют собой иное направление в развитии китайского стеклоделия этого периода. Они стали одним из элементов культурного взаимообмена, установившегося в этот период между Востоком и Западом. Проявление этого процесса в стекольном искусстве нашло воплощение как в изделиях, изготавливающихся для внутреннего рынка, выполненных «на европейский манер», так и в экспортных изделиях. Спрос на последние, в свою очередь, был порожден европейской модой на экзотические восточные диковинки. В их изготовлении китайские мастера учитывали вкусы европейских заказчиков, а произведениям такого рода было свойственно смешение китайских и европейских художественных традиций.

Китайская зеркальная живопись являлась ярким примером проявления такого культурного взаимодействия. Этот вид нанесения изображения, также известный как «оборотное рисование», предполагал нанесение росписи с задней стороны зеркальной поверхности. При этим процесс работы включал в себя нанесение контурного силуэта изображения, с которого затем удалялась амальгама. После по очищенному участку производили роспись масляными красками, благодаря чему изображение просматривалась на внешней поверхности зеркала. Согласно другой версии, амальгама наносилась позднее — на поверхность стеклянного листа с закрепленным живописным изображением. В подобных произведениях изображение сосредотачивалось в нижней части, а также по краю, заполняя половину зеркальной картины, оставляя свободными ее центр и верхнюю часть. Таким образом, образовывалось своеобразное широкое живописное обрамление зеркального отражения.

Эта техника, появившаяся в Англии в конце XVII века, становится известной в Китае с 1760-х годов. Знакомство с ней китайских стекло-



Рисунок 2. Зеркало с «оборотной живописью» Дерево, золочение, резьба, полихромная роспись. Китай, середина VIII в. Из собрания Эрмитажа

делов произошло во времена правления императора Цяньлун. Составляющие незначительную часть императорского стекольного производства, мастерские по изготовлению расписных зеркальных картин обслуживались китайскими мастерами живописцами, перенявшими опыт европейских специалистов. При этом для росписи здесь применяли европейское листовое стекло, так как качество местного листового стекла, изготавливавшегося в г. Кантоне, было на тот момент довольно низким.

В частном китайском стеклоделии, продолжившим в числе прочего и данное начинание придворного искусства, популярность обрели зеркальные картины, изготавливаемые в мастерских портового города Гуанчжоу, являвшегося важным центром экспортной торговли. В росписи этих зеркальных картин, предназначенных преимущественно на экспорт в Европу, также использовалось английское зеркальное листовое стекло, и применялись европейские шаблоны изображения. Они отличались специфической стилистикой росписи, объединяющей китайские и европейские живописные традиции. Так, сюжеты изображения были заимствованы с европейских гравюр, но персонажами этих пасторальных картин были китайские красавицы, селяне и горожане в национальной одежде. Они помещались на фоне традиционного китайского пейзажа, включавшего водоемы, деревья, растения, птиц и другие устоявшиеся элементы, несущие благожелательное значение в китайской традиции (рис. 2).

Зеркальные картины, как и стеклянные ширмы, не обрели значительной популярности в Ките, представляя собой оригинальные диковинки экспериментального характера. Тем не менее, их значение для дальнейшего развития китайского искусства представляется важным. Выполненные в соответствии со вкусом европейских заказчиков, эти картины способствовали дальнейшему освоению китайскими худож-

никами принципов европейской масляной живописи. При этом стекло было воспринято китайцами как своеобразный аналог бумаги, что способствовало появлению в дальнейшем китайских расписных витражей, прототипом чему послужили зеркальные картины.

Наиболее ярко влияние традиционной живописи на китайское стеклоделие проявилось в уникальной технике декорирования «внутренней росписи нюхательных флаконов». Ее появление в китайском стеклоделии начала XIX века связывают с широким распространением в Китае миниатюрных сосудов для нюхательного табака. В свете развития частного стеклоделия их активное изготовление было налажено из бесцветного прозрачного стекла. Популярность именно этих, ничем не декорированных, прозрачных сосудов-табакерок была связана с их относительной дешевизной и доступностью широким слоям населения.

Принцип данного вида стекольного декора заключается в том, что наносимая с внутренней стороны стекла «внутренняя роспись» как бы «проявляется» на внутренней поверхности изделия изнутри. Роспись производится специальной тонкой изогнутой кисточкой, введенной внутрь стеклянного флакона через его узкое горлышко. При этом, не видя кончик кисти, художник ориентировался лишь на появляющееся изображение, каждый штрих которого уже невозможно поправить. Сначала наносились очертания, линейная графика будущего рисунка, а затем шла прорисовка деталей, при которой в миниатюре воспроизводились сложные приемы китайской живописи: имитировались эффекты заливки тушью, растушевки, характерные мазки и каллиграфические надписи. Чрезвычайной концентрации, внимательности и острейшего зрения требует и сам процесс выполнения внутренней росписи. Роспись выполнялась тушью или цветными минеральными красителями, применяемыми в традиционной живописи по бумаге, что обусловило подражание стилистике этого вида искусства. В то же время сохранность такого изображения обеспечивалась герметичностью сосуда, предназначенного для сухого табачного порошка.

Благодаря матированию внутренней поверхности сосуда, жидкие красители легко наносились и впитывались в пористую поверхность стекла. Первоначально оно осуществлялось путем помещения во флакон железного песка или другого абразивного материала, смешанного с



Рисунок 3. Флакон для нюхательного табака. Китай, середина XIX век, гутная техника, прозр. бесцвет. стекло, полихромная внутренняя роспись. Частная коллекция

водой. Однако этот ранний способ матирования был довольно грубым, оставляя неравномерную бугристую внутреннюю поверхность, что затрудняло нанесение росписи. Позднее он был заменен на травление кислотой, что позволяло получить практически идеально ровную матированную поверхность. Это не только повлияло на качество внутренней росписи, но также предохраняло изображение от последующего отслаивания и разрушения.

В сложном и специфическом способе росписи по внутренней поверхности флакона нашли воплощение традиции монументальной живописи, воспроизведенной в миниатюре. Наиболее популярными становятся плоские прямоугольные сосуды с двумя лицевыми сторонами и узкими боками. Оптимально найденная форма этих сосудов соответствовала прямоугольным очертаниям расписного изображения, помещенного на лицевых сторонах флакона, которое, в свою очередь, воспроизводило в миниатюре картины традиционной свитковой живописи, имеющие аналогичные очертания. Подобно монументальным живописным картинам, изображение на белоснежном фоне флакона не было ограниченно рамками, его края как бы «растворяются в фоновом пространстве». Большинство подобных флаконов ничем не декорировалось и лишь иногда на их узких плечиках появлялись рельефные звериные маски с изображением стилизованных «ручек» сосуда, выполненных в технике рельефной резьбы из налепов прозрачного стекла (рис. 3).

Влияние традиционной живописи определяет круг сюжетов, применяемых во внутренней росписи флаконов. Они включают изображение цветов и птиц, благих растений, животных, изображение людей, мифологических и исторических персонажей, многофигурные композиции, а также пейзажи, отличающиеся тонкостью миниатюрной детализации. Кроме того, во внутренней росписи находят отражение все виды национальной живописи гохуа, тем самым отражая многогранность живо-

писных традиций, воплощенных в творчестве художников-миниатюристов. Распространены были как живописные миниатюры, выполненные в технике гунби, отличающейся реалистичностью и тщательной детализацией, так и произведения, написанные в экспрессивной манере стилистики живописи сеи.

Популярность расписных флаконов привела к их широкому распространению на территории Китая и предопределила дальнейшее развитие этой техники в китайском стеклоделии. Флаконы с внутренней росписью становятся предметом активного коллекционирования, составляя значительную часть многих мировых музейных и частных коллекциях китайского художественного стекла.

Описанные приемы декорирования, представляющие собой уникальные грани китайского художественного стекла, демонстрируют такие важные черты, влияющие на развитие китайского искусства, как преемственность традиций и синтез различных видов искусств. Они наглядно проявляются в освоении новых материалов и техник, а также в значительной мере определяют культурные предпочтения китайцев. Ярким проявлением народного признания становится дальнейшее развитие технологии. В отличие от расписных ширм и зеркальных картин, искусство внутренней росписи нюхательных флаконов продолжило свое развитие как уникальный вид национального искусства, дошедший до наших дней в виде творчества современных художников-миниатюристов.

Библиография:

1. *Грошкова Л. Г.* Иллюстрированный словарь основных терминов из истории древнего и античного стекольного дела. — М., 2013.

2. Китайское экспортное искусство из собрания Эрмитажа. Конец XVI – XIX век. — СПб., 2003.

3. *Чжао Цзянлин*. Диссертационная работа «Современное китайское художественное стеклоделие». — М., 2011.

4. *Мао Сяотин*. Китайские традиционные флаконы. — Пекин, 2009 (кит.)

5. *Robert H. Brill, John H. Martin*. Scientific Research in Early Chinese Glass. — The Corning Museum of Glass, 1991.

М.В. Павловская

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СТЕКЛО А.А. УСПЕНСКОГО (1892–1941). СЛОЖЕНИЕ АВТОРСКОГО ПОЧЕРКА

Статья посвящена классику советского декоративного искусства А.А.Успенскому. Впервые проанализированы его эскизы к стеклянным изделиям из собрания Вологодской областной картинной галереи, а также влияние, которое на художника оказал мастер-исполнитель М.С.Вертузаев.

The article is devoted to A.A.Uspensky, classic of the Soviet decorative art. His sketches for glassware from the Vologda Regional Picture Gallery's collection as well as the influence of master M.S. Vertuzayev were analyzed for the first time.

Ключевые слова: Алексей Успенский, Михаил Вертузаев, Адель Якобсон, советское искусство, декоративное искусство, художественное стекло, эскиз, гутная техника, свободное выдувание, венецианское стекло, кувшин, ваза.

Keywords: Alexei Uspensky, Mikhail Vertuzayev, Adele Jacobson, Soviet art, decorative art, art glass, sketch, free blowing, Venetian glass, jug, vase.

Алексей Александрович Успенский известен, прежде всего, как один из реформаторов советского художественного стекла. Наряду с коллегами из Экспериментального цеха Ленинградской зеркальной фабрики, он сыграл важную роль в обновлении эстетики декоративных изделий из стекла и дал мощный импульс для их дальнейшего развития.

Стекло Успенского развернуто проанализировано ведущими советскими критиками декоративного искусства (1), но лишь в контексте работы всего цеха, где главное внимание отводилось деятельности В.И.Мухиной, его художественного руководителя.

Важно отметить, что художественным стеклом Успенский занимался лишь последний год своей жизни, а весь творческий путь он прошtл как график и педагог. Однако до недавнего времени о биографии и творчестве Успенского было известно совсем немного. Ситуация резко изменилась в 1999 г., когда в дар Вологодской областной картинной галерее (далее — ВОКГ) от А.Н. и М.Н.Тырса была передана коллекция из более чем 800 работ Алексея Александровича [1, с. 8]. Ее составили произведения, которые были обнаружены друзьями художника в обломках разрушенного дома, где он жил (2).

Большой вклад в изучение графического наследия и в восстановление биографии Успенского внесли Л.Г.Соснина и А.И.Струкова [9, 10]. В данной работе впервые предпринимается попытка соотнесения эскизов Успенского из собрания ВОКГ с произведениями, выполненными в материале.

Алексей Александрович родился 18 марта 1892 г. в Петербурге. В 1909 г. поступил в Центральное училище технического рисования барона А.Л.Штиглица на факультет декоративной живописи. В 1917 г. закончил обучение. Успенский был активным участником художественной жизни. Входил в объединения «Квартира № 5» (ок. 1915–1917 гг.) и «Объединение новейших течений в искусстве» (1922–1923 гг.). Со второй половины 1920-х гг. сотрудничал в качестве художника в сатирических и детских журналах. Однако наиболее ценный вклад Алексей Александрович сделал в развитие советского художественного стекла.

В 1940 г. с целью разработки новых образцов для стекольных заводов СССР был организован Экспериментальный цех при Ленинградской зеркальной фабрике. К участию в этом проекте были привлечены ведущие специалисты в этой области. Техническое руководство осуществлял Ф.С.Энтелис — изобретатель, инженер-технолог в области производства стекла. Научное руководство взяла на себя кафедра

стекла химико-технологического института, возглавляемая профессором Н.Н.Качаловым. С завода «Красный гигант» были направлены лучшие мастера: гравер П.А.Порохов и специалист по всем стекольным техникам М.С.Вертузаев (3). Ленинградское отделение Союза художников направило Н.А.Тырсу (4) и А.А.Успенского. Таким образом, экспериментальная группа была не только укомплектована необходимыми специалистами, но и обеспечивалась экспериментальным стеклом разнообразных и исключительно красивых оттенков.

Следует отметить, что в 1920–30-е годы проблема производства качественной шихты стояла крайне остро. В дореволюционное время красители и другие компоненты стекла импортировались из Европы. Однако уже в довоенные годы удалось наладить положение в отрасли. Были созданы научно-исследовательские институты, благодаря разработкам которых стало возможным, используя только местное сырье, получать качественное стекло и хрусталь [6, с. 47].

До наступления войны цех успел проработать лишь год — с осени 1940 г. по июнь 1941 г. [5, с. 103, 124]. Однако даже за этот короткий отрезок времени удалось достигнуть блестящих результатов.

В Экспериментальном цехе особым образом был организован технологический процесс. В книге Н.Н.Качалова «Стекло» есть описание того, каким образом в цехе работала В.И.Мухина: «Она никогда не привозила с собой законченных проектов своих вещей, а лишь эскизные наброски <…>, которые она уже дорабатывала на заводе» [7, с. 324]. Важную роль в процессе «доработки» играл мастер-исполнитель. Он, исходя из своего богатого опыта работы с материалом, мог вносить свои предложения и иногда становился полноценным соавтором произведения. Этот принцип соавторства художника и мастера стал одним из главных художественных принципов Экспериментального цеха и сохранялся на протяжении всего времени его существования [4, с. 11].

Художественным руководителем цеха формально считалась В.И. Мухина. Однако Вера Игнатьевна работала там лишь в короткие моменты ее приездов в Ленинград. Непосредственным руководителем был Успенский, долгие часы проводивший вместе с мастерами за созданием новых произведений [5, с. 104].







Рисунок 1. Успенский А.А. Ваза декоративная. 1940–1941 гг. Молочное и бесцветное стекло. В. — 46,3, д. — 14. ВМДПНИ. Источник изображения: Государственный каталог Музейного фонда РФ (http://goskatalog.ru)
Рисунок 2. Успенский А.А. Ваза для цветов. 1940–1941 гг. Цветное стекло. В. — 35,2, д. — 10,4. ВМДПНИ. Источник изображения: Государственный каталог Музейного фонда РФ (http://goskatalog.ru)
Рисунок 3. Успенский А.А. Ваза для цветов. 1940–1941 гг. Цветное и бесцветное стекло. В. — 30,2, д. — 25,9. ЕОДМ. Источник изображения: Государственный каталог Музейного фонда РФ (http://goskatalog.ru)

Наиболее известными произведениями Успенского в стекле являются высокие вазы на ножке. Все они относительно строго решены без последующей доработки. Вазы немного отличаются по контуру и ширине чаши, форме ножки, по цвету, но следуют одному принципу: вытянутая чаша на низком устойчивом основании. Замечательными примерами этого решения являются две вазы из коллекции Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства (рис. 1, 2).

Как пишет М.М.Дубова, «произведения Успенского с первого взгляда не поражают смелостью форм, но они рождают глубокое чувство удовлетворения гармоничностью и утонченностью цветовых оттенков. Его вещи как бы выражают наше представление о красоте стекла» [5, с. 116]. Но если мы обратимся к эскизам из собрания ВОКГ (5), мы заметим, что Успенский тяготел к более сложному решению.

В коллекции Музея художественного стекла в Санкт-Петербурге (подразделение Елагиноостровского дворца-музея; далее — ЕОДМ),



Рисунок 4. Авторские изделия М.С.Вертузаева 1930-х гг. в экспозиции Никольского музея стекла и хрусталя

где находится наибольшее количество работ Успенского в стекле (6), можно обнаружить вазы, более сложные по силуэту (рис. 3). Однако в художественном плане они сильно проигрывают «строгим» вазам, и по этой причине получили гораздо меньшую известность.

Вторым распространенным типом стеклянных изделий Успенского являются вазы для фруктов. Как и в случае с высокими вазами, все они представляют собой чашу на ножке с множеством вариаций их формы. Однако акцент в них перенесен на ножки.

В коллекции ЕОДМ имеется множество ваз этого типа с самыми различными вариантами ножек: в виде яблока, балясины или сочетания стеклянных дисков разной величины. Это придает каждой вазе индивидуальность, но, в то же время, все они декоративно очень сдержанны. Обращение к таким простым решениям было оригинальным для своего времени. Стройные и изящные вазы Успенского были, словно глоток свежего воздуха. Однако это не было находкой, целиком и полностью принадлежавшей Алексею Александровичу.

В коллекции Никольского музея стекла и хрусталя имеется достаточное количество ваз, схожих по форме с вазами Успенского, но изготовленных еще в 1930-е гг. Это касается и высоких ваз [3, рис. 3], и ваз для фруктов (рис. 4). Использование лаконичных форм было продиктовано техникой «венецианская нить», в которой они были исполнены. Более того, форма здесь даже второстепенна; демонстрировалась красота колористического решения, которая достигалась данной техникой.

К сожалению, есть некоторые трудности с атрибуцией этих ваз. Достоверно известно только то, что исполнителем их был М.С.Вертузаев, получивший в 1939 году Сталинскую премию за возрождение техники филиграни. С целью популяризации техники мастер издал книгу.

Нет точных данных относительно того, кто был автором изделий. В Никольском музее они значатся как авторские изделия Вертузаева. В изданиях 1970–80 гг. упоминается «участие» (7) художника, выпускницы Строгановского училища, А.Я.Якобсон (8). Позже Н.А.Ашарина, еще больше подчеркивая значимость роли художника, пишет: «После поездки в Италию А.Я.Якобсон пыталась возродить на заводе и технику филиграни» [2, с. 151]. Ситуация усложняется тем, что ни один из авторов не подтверждает свою версию документально.

Так или иначе, влияние форм этих изделий ощутимо присутствует в стекле А.А.Успенского. Любопытно то, что венецианскую нить он использует редко. Его вазы, как уже было отмечено, чаще всего не имеют никакого рисунка, в том числе и внутри стекольной массы.

Есть знаменитое высказывание В.И.Мухиной об Успенском: «Это был график, но как ни странно, никогда не делавший рисунков на стекле» [5, с. 116]. Это, разумеется, чересчур категорично. В Елагиноостровском музее хранится некоторое количество ваз и стаканов Успенского, поверхность которых декорирована сюжетными сценами и орнаментом, например, стакан «Бабы» (1940–1941) [5, с. 126]. Задумки сюжета, изображенного на данном стакане можно обнаружить среди эскизов художника из собрания ВОКГ (9). Однако, безусловно, гораздо больше Успенского интересовала форма. Взяв за основу формы, подсказанные Вертузаевым, он снова и снова экспериментировал с линией силуэта. Возможно, именно здесь проявилось художественное видение графика, ведь линия — одно из важнейших выразительных средств этого вида искусства.

Также важно отметить, что Успенский почти не интересуется утилитарной стороной вещей. При безусловной безупречности колорита, пропорций и силуэта, предметы, как правило, не выглядят удобными для использования. Наиболее ярким примером это-



Рисунок 5. Успенский А.А. Кувшин. 1940–1941 гг. Цветное и бесцветное стекло. Дл. — 17,2; ш. — 15,5; в. — 31,5. ЕОДМ. Источник изображения: Государственный каталог Музейного фонда РФ (http://goskatalog.ru)

му могут служить его знаменитые кувшины. Л.В. Казакова и В.Ф. Рожанковский отнесли их к «вещам, выполненным в утилитарно-бытовом плане» [8, с. 130]. Но так ли они утилитарны? Кувшины достаточно большого размера, а следовательно, — тяжелые. Совершенно очевидно, что Успенского не беспокоила надежность и удобство ручки кувшина. Она, скорее, напоминает декоративный налеп.

Интересно сопоставить готовые кувшины с эскизом из ВОКГ (10). В том виде, в котором художник изобразил изделие, оно совершенно нежизнеспособно. Но, в то же время, эскиз сам по себе очень выразительный. Он хоть и не является наглядным проектом вещи, но достаточно передает ее образ. По этой причине следует отметить мастерство не только художника, но и исполнителя, который буквально «переводит» эскизы Успенского на язык стекла. Например, извилистая линия верхней части ручки с эскиза присутствует на кувшине молочного стекла в виде декора на его тулове (рис. 5).

Складывается впечатление, что Вертузаев усмирял бурную фантазию художника, склонял его к более лаконичному решению. Это лишь предположение, так как опубликованных свидетельств о том, как строились взаимоотношения Успенского с мастерами экспериментального цеха, на сегодняшний день не обнаружено.

Среди эскизов ваз из собрания ВОКГ встречаются совершенно курьезные решения. Например, эскиз одной вазы на ножке, состоящей из множества сложных элементов (рифленых шаров, розеток и пр.) (11). Хаотичность, перегруженность деталями совершенно не соответствует характеру творчества Успенского, каким его знают зрители и критики. Успенский совершенно точно не стремился к простоте. Вместе с тем, он не забывал о здравом смысле, оставляя лишь то, что уместно в материале.



Рисунок 6. Успенский А.А. Вазы для фруктов из коллекции Музея художественного стекла ЕОДМ. 1940–1941 гг. Источник изображений: Государственный каталог Музейного фонда РФ (http://goskatalog.ru)

Успенский нашел свой метод в работе со стеклом. Можно условно назвать этот метод «вариативным». Вместе с мастером-исполнителем они подобрали базовые стеклянные формы, наиболее уместные для техники свободного выдувания, в которой работали: ваза на низкой ножке с высоким узким туловом, ваза на высокой ножке с широким раскрытым туловом и кувшин. Изделия этого типа составляют основной блок всего творчества Успенского в стекле. Это моментально считывается при первом общем взгляде на его стекло. У невнимательного зрителя может даже сложиться впечатление однообразия.

Однако если собрать вместе вещи одной группы, то становится заметным, что каждая из них уникальна (рис. 6). Для каждой вазы Успенский придумывает оригинальные черты. Это может быть форма или высота ножки, оттенок стекла, необычный изгиб тулова. Такие неочевидные отличия делают их более интересными, более ценными для тех, кто способен их увидеть.

Более детальное и глубокое изучение стекла Успенского раскрывает его с новой стороны. В нем нет вычурности, но нет и простоты. При том, что Успенский индифферентен к утилитарной функции изделий, он как художник наслаждается красотой изделия как такового, словно если бы писал натюрморт. Алексей Успенский предвосхитил будущее советского декоративного искусства, а именно искусство 1970-х гг., стремившееся сблизить декоративное и станковое начала в предмете.

Примечания:

1. См. библиографию.

2. А.А.Успенский погиб в результате прямого попадания бомбы в его квартиру 8 ноября 1941 г.

3. Вертузаев Михаил Сергеевич (1882–1951) — потомственный мастер-выдувальщик. Работал с 1893 года на Николо-Бахметьевском заводе (позже — «Красный гигант»). С 1940 по 1941 г. являлся мастером и консультантом Экспериментального цеха при ЛЗФ.

4. Тырса Николай Андреевич (1887–1942) — живописец, рисовальщик, иллюстратор, педагог, близкий друг А.А.Успенского.

5. Более 20 листов, многие из которых имеют двустороннее изображение.

6. После закрытия Ленинградского завода художественного стекла, предприятия, возникшего на основе ЛЗФ, в 1996 г. коллекция заводского музея была передана в Елагиноостровский дворец-музей.

7. Именно в такой формулировке, без уточнения и ссылки на источник, данный факт опубликован в изданиях: В.Ф.Рожанковский. Стекло и художник. — М., 1971. — С. 29; Советское декоративное искусство. 1917–1945. — М., 1984. — С. 125.

8. Якобсон Адель Яковлевна (1876–1942) — художник декоративно-прикладного искусства. В 1901 г. окончила Строгановское училище. С 1903 по 1920 г. работала на Николо-Бахметьевском заводе. Организовала там художественные классы для мастеров и отдала много сил воспитанию молодых кадров.

9. Успенский А.А. (1892–1941). Набросок трех ваз с женскими силуэтами. 1940. Бумага, карандаш. 20,2 х 28. ВОКГ ОФ-20828/713. 18679-Г.

10. Успенский А.А. (1892–1941). Кувшин. 1940. Бумага, чёрная акварель. 29,5 х 20,7. ВОКГ ОФ-20828/41. 18011-Г.

11. Успенский А.А. (1892–1941). Эскиз вазы. 1940. Бумага, карандаш. 29,4 х 20,7. ВОКГ ОФ-20828/706. 18672-Г.

Библиография:

1. Алексей Александрович Успенский. 1892–1941. Живопись. Рисунок. Дизайн. Каталог выставки. — М., 2007.

2. *Ашарина Н.А*. Русское стекло. — М., 1998.

3. *Вертузаев М.С*. Выработка стеклянных изделий с венецианской нитью. — М., 1940.

4. *Воронов Н.В*. Советское художественное стекло. — М., 1984.

5. *Воронов Н.В., Дубова М.М.* Невский хрусталь. Очерки основных этапов развития. — Л., 1984.

6. *Качалов Н.Н*. Художественное стекло и опыт его производства // Архитектура Ленинграда. — 1941. — № 1.

7. *Качалов Н.Н*. Стекло. — М., 1959.

8. Советское декоративное искусство. 1917–1945. — М., 1984.

9. *Соснина Л.Г*. Редкие имена: к вопросу изучения коллекции графики ВОКГ // Вестник Вологодской областной картинной галереи. — 2004. — № 2.

10. *Струкова А.И*. Ленинградская пейзажная школа и ее мастера. 1930-е — первая половина 1940-х годов. Диссертация кандидата искусствоведения. — М., 2008.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ

Аронов В.Р. — Член-корреспондент РАХ, президент Национальной академии дизайна, доктор искусствоведения, профессор, заведующий отделом дизайна НИИ РАХ
e-mail: aronov@list.ru

Бертяева Н.Н. — Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: foxrus@inbox.ru

Бесчастнов Н.П. — Доктор искусствоведения, профессор РГУ им. А.Н. Косыгина
e-mail: npb.art@mail.ru

Богачева Г.Н. — Доцент кафедры «Художественная керамика» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: g.n.antipova@gmail.com

Груздева М.А. — Кандидат технических наук, доцент кафедры «Информационные технологии и компьютерный дизайн» РГУ им. А.Н. Косыгина
e-mail: gruzdeva_ma@mail.ru

Дудина А.А. Аспирант кафедры «Художественная керамика» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: ytkadydkaches2@mail.ru

Жердев Е.В. Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: zerdev-design@yandex.ru

Заева-Бурдонская Е.А. Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Средовой дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: lenartt@gmail.com

Зива В.Ф. Зав. кафедрой «Дополнительное образование» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: ziva@mghpu.ru

Каршакова Л.Б. Кандидат технических наук, доцент кафедры «Информационные технологии и компьютерный дизайн» РГУ им. А.Н. Косыгина
e-mail: lkarshak@mail.ru

Ковалева О.В. Кандидат технических наук, доцент РГУ им. А.Н. Косыгина
e-mail:ovkovaleva2005@mail.ru

Коржуева А.Р. Кандидат искусствоведения, профессор ФГБОУ ВО «Школа-студия (институт) им. Вл.И. Немировича-Данченко при Московском Художественном академическом театре имени А.П. Чехова» (Школа-студия МХАТ)
e-mail: irstor@yandex.ru

Красносельская Н.Ю. Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Реставрация художественного металла» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: bars2024@yandex.ru

Круглова М.Г. Зав. кафедрой «Художественный металл» МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: masha-kruglova@yandex.ru

Лаврентьев А.Н. Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Коммуникативный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: strog-nauka2011@yandex.ru

Майстровская М.Т. Доктор искусствоведения, профессор кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: mmaystro@mail.ru

Монашерова И.Э. Соискатель МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: innamonasherova@gmail.com

Павлова О.Б. Соискатель, учебный мастер кафедры «Художественное проектирование интерьеров» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: olyapavlo96@gmail.com

Павловская М.В. Искусствовед, аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: ritapawlowsky@gmail.com

Родькин П.Е. Кандидат искусствоведения, доцент факультета «Коммуникации, медиа и дизайн» НИУ «Высшая школа экономики»
e-mail: prdesign@yandex.ru

Рыжов А.В. Вице-президент «Ассоциации промышленных дизайнеров», доцент кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: art_ura@mail.ru

Санду О.М. Кандидат технических наук, доцент кафедры ТПиХОМ ИжГТУ им. М.Т. Калашникова
e-mail: sanduolgamail@gmail.com

Семенова Е.А. Преподаватель кафедры «Художественная обработка стекла» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: kato.semenova@mail.ru

Сретенская Л.В. Магистрант кафедры «Художественная керамика» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: lubovsretenskaya@gmail.com

Стор И.Н. Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Графический дизайн и визуальные коммуникации» РГУ им. А.Н. Косыгина
e-mail: irstor@yandex.ru

Татаринцев О.В. Профессор кафедры «Художественная керамика» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: tatarincev@inbox.ru

Удальцова М.Б. Доцент кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: kondilartor11@gmail.com.

Федорина А.С. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: alex.fed.design@gmail.com

Филатов Л.С. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: leonid-filatoff@yandex.ru

Фирсов А.В. Доктор технических наук, профессор кафедры «Информационные технологии и компьютерный дизайн» РГУ им. А.Н. Косыгина
e-mail: firsov_a_v@mail.ru

Хлебцевич Н.Ю. Профессор кафедры «Художественная керамика» МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: hrompic1@yandex.ru

Цветкова Н.Н Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Художественный текстиль» СПГХПА им. А.Л. Штиглица
e-mail: ts_natali@mail.ru

Чавушьян Д.М. Кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой «Реставрация художественного металла» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: chavushian@mail.ru

Юдина Е.А. Кандидат искусствоведения, зав. кафедрой «Художественная керамика»
e-mail: yudina@mghpu.ru

В публикациях сохранен авторский стиль изложения.

Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник МГХПА

3/2018
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 29.09.2018
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 20,62.
Бумага офсетная, гарнитура Times New Roman
Тираж 500 экз.

Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9