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.

4/2018
Часть 1

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. – № 4. Часть 1 – 304 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: А.В. Сазиков

© 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. – № 4. Part 1 – 304 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: A.V. Sazikov

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

СОДЕРЖАНИЕ / SUMMARY

1. М.Т. Майстровская
M.T. Maistrovskaya
Композиционные тенденции и формы музейной архитектуры, теории и экспозиционной практики конца XX века
Compositional trends and forms of the museum architecture, theories and expositional practic at the end of the XX-th century 11

2. А.В. Трощинская
A.V. Troschinskaya
Дальневосточный фарфор и фарфор Шинуазри в русском интерьере последней трети XVIII в.
Far eastern porcelain and porcelain Chinoiserie in russian interior of the last third of the XVIII century 32

3. Р.Р. Мусина
R.R. Musina
Опыт Н.И. Бессарабовой по восстановлению живописной традиции Гжели
Experience of N.I. Bessarabova on restoration of the painting tradition of Gzhel 40

4. В.А. Малолетков
V.A. Maloletkov
Вчера и сегодня авторской керамики Москвы
Yesterday and today, author's ceramics of Moscow 47

5. В.А. Малолетков
V.A. Maloletkov
Значение художественного образа в современной российской керамике
The value of the artistic image in contemporary russian ceramics 54

6. Б.Х. Мальбахов, А.С. Хачиева
B.H. Malbakhov, A.S. Hachieva
Роль художественной обработки дерева в материальной культуре кабардинцев
The role of artistic treatment of wood in the material culture of the kabardians 63

7. Б.Х. Мальбахов, А.С. Хачиева
B.H. Malbakhov, A.S. Hachieva
Художественная обработка кожи у кабардинцев
Artistic processing of leather kabardians 75

8. Т.Н. Бытачевская
T.N. Bytachevskaya
Фрактальные принципы в творчестве художников русского авангарда П.Филонова и А.Родченко
Fractal principles in the works of artists of the russian avantgard P.Filonov and A.Rodchenko 82

9. Т.Н. Бытачевская
T.N. Bytachevskaya
Социокультурная динамика и искусство дизайна
Sociocultural dynamics and design art 87

10. В.Ф. Зива
V.F. Ziva
Художественное образование в контексте антропогенной цивилизации
Art education in the context of anthropogenic civilization 93

11. Э.М. Глинтерник
E.M. Glinternik
«Графические искусства» и становление дизайн-графики в контексте выставочной деятельности рубежа XIX–XX вв.
«Graphic arts» and the formation of design graphics in context of exhibition activity of the country XIX–XX centuries 101

12. Е.А. Лисина
E.A. Lysina
Города древнего мира: принципы построения и художественные образы
Cities of the ancient world: construction principles and artistic images 117

13. М.К. Марьясова
M.K. Maryasova
Локализирующие объекты в композитных капителях XX века (на примерах Северной Ирландии и послевоенного СССР)
Locating objects in composite capitals of XX century (Northern Ireland, post-war USSR) 123

14. Т.Л. Астраханцева
T.L. Astrakhantseva
Рождение традиции в народном искусстве
The birth of the tradition in folk art 137

15. Е.Н. Даутов
E.N. Dautov
Интерьер Сандуновских бань как памятник русской архитектурной эклектики
Interior of Sandunóvskie baths as a monument of russian architectural eclecticism 144

16. Г.А. Свиридов
G.A. Sviridov
Проблемы первичной профессиональной подготовки студентов 1 курса кафедры «Художественное проектирование интерьера» МГХПА им. С.Г. Строганова
Problems of primary professional training of students of the 1-st grade of the department «The Artistic Interior Design» of the Stroganov Academy (MGHPA) 151

17. В.О. Рыжиков
V.O. Ryzhikov
Новые подходы к дипломному проектированию на кафедре художественного проектирования интерьера конца 1990–2010-х годов
New approaches to the graduation design in the department of artistic interior design. End of the 1990s–2010s 157

18. О.И. Кирьянов
O.I. Kiryanov
Функциональность и роль социально-экономического фона в развитии архитектуры конца XX — начала XXI века: функциональная типология зданий
Functionality and the role of socio-economic background in the development of architecture of the late XX — early XXI century: functional typology of buildings 166

19. Е.М. Сурова
E.M. Surova
Стиль интерьера в фокусе личности
The style of the interior in the focus of personality 172

20. К.Н. Чебурашкин
K.N. Cheburashkin
Образно-метафорический подход как ключ к проектно-художественным решениям развивающей среды детских дошкольных учреждений
Metaphorical and imaginative approach as e key strategy in developing environment design of the nursery schools 177

21. Д.М. Чавушьян
D.M. Chavushyan
К вопросу об истории формирования филигранного искусства татар Поволжья
On the history of the filigree art of the tatars of the Volga region 188

22. Н.Ю. Красносельская
N.Y. Krasnoselskaya
Страницы истории чугунных лестниц в архитектуре Уфы XIX в.
Pages of history of iron stairs in the architecture of Ufa of the XIX century 195

23. А.Ю. Агафонова
A.Y. Agafonova
Молодежные эмальерные фестивали и формирование профессиональных интересов студентов
Youth enamel festivals and formation of the professional interests of students 201

24. А.С. Данилочкина
A.S. Danilochkina
Стилевая и типологическая эволюция тульского холодного оружия XVIII–XIX вв.
Stylistic and typological evolution of tula's cold weapon of XVIII–XIX centuries 207

25. А.С. Гораздин
A.S. Gorazdin
Русское узорное ткачество: исторические аспекты и особенности технологии
Russian patterned weaving: historical aspects and peculiarities of technology 215

26. М.В. Горелов
M.V. Gorelov
Концепция преподавания дисциплины «рисунок» на полиграфическом факультете ВХУТЕМАСа 1920–1930 гг.
The concept of teaching the discipline «drawing» in the printing department of the VKHUTEMAS 1920–1930 223

27. Е.В. Боброва
E.V. Bobrova
Проблемы обучения академическому рисунку в условиях подготовки бакалавров дизайна
Problems of teaching academic drawing in preparation of bachelors of design 228

28. Т.Н. Галактионова
T.N. Galaktionova
Особенности процесса обучения студентов с ограниченными возможностями здоровья техникам печатной графики
Features of the learning process of the students with health limitations to the techniques of printed graphics 235

29. М.Т. Соостер
M.T. Sooster
Перспективные приемы в творчестве Ю. Соостера
Promising techniques in the creative work of Y. Sooster 242

30. Ю.А. Васерчук
Y.A. Vaserchuk
Отечественная школа дизайна. Проблемы утраты традиционных ценностей
Domestic high school of design. The problems of loss of traditional values 256

31. Е.В. Малкова, Е.А. Заева-Бурдонская
E.V. Malkova, E.A. Zaeva-Burdonskaya
Интерактивный дизайн приложений в информационных ресурсах современного художественного музея
Interactive design applications in the information resources of the modern art museum 263

32. Е.А. Заева-Бурдонская
E.A. Zaeva-Burdonskaya
Образовательные технологии проектной деятельности в ситуации многопрофильной подготовки дизайнера. Проблемы методики
Educational technologies of project activity in the situation of multidisciplinary designer training. Method problems 272

33. К.В. Павлова
K.V. Pavlova
Художественно-композиционное решение базовой конструкции в моделировании одежды
Artistic and compositional image in the principal clothing design construction 284

34. Н.А. Лопатникова
N.F. Lopatnikova
Традиции и новаторство в творчестве Такаси Мураками и Джеффа Кунса
Traditions and innovation in the work of Takashi Murakami and Jeff Koons 294

М.Т. МАЙСТРОВСКАЯ
Доктор искусствоведения, профессор кафедры ТИИ МГХПА им. С.Г. Строганова. НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ. Отдел «Проблем дизайна»
e-mail: mmaystro@mail.ru

M.T. MAISTROVSKAYA
Doctor of art, professor of the department of TII of the Stroganov Academy (MGHPA). Research Institute of theory and history of Fine Arts. Department of «Problems of design»
e-mail: mmaystro@mail.ru

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ И ФОРМЫ МУЗЕЙНОЙ АРХИТЕКТУРЫ, ТЕОРИИ И ЭКСПОЗИЦИОННОЙ ПРАКТИКИ КОНЦА XX ВЕКА

COMPOSITIONAL TRENDS AND FORMS OF THE MUSEUM ARCHITECTURE, THEORIES AND EXPOSITIONAL PRACTIC AT THE END OF THE XX-TH CENTURY

В статье рассматривается плодотворный период музейного строительства конца XX века. Анализируются новые тенденции в архитектуре и наиболее значимых музейных объектах. Концепции музейных зданий и разработка современного экспозиционного языка рассматриваются в контексте включения авангардных художественных практик — поп-арта, оп-арта, инсталляции и др. Подчеркивается значение «энвайронмента» как новой формы экспозиционной организации.

The author considers the productive period of the museum buildings construction of the end of the XX century and analyzes the most important museum objects. The concepts of the museum buildings and contemporary principles of exposition design are examined in the context of avant-garde artistic practices of pop-art, op-art, installation and others. The influence of the «environment» as a new form of exposition design is stressed.

Ключевые слова: концепции, тенденции, формы, теория, практика, музей, выставка, экспозиция, архитектура, дизайн, искусство, авангардные жанры — поп-арт, оп-арт, инсталляция, энвайронмент.
Keywords: concepts, trends, theory and practice of museum and exposition design, exhibition space, museum architecture, exposition design, pop-art, op-art, installation, environment.

Обращаясь к сложному для анализа периоду искусства и дизайна музейных экспозиций конца XX века, следует оговорить, что речь пойдет о самых выразительных и показательных явлениях в этой области. Их выбор продиктован яркостью и оригинальностью примера, а также представлением о перспективности развития того или иного направления или черт художественной формы в будущем.

Говоря о предпосылках новых тенденций в музейном экспонировании конца прошлого века, которые были обусловлены многочисленными факторами, следует отчетливо представить панораму искусства и архитектуры рассматриваемого периода, который можно считать переломным в художественных и стилистических поисках этого периода. Если начало 60-х годов было временем «интернационального стиля» в архитектуре и сурово-лапидарного в изобразительном искусстве, лаконичного и «эстетически чистого» в стилистике дизайна, то уже в конце 60-х отчетливо заявляют о себе архитектурные и художественные тенденции, воплотившие свои поиски в новом архитектурном направлении — постмодернизме.

В практике 70–80-х гг. большое внимание уделяется организации пространства, созданию оптимальных и максимально выразительных условий восприятия экспозиции, проектированию и созданию универсального или специального экспозиционного оборудования. В этом ряду становится обязательным совершенствование системы освещения, которое рассматривается в качестве одного из ведущих художественно-выразительных средств. Нормы архитектурного мышления оказались решающими факторами в экспозиционном проектировании. Музеи проектируют и строят в это время крупнейшие архитекторы — Ф.Джонсон, Л.Кан, И.М.Пей, А.Аалто, Х.Серт, М.Лембрук, Ф.Альбини, О.Нимейер и другие.

В стилистике архитектуры главенствуют геометрические объемы, прямые линии, монолитные или каркасные конструкции. В интерьерах — простота и лаконичность. Главным выразительным элементом становятся архитектурные формы, с пластикой пространства, которые все более усложняются. Одним из главных требований к современному музейному зданию стали легкая трансформация внутренних помещений; возможность приспособления к любому типу экспозиций или временных выставок; возможность перепланировки пространства для использования их под экспозиции различных материалов; а также функциональность и портативность конструкций экспозиционного оснащения и оборудования.

Реакция на функциональную архитектуру первой половины века выразилась в стремлении к самовыражению, к неожиданным, поражающим приемам и формам, к утверждению своего индивидуального видения, острой оригинальности личного творческого почерка, этнических и культурных приоритетов. Архитекторы начинают прибегать к эклектичному заимствованию и переработке гаммы исторических стилей, форм и концепций, включая и более поздние стилистические направления. Тенденции к наращиванию образности, отход от лапидарных «пустоватых» и «холодноватых» пространств функциональной архитектуры отмечается все отчетливей. Если в начале 60-х гг. оформление внутренних помещений строилось на четко геометрически очерченных плоскостях, ясной и светлой колористике и сдержанности убранства, то к концу десятилетия все более ярко проявляется стремление уйти от аскетичности, нарочитой суровости и «нейтральности» интерьера. Наблюдается стремление к большей пластичности, разнообразию форм, активным, сочным цветовым сочетаниям и в целом большей выразительности интерьерного ансамбля. В этот период внимание привлекают приемы аранжировки света, различные виды освещенности и их сочетания.

В 1970–1990-гг. происходит перестройка фундаментальных архитектурных установок в связи с развитием постмодерна, который отразил в своих поисках критику модернизма и функциональной архитектуры интернационального стиля начала века. В своей сути, постмодерн связан со многими мировоззренческими концепциями современного западного искусства, являясь, в большей степени, рефлектирующим, нежели созидающим явлением. В своей социальной направленности он антиэлитарен и в «поисках средств художественного языка открыто ориентируется на обыденные вкусы, взгляды и настроения массового со-





Рисунок 1. Комплекс музеев Вальрафа-Рихарца Людвига
Рисунок 2. Интерьер комплекса музеев Вальрафа-Рихарца Людвига

знания» [1]. Основной концепцией постмодерна стал ретроспективизм, эклектичное обращение к традиционным художественным формам. Однако соединение и сопоставление этих форм самым неожиданным способом позволяет создать новую своеобразную архитектурную среду, характерной особенностью которой становится театрализованная эстетика. Эклектизм постмодерна всеобъемлющ по своему размаху. Он собирает и перерабатывает все когда-либо и где-либо созданные формы и архитектурные традиции, разрабатывает новые композиционные решения, в основе которых лежит создание не оригинальных архитектурных произведений (они такими получаются), а многоплановых ассоциативных образов, безграничный диапазон которых простирается от создания ассоциаций с классическими архитектурными сооружениями до архитектурных иллюзий и фантазийных объектов. При этом постмодерн не строит, например, древнеримский форум, не воссоздает, не реконструирует старую историческую архитектурную форму, а создает современную архитектуру, несущую образ, рождающий ряд отчетливых ассоциаций — того же древнеримского форума. Причем эти ассоциативные и формально композиционные принципы в создании среды и формы наиболее значимы. При «использовании» классических архитектурных тем, таких как аркады, колонны, портики, прежние формы обновлены и переосмыслены, порой, с примесью гротеска, и в состоянии создавать новый контекст, который становится одним из важнейших композиционных принципов в архитектуре постмодерна. Помимо этого, новое направление очень активно вводит в старые формы современные нетрадиционные материалы: анодированный алюминий, нержавеющую



Рисунок 3. Художественный музей в Атланте

сталь, неоновые светильники и т.д., остро подчеркивая современность этой архитектуры. В своих композициях он как бы соединяет и «сплавляет» в единое целое такие черты мировой культуры, которые никогда ранее даже не могли быть сопоставлены вместе. Это тотальная переработка множества исторических и современных архитектурных форм, канонов, подходов дает неожиданный результат. В конечном итоге, как считает один из крупнейших теоретиков постмодерна Чарльз Дженкс, «архитектура постмодерна — должна вывести современное искусство к новому стилю, рождение которого связано с разрушением стереотипов, шаблонов и догм, прежде всего в области профессионального архитектурного мышления» [2].

Огромный скачок за эти годы произошел в зарубежном музейном строительстве в области строительного качества построек и технологического оснащения современного музея. Продолжается разработка архитектурной концепции «роста» музейного здания, которая постепенно переходит от решения одного здания к комплексу зданий и объемов. Ведущей идеей архитектуры становится стремление к образному, концептуальному началу. Никогда еще архитектура музейного здания не была так образна, и никогда еще так активно в архитектурном сооружении не выражался с такой силой и утверждением отдельный художественный образ.

Примеры: архитектурная модернизация Музея современного искусства в Нью-Йорке (арх. С.Пелли, 1984 г.); комплекс музеев Вальрафа-Рихарца Людвига и концертный зал в Кельне (арх. М.Бусман, Г.Хаберер, 1983 г.); Художественный музей в Атланте (арх. Р.Мейер); Государственная картинная галерея в Штутгарде (арх. Дж.Стерлинг, М.Уилфорд и сотрудники, 1977–1984 г.), Музейные проекты Х.Холляйна, Музей в Боннефантене (Нидерланды, арх. А.Росси 1990–92 гг.), из последних осуществленных музейных проектов Музей Гуггенхейма в Бильбао (Испания, арх. О.Герри 1999) (рис. 1, 2, 3).





Рисунок 4. Комплекс художественного музея «Абтайберг» в Мёнхенгладбахе

Рисунок 5. Интерьер комплекса художественного музея «Абтайберг» в Мёнхенгладбахе

Одним из выдающихся музейных проектов последних лет XX века стал комплекс художественного музея «Абтайберг» в Мёнхенгладбахе (Германия, арх. Ханс Холляйн, 1972–1982 гг.). В комплексе зданий музея, который расположился на вершине холма, возвышающегося над городом, «акцентированы разнообразные пространственные качества экспозиционных помещений, которые отличаются своими размерами» (от небольших в несколько квадратных метров до обширных протяженных зал), с разнообразнейшими конфигурациями (квадратные, многоугольные, круглые либо аморфные в плане и т.д.). Они различны по качеству и интенсивности освещения» (естественное, полностью искусственное или смешанное) [3] (рис. 4).

В экспозиции предпринят отказ от традиционной хронологической системы, и экспонаты скомпонованы в группы с учетом их особенностей «вместе образовывать единую пространственную композицию». Здание, построенное по проекту Х.Холляйна, «близкое всем, обращение к внутреннему миру человека является одновременно и произведением визуального искусства и произведением пространственного синтеза, которое устанавливает связь, диалог между чувствами и окружающей средой» [4]. Наиболее оригинальными являются пространства аморфной формы, с пластикой стен и потолков, которая оказалась близка и созвучна современной скульптуре, для которой эти пространства предназначаются. Музейная архитектура Х.Холляйна отличается яркой образной характеристикой форм, объемов, фактур, пластических про-





Рисунок 6, 7. Музей хрусталя и керамики в Тегеране

странств, точных локальных и концептуальных фрагментов, характерных для многих и многих современных музейных построек (рис. 5).

В творчестве одного из ведущих архитекторов постмодерна австрийца Ханса Холляйна были и другие проекты музеев и экспозиций. Так, представляет большой интерес проект Музея Современного искусства во Франкфурте на Майне и его хрестоматийная экспозиция Музея хрусталя и керамики в Тегеране (1978), где он лишь архитектурно модернизировал старое здание, памятник архитектуры и создал уникальную экспозицию для коллекций музея в остром характере постмодерна (Франкфурт на Майне) (рис. 6, 7. Тегеран).

Одной из последних его работ в области музейной тематики стал Музей «Вулкания» в Оверни, Франция (1997–2002).

В это время строятся и музеи для конкретных коллекций. Так Музей Витра, всемирно известный музей дизайна мебели новейшего времени, по проекту (арх. Френка О.Гери) в Вайле (Германия), не только продемонстрировал новейшую концепцию архитектурной формы — сложную, пластичную деконструкцию, которая впоследствии станет узнаваемым почерком архитектора, но и организовал вокруг себя удивительную по разнообразию объектов среду. В музее были спроектированы сложные криволинейные и различные по объемам пространства для демонстрации уникальной коллекции мебели крупнейших архитекторов и дизайнеров XX века, которую выпускает Компания Витра, продолжая тиражировать и совершенствовать, популяризируя высокий классический дизайн (рис. 8, 9. Витра).

В эти годы создается уникальный музей Стекла Корнинг, в США (Штат Нью-Йорк) для выдающейся коллекции стекла от древнейших времен до наших дней, охватывающих собой 3500 лет стеклодельной про-

мышленности (арх. Гунарс Биркертс, 1980). Он основан на базе бывших стекольных мастерских в районе Фингерс-Лейкс в одном из наиболее важных районов для стекольной промышленности страны. Главной целью музея его создатели видели образовательную цель. Официально музей существует с 1951 года, а новое здание и уникальный дизайн его интерьеров и разнообразных экспозиций делают его примером нового художественного прочтения экспозиционных пространств и коллекционного предмета. Музей обладает абсолютно белыми интерьерами и подразделяется на белое и черное здании (рис. 10).







Рисунок 8. Музей Витра
Рисунок 9. Музей Витра. Интерьер
Рисунок 10. Музей Стекла Корнинг, США

В интерьере 80–90-х годов именно образ становится самоцелью. Уходят в прошлое стереотипы и стандарты, ординарные интерьерные схемы, принятые в прошлые годы. Целью интерьерной композиции становится достижение уникальности, неповторимости образного звучания. Современный интерьер в большей степени похож на образец сценографии, в своей попытке строить яркую и уникальную среду — горной деревенской хижины, экзотического вигвама, колорита средневекового азиатского дома, дворцового зала (любых стилей, в том числе и фантазийных) в большей степени, чем

привычного жилого или общественного интерьера. Важной чертой этих построений является поразительная функциональность и высокое профессиональное качество интерьерных программ и их исполнение. Об интерьере можно с уверенностью говорить, что этот жанр пластического искусства переживал с середины 70-х до конца столетия настоящий «бум». Бурное развитие строительства позволило по-новому осмыслить цели и задачи построения интерьерной среды, значительно, если не сказать безгранично, расширить его границы, многообразие форм, подходов и самоценных «образов».

Причем все органически смешивается: поразительная современность, технологичность и функциональность, высокий уровень комфорта, свойственные нашим дням и мощное главенствующее образное звучание. Образа не чисто декоративного — нет, образа концептуального, сложного, неоднозначного. Не просто имитирующего в некоей нехитрой декорации те или иные черты какой-либо среды, а образа, в большей степени, сюжетного драматургического, чем декоративного. Современный западный, да и американский интерьер (бесспорно, в своих высших достижениях) стал поразительным концептуально программным произведением пластического искусства. В нем так же, как и в романтизме X1X века, отчетливо ощущается поиск — некоей иллюзии, мифа, экзотической (в противовес ординарной и обыденной) и эстетизированной среды, в которую погружается современный человек, уставший от ритма и бестолковой суеты огромных городов и напряженной современной жизни. Одним из излюбленных приемов современных интерьеров становится игра с зеркалами, которые способны визуально разрушать реальные пространства и выстраивать некие иллюзии «зазеркалья» со всеми присущими им загадочностью, бескрайними лабиринтами и «иллюзорными мирами». Во всем этом присутствует «игра», «иллюзия», фантастическая ирреальность, которая возможно готовит восприятие современного человека к «играм в мультимедийные и виртуальные пространства», которые все активнее заявляют о себе в начале нового века.

Образ и достижение этого сложного, многослойного конгломерата из ярко акцентированной художественной композиции и современной функциональной комфортабельности, пожалуй, — самые характерные черты интерьера. Причем, в угоду образу и образной среде, скорее, откажутся от комфорта или переосмыслят его, но не наоборот.

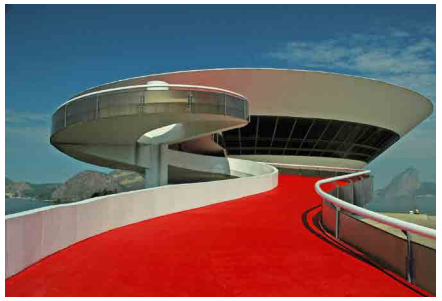




Рисунок 11. Музей в Нитерое (Бразилия)
Рисунок 12. Музей Гугенхайма в Бильбао (Испания)

В этом сказывается потребность современного человека ощутить себя в «игровой», уникальной ситуации, которая в большей степени является выражением индивидуальности, психологического состояния, сферы интересов, неповторимости его творческого начала, которое воплощается в среде своего обитания, и некоторой неординарности самого образа жизни, диктуемого и формируемого этой средой.

Этот активный поиск выражения индивидуальности, проявляющейся в создании своеобразной и неповторимой среды жилого и общественного интерьера, содержит в себе реакцию на усредненность, стереотипность и шаблон, на закрытость личностных проявлений, в рамках социальных условий, психологии и установок общества, привычек и поведенческих норм. Помимо этого, если обратиться к архитектуре интернационального стиля, которая господствовала, практически три четверти века, то вспомним, что ее главной чертой была нивелировка и приведение к неким ясным, четким понятиям и конструкциям, при жестких и достаточно однообразных архитектурных и интерьерных схемах. Нивелировалось все — страна, климат, национальные особенности и традиции, культура. Все получило в функционализме как бы «идеально чистую» от этих «наслоений» конструкцию. Идеи чистоты, логики, демократичности и всеобщности были действительно грандиозными идеями «современной архитектуры», но именно они повлекли за собой всплеск самовыражения, интереса к личности, к индивидуальности и неповторимости каждого, в том числе архитектора и дизайнера, художника, создателя интерьерной среды, не говоря о личности и заказчике этой среды.

Глубочайшая индивидуализация во всех направлениях жизни, творчества, социума и культуры, пожалуй, — самая характерная черта этих лет. И, бесспорно, она самым прямым образом была воспринята архитектурой, интерьером и экспозицией музея, где неповторимость и уникальность каждого музея, экспозиции и выставки всегда ставятся во главу угла и являются основополагающими чертами музейной сущности.

Современный интерьер является наиболее выразительным проявлением концепций постмодерна и связан с тяготением к предметно-натуральному «художественному восприятию жизни». Эти его черты и ориентация в большей степени созвучны современному искусству, особенно в его авангардных формах и концептуальных направлениях. В 70-х гг. развивается полистилистика интерьера. В нем собираются разновременные предметы убранства, которые начинают компоновать и собирать в оригинальные композиции. Причем время создания вещей не имеет значения. Так получают разработку два основных направления в дизайне интерьера: современный интерьер, включающий подлинные исторические предметы меблировки и убранства; подлинный исторический интерьер, с остросовременными предметами меблировки и убранства.

Полистилистика, точнее, стилистика «постмодерна», а в это время уже и «постпостмодерна», и нового течения «деконструктивизма» значительно расширила рамки и спектр приемов пространственной аранжировки среды, превратив ее в некую композицию со сложными разновременными связями внутри архитектуры с историческими и современными предметами. Все это оказало сильное воздействие на экспозиции современного музея.

В дизайне также происходит смена стиля. «Кристаллическая» решетка, максимальная экономичность художественных средств, лаконизм (даже своего рода эстетическое пуританство), характерные для направления, которое господствовало в 60-х получившее название «Браун-стиль», к концу десятилетия сменяется «Скульптурным дизайном», с пластичностью сложных и криволинейных форм. Активно идет поиск новых усложняющихся конструкций, применяются открытые и локальные цвета, полифония цвета сменяет строгую почти ахроматическую гамму предыдущего периода.

В этот период в разработке художественно-выразительных средств экспозиции происходит важное качественное изменение. Если раньше экспозиция брала на вооружение архитектурные формы и сти-

листику, а художественные темы входили на правах самостоятельного и самоценного произведения искусства, то с середины 70-х годов абстрактное и авангардное искусство все больше начинают заявлять о себе. Сначала они принимаются современным дизайном, а затем «напрямую» «включаются» (в переработанном виде) в музейную экспозиционную практику. И не в качестве автономных экспозиционных объектов, а в качестве аналогов художественного построения экспозиционных композиций, которые становятся при ближайшем рассмотрении все больше похожими на жанры из области станкового изобразительного и пластического авангарда. Как уже говорилось выше, в экспозиционном дизайне отчетливо просматривались тенденции дадаизма, поп-арта, оп-арта, тяготение к коллажу и ассамбляжу, попытки взять на вооружение формальный арсенал авангардных художественных форм и принципов, адаптировав их к содержательным концепциям музея. Однако наиболее популярным и распространенным жанром в музейной экспозиции становится инсталляция, которая берет на себя всю программную и художественно-выразительную специфику музея и музейной выставки.

Это не декларируется, особенно в советской практике, и приобретает формы, узаконенные в жанре экспозиционного искусства, органично воспринимая стилистику и формы авангарда, облекая их в тематические экспозиционные образы. Прежде всего, эти тенденции были связаны с развитием органической абстракции в скульптуре, позднее они были применены в прикладных направлениях и родственных жанрах. Органическая абстракция разработала систему единой структуры форм и пространственных пустот между ними. В большой степени она ориентировалась на скульптуру Генри Мура. Впоследствии это повлияло на усложнение методик организации крупных пространственных функциональных комплексов, к которым самое прямое отношение имеет и музейный экспозиционный комплекс.

Использование средств геометрической абстракции существенно усилило тенденцию к единству предметно-пространственного решения среды, которое целостно объединяет пространство с комплексом всех включенных в него предметов, жесткими связями, элементарность которых в свою очередь «…облегчила и ускорила массовость восприятия пространственной целостности предметов и связей между ними…» [5].

Поп-арт явился реакцией на элитарное, малопонятное и не воспринимаемое широкой публикой абстрактное искусство. Поп-арт (шокирующее искусство) начинает строить свои композиции из обыденных предметов, продолжая, в какой-то мере, традиции дадаизма. Он вводит простую вещь в арсенал художественных средств как объект для выражения идей, концепций и творческой индивидуальности художника.

Развитый поп-арт, «отработал» разнообразие средств, частных методов и приемов создания сложного контраста предметов, вырванных из естественной, то есть привычной Среды их бытования и восприятия. При этом готовые или специально созданные предметы приобретают новую знаковость, а их компоновка превращается в целостную визуальную систему, методы работы художника с этими предметами; установление связи между ними едва ли отделимы от творческой лаборатории искусства композиции. «Система средств, отработанных изобретателями поп-арта, до настоящего времени остается основным принципом организации музейной или выставочной экспозиции, массовых зрелищ» [6]. А типологической композицией поп-арта стал «коллаж» и «ассамбляж» (assemblage), совмещавшие в одном пространстве разнородные пластические и живописные элементы и предметы, которые уже напрямую вошли в практику экспозиционного комплекса.

Появление «концептуального искусства» в конце 60-х годов привело к переходу от «создания художественных произведений к созданию более или менее свободных от материального воплощения “художественных идей”» [7], что также близко экспозиции, которая наполняет свои образы многоплановым синтетическим содержанием. В это время складывается один из постулатов современной экспозиции. Значение целостного экспозиционного ансамбля несоизмеримо выше, нежели сумма значений отдельных составляющих его элементов, так как сама структура и форма экспозиционного построения, со всем комплексом внутренних взаимосвязей, является концептуальным произведением, декларирующим свои относительно «самостоятельные» идеи, которые могут быть как бы над уровнем научной и музейной или иной тематической содержательности, т.е. ценным и индивидуальным художественным произведением, в рамках концептуального искусства.

Дальнейшую разработку в этом направлении проводил оп-арт, который занимался проблемами создания впечатления и организации — «…целостной визуальной системы с помощью специально созданных для конкретной задачи или конкретной ситуации средств и приемов» [8], что впрямую относится к решению экспозиционных задач. Оп-арт

экспериментировал с композициями, включающими создание оптических иллюзий. Он выработал средства «разрушения границ между плоскостью и пространством», деформации внутренней структуры предмета, превращая его лишь в элемент общего зрительного восприятия [9]. Тем самым в целом разработки станковых авангардных искусств самым непосредственным образом повлияли на развитие композиционных принципов экспозиционного искусства, сформировав арсенал средств, переработанный уже художниками экспозиции в целях своих внутрицеховых задач. Практически именно на этих композиционных принципах строился наиболее популярный в музейной практике «экспозиционный комплекс», а также целостное построение музейной Среды и создание специально сформулированного и запроектированного зрительского визуального впечатления. Музейная экспозиция в большей мере подчинена именно созданию совершенно определенного и даже конкретного визуального и эмоционального впечатления. Стоит вспомнить только одни традиционные и хорошо знакомые по многочисленным музеям залы «начала войны» с их тяжелыми, напряженными и трагическими формами и цветом, со сниженными пространствами и потолками, ослабленным светом и т.д., и залы «победы», полные праздничного сияния, знамен, позолоты и пафоса. Они наиболее ярко демонстрируют образно-эмоциональную программность или концептуальность, завоевывающие музейную аудиторию, разрабатывая новый экспозиционный принцип музейного и выставочного экспонирования.

Однако художественный образ, как бы он ни был выразителен и концептуален, по природе своей — статичный. И здесь кроется еще одна проблема, актуальная в данный период. Это проблема заключалась в попытке сделать образ и экспозицию как систему сменяющих друг друга образов — динамичной. Эта тенденция и стремление к динамике кроются опять-таки в особенности системы восприятия современного посетителя музея. Дело в том, что современный человек, адресат и потребитель музейной информации, воспринимает преимущественно динамическую информацию. В темпе современных ритмов он лучше всего приспособлен «схватывать» динамику, движение, жест, и ему намного сложнее остановиться, сосредоточиться и созерцать. Таким образом, продолжая поиск своих выразительных форм, музейная экспозиция не могла не принять во внимание этого важнейшего требования современного зрителя.

В музейную экспозицию настоятельно включается драматургия, конфликт, сюжет, коллизия с завязкой и развязкой: весь тот арсенал средств, которые привносят динамику сообщения, движение повествования, сложную образно-динамичную систему передачи информации. С этой целью к созданию экспозиционного замысла привлекается сценарий и приглашается сценарист, а в круг проектных задач и методик экспозиционного творчества на правах полноправного компонента входит музейный сценарий. Тем самым круг создателей экспозиции увеличивается, а само произведение делается еще более сложным и многоплановым.

Музейная драматургия очень сближает экспозиционное творчество со сценографией, в какой-то мере, с киноискусством, зрелищными искусствами. Как и в кино, в экспозиции присутствуют практически одни и те же компоненты — сценарий, актеры (документы, предметы, произведения) — и главное — режиссерский монтаж! Именно монтаж определяет конечный результат, компоновку, композицию кадров. В основе лежит задача достижения и создания образа и впечатления, воздействующих на эмоциональную сферу зрителя, однако музейную специфику от перечисленных жанров отличает стремление к максимально точному «воспроизведению» в экспозиционном построении исторически подлинных документальных свидетельств и научных явлений. Сюжетное наполнение экспозиционного образа в какой-то степени связано и с привычкой к восприятию смысловой канвы, повествовательного вербального раскрытия темы, идеи, сюжета. О сценографии, а теперь и о кинорежиссуре, которая пришла в экспозицию вместе с мультимедиа и цифровыми технологиями, нужно говорить особо, так как именно с ними у музейной экспозиции прослеживаются самые тесные связи. Анализируя их художественный язык, выразительные средства, историю развития и становления, можно с очевидностью увидеть параллели даже в том, как развивались эти жанры, отстаивая свою художественную индивидуальность, независимость и самоценность.

Важным явлением был новый для периода 1980–1990-х годов «деконструктивизм», обозначивший «подготовку к возникновению новой эстетики». Как пишет об этом известный философ эстетик Виктор Бычков, «в процессе деконструкции как бы повторяется путь строительства и разрушения Вавилонской башни, чей результат — новое расставание с универсальным художественным языком, смешение языков, жанров, стилей литературы, архитектуры, живописи, театра, кинемато-

графа, разрушение границ между ними. Речь идет не о локальных открытиях, но об изобретении нового мира, новой среды обитания...» [10].

Рассматривая влияние станковых видов искусства на формирование языка и жанра современной экспозиции, важно понять те трансформации, которые произошли в последние годы века под воздействием общих художественных течений постмодернизма. Если раньше, буквально несколько лет тому назад, находки и достижения станковых видов искусств в разработке основ современной композиции брались на вооружение экспозиционным искусством, которое перерабатывало и переосмысляло их в своих специфических конкретных целях, то затем происходит следующее — музейные экспозиции просто становятся этими авангардными жанрами. Инсталляции и перформансы 70–90 гг. не заимствованы у станкового авангардного искусства, они просто вошли в музейную экспозицию, став формой и жанром экспозиционного высказывания и предметного представления. Они стали, хочется сказать, «традиционными» средствами выразительности для авангардных музейных экспозиций последнего десятилетия прошлого века.

Так, музейный комплекс и современная музейная инсталляция из разрозненных предметов — подлинников, иллюстраций, вспомогательных материалов и т.д. — переосмысляется в целостное художественное произведение, а интерьер музея — в ярко эмоциональную концептуальную среду. Это законченное в своей художественной форме и выразительности произведение экспозиционного искусства рассчитано на достижение совершенно определенного впечатления у зрителя, создание некоей «игровой» или «ролевой» среды.

Развитие формообразования и стилистики современной экспозиции ориентируется на тенденции и критерии искусства таких направлений, как визуальное искусство, поп-арт, создающий приемы сложного контраста предметов, вырванных из естественной для их бытования среды, наделение их новой знаковостью и поисками компоновок в целостные визуальные системы; оп-арт со своей иллюзорностью, организацией программной ролевой среды, с манипуляциями предметами и пространством и достижениями в способности формировать впечатление от пространственно-предметной системы; экспериментирование в области колористических отношений. Концептуальное искусство — искусство, которое характеризуется освобождением от материального воплощения произведения и переводит результаты художественного

творчества в уровень «художественных идей»; хэппенинги, с идеей «художественного события» или «процесса» в качестве результата творческого акта. Это своеобразные микроспектакли, действа, включающие театральные элементы, музыку, живопись в неких сложных трактовках с предметами-композициями в стилистике поп-арта и абстрагированными композициями пространства. Минимальное искусство, ассоциативное построение среды и другие авангардные направления — все вместе создает ту палитру выразительных средств и возможностей, которые вошли в арсенал современного экспозиционного искусства, став «артикулированной речью» и художественным и архитектурным языком жанра. Все эти формы художественной организации приводят к новому расширению композиции, которая выходит в среду в пространство.

Важнейшей формой современной экспозиции стал энвайронмент (окружение, среда), то есть композиция, составленная из различных трехмерных предметов, объединенных одним творческим замыслом целостного визуального образа, такой выразительно-пространственной структуры, которая представляла бы собой самостоятельное произведение искусства. И, как пишет В.Бычков, «энвайронмент» — один из видов наиболее «продвинутых арт-практик последней трети XX века, представляет собой полностью организованное художником целостное арт-пространство... Вопросами организации специальных сред постоянно занимались театральные художники, а в XX веке проблемы создания экспо-среды встали перед художниками-дизайнерами, проектирующими музейные и выставочные экспозиции... Здесь на первый план стали выдвигаться задачи создания экспозиционных концепций, решавших более глобальные задачи, чем простое экспонирование отдельных объектов» [11]. И далее он отмечает, что среда подобных экспо-пространств сама превращалась в активного участника «действа-процесса экспонирования-восприятия», и возникал принципиально новый пространственный художественный объект, включавший в себя и экспонируемые предметы, и всю систему их экспонирования в качестве некого целостного феномена, который активизирует восприятие представленных экспонатов или аудиовизуальных объектов [12].

И заканчивает свое определение В.Бычков следующим: «Если большинство авангардно-модернистских арт-практик имели тенденцию к трансформации в энвайронмент, то сам энвайронмент, последней трети XX века, организованный как правило путем монтажа материаль-

ных объектов и имевший чаще всего статический характер, стал своего рода предтечей и прообразом создания киберпространств виртуальных реальностей, ...из реального энвайронмента он превращается (или переходит) в виртуальный, где его энергетика и способности активно воздействовать ...многократно усиливаются» [13].

«Новое» во всех областях науки и искусства нашего времени возникает в большинстве случаев на границе «двух смежных» областей, как бы на водоразделах. Именно в этих «пограничных зонах» притяжения и взаимовлияния оказались многие виды и жанры науки и искусства. Вторая половина XX века дала множество подобных конгломератов, где уже сложно определить грань, отличить, где кончается одно и начинается другое, где невозможно отделять или дифференцировать.

Иными словами, процесс видоизменения социально-культурных объектов, ускорение которого началось значительно раньше, в последние годы создал большое количество симбиозов. Особенно наглядно это прослеживается на жанрах искусства. Наиболее активными расширяющими границы современного искусства стали представители авангарда, включающие: андеграунд, инсталляции, кинетическое искусство, ассамбляж и т.д., то есть, в большинстве случаев, это соединение двух или более жанров, не только изобразительных, но и неизобразительных, в некое новое, по сути, не говоря уже о форме и функции, явление современного искусства.

Андеграунд вобрал в себя, помимо традиционных изобразительных жанров, еще и действие, и театрализацию, концептуализацию, драматургию и непосредственно концептуальные акции. Многие изобразительные и станковые жанры искусства испытывают потребность и тяготение к динамике, отсюда сюжет, драматургия, акции, театрализация. А в современном киноискусстве появляются выдающиеся, по художественному уровню и поиску, фильмы, с тяготением к созерцательным изобразительным формам, практически к остановленным, статичным кадрам (А.Тарковский, С.Параджанов).

Идет не только процесс расширения и даже некоего внедрения в «чужие» границы, которые, однако, не ущемляют, не нарушают жанр, а создают некое новое, возможно, «странное», сумбурное, эклектичное в своей основе, но, вместе с тем, объективное творение наших дней. Все эти новые художественные виды, концепции и идеи в том или ином виде обогатили арсенал средств современного экспозиционного искусства, которое постепенно входит, а на уровне лучших авангардных решений

уже вошло в ряд жанров современного концептуального искусства. Вырабатывая свои специфические средства выражения, связанные с сущностью музейной основы, дидактическими задачами и специфическими особенностями функций музея, искусство экспозиции, или, вернее, экспозиционный дизайн, обретает все большую самостоятельность. Таким образом, включение в экспозицию форм и принципов авангардных поисков происходит не сразу, а постепенно. Экспозиционное творчество достаточно медленно осваивает одну за другой, новые формы, переосмысляет их для своих целей и вводит в свою практику. Именно поэтому мы рассматривали этот аспект развития экспозиционного творчества, пытаясь продемонстрировать это освоение авангардных находок в процессе развития формирования экспозиции.

Конец XX века для экспозиционного искусства характеризовался тяготением к построению целостного гармоничного ансамбля на основе концептуальной трактовки явления, события, исторического процесса, включающего базовые экспонаты-подлинники, с комплексом вспомогательных материалов и в единстве всех компонентов в создании образной, эмоциональной среды.

Каждое время, каждый период дают свой тип восприятия, свой тип «видения», который складывается и вырабатывается под влиянием огромного комплекса социокультурных, исторических и общехудожественных факторов. Тяготение к построению художественного образа, включение контекста и сюжета, концепции, сценария, тяготение к театрализации, приближение к «театру», «фильму», сюжетному действу, «зрелищу», построению арт-пространства и экспо-пространства объясняются также коренными изменениями в системе восприятия и мировоззрения, которое характеризовалось более ритмичным и быстрым темпом получения информации массовым зрителем, что являлось предпосылкой и причиной изменения принципа построения экспозиций. В этом пристрастии экспозиции отчетливо звучит стремление к большей эффективности восприятия, к синтезу, к целостности зрительного образа с его многогранным содержанием, включение в некое специфическое действо со своим языком, сюжетом, художественной и пластической выразительностью замысла.

Анализируя область художественного проектирования экспозиционной среды, можно увидеть, что этот процесс складывается из органического синтеза средств, привлекаемых из сферы различных ви-

дов искусств: архитектуры, сценографии, драматургии и т.д., но, прежде всего, по всем своим основополагающим установкам и методам, эта область проектирования находится в русле дизайна. Современный дизайн в творческом поиске формы, в свою очередь, исходит из достижений комплексного единства — художественной выразительности, концептуальности и функциональности. Средства средового дизайна, используемые при проектировании экспозиции, граничат с дизайном интерьера, обладая, вместе с тем, специфическим характером и особой методикой. Это позволяет выделить экспозиционный дизайн в достаточно самостоятельное направление.

Экспозиционный дизайн музея, в свою очередь, включает: архитектурно-пространственную организацию экспозиционного материала (как непосредственно первоисточников памятников истории и культуры — музейных предметов, так и специально подготовленных для экспозиции вспомогательных материалов и художественных произведений) в масштабе музея или выставки; художественно-пространственную драматургию, конструкционное построение и оборудование, цветовую и световую драматургию, создание эмоционально-художественного образа, при полном обеспечении функционально-утилитарных требований сохранности и презентации определенных типов экспонатов в конкретной научной, сюжетной и художественно-выразительной системе. Эта система строится с учетом эргономики, условий восприятия, неукоснительных требований музейно-технологических режимов, на основе таких художественно-композиционных принципов и приемов, как: реальное или иллюзорное формирование пространства и объема, симметрия и асимметрия, масштаб, ритм, пропорции, нюанс и контраст, перспектива, группировка, соотношение целого и деталей, цветовое и световое решение и т.д. Помимо этого, именно композиция организует как внутреннее построение экспозиции, так и ее соотношение с окружающей архитектурной средой, и в большей степени, чем все остальные музейные средства, координирует ее восприятие зрителем.

Для экспозиционного построения важен принцип архитектоники, т.е. гармоническое единство композиционных и конструктивных принципов, ритмических сопоставлений, соразмерности архитектурной среды, экспонатуры и человека. Одним из важных композиционных свойств построения является формирование маршрута осмотра, что представляет собой «развертывание» экспозиционного зрелища

в пространстве и во времени и является уникальным формирующим средством экспозиции. Другим композиционным аспектом представляется гармонизация экспозиции с архитектурной средой и структурой, которая варьируется в современной музейной практике от целостного и неразрывного архитектурно-экспозиционного ансамбля до полной нейтральности к архитектуре, или же иллюзорного изменения архитектурных форм в целях экспозиционной композиции.

Становление и распространение образного построения экспозиций обуславливалось не только музееведческими теориями, как традиционно считается в музееведение, но, в большей степени, направлялось и формировалось принципами стилистики и формами художественного языка станкового искусства и архитектуры тех лет. Экспозиционный дизайн развивался в общем художественном русле, достигая целостности и единства в создании художественно-научного образа на основе поисков новых критериев, приемов, форм, образов.

Примечания:

1. *Дженкс Ч.* Язык архитектуры постмодернизма. М., 1985. С. 5.

2. Указ. соч. С. 36.

3. *Шукурова А.Н.* Синтез искусств и архитектура постмодерна // Декоративное искусство СССР. 1984. № 1. С. 31.

4. *Шукурова А.Н.* Архитектура Запада и мир искусств XX века. М., 1990. С. 76.

5. *Глазычев В.* О дизайне. М., 1974. С. 164.

6. *Нельсон Д.* Проблемы дизайна. М., 1971.

7. Модернизм // Популярная художественная энциклопедия. М., 1986. Т. 2. С. 20.

8. *Глазычев В.* Указ. соч. С. 164.

9. Указ. соч. С. 160.

10. *Бычков В.В.* Деконструкция // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М., 2003. С. 148.

11. *Бычков В.В.* Энвайронмент // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М., 2003. С. 518.

12. Указ. соч. С. 518.

13. Указ. соч. С. 519.

А.В. ТРОЩИНСКАЯ

Доктор искусствоведения, профессор кафедры РМДЖ МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: museum@mghpu.ru

A.V. TROSCHINSKAYA

Doctor of art, professor of the Monumental Painting Restoration Department of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: museum@mghpu.ru

ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫЙ ФАРФОР И ФАРФОР ШИНУАЗРИ В РУССКОМ ИНТЕРЬЕРЕ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XVIII в.

FAR EASTERN PORCELAIN AND PORCELAIN CHINOISERIE IN RUSSIAN INTERIOR OF THE LAST THIRD OF THE XVIII CENTURY

В статье анализируется роль и место дальневосточного фарфора в русском интерьере последней трети XVIII в. Стилистические и художественные особенности привозных китайских и японских изделий рассмотрены наряду с европейскими, выполненными в стиле шинуазри.

The article analyses the role and place of far East porcelain in Russian interior of the last third of the 18th century. The stylistic and artistic features imported Chinese and Japanese products are considered along with European, made in Chinoiserie style.

Ключевые слова: китайский фарфор, японский фарфор, русский фарфор XVIII в., шинуазри, русский интерьер.
Keywords: Chinese porcelain, Japanese porcelain, Russian porcelain of the 18th century, Chinoiserie, Russian interior.

К началу царствования Екатерины II в дворцовом хозяйстве накопилось значительное количество дальневосточного фарфора. В 1765 г. камерцалмейстер Морсочников представил Екатерине II список разных старинных вещей, находившихся в дворцовых помещениях. С.Н.Тройницкий пишет, что в этом списке «вместе с довольно большим количеством

икон и церковных предметов, костюмами Петра I, Алексея Петровича и Петра II значился разный фарфор: японский — 386 штук, дрезденский — 18 штук, и разных сортов, но по-видимому, главным образом китайский — 6154 штуки. Наибольшее число из этого последнего падает на чайные чашки, которых 2607, затем стоят изразцы печные. Посуды же ценинной и простой глиняной всего 1963 штуки. Если принять во внимание, что в этот список не вошли вещи, принадлежавшие к дворцовому убранству или находившиеся в употреблении, что многое из привезенного когда-то было побито, а многое продано с публичного торгу, то остаток в шесть с лишним тысяч предметов представляется очень значительным» [1].

Императрица продолжала покупать китайские изделия, например, через иркутского генерал-губернатора А.Бриля. Так, в. 1772 г. она заказала ему «фарфоровый кораблик», который, по-видимому, в связи с большой редкостью такой модели, был доставлен ко двору не сразу. Адам Бриль отвечал на запрос императрицы, что «фарфорового кораблика, по достоверным через купцов разведываниям и с коммерческою экспедициею справкам, не только нашими купцами в покупке, но и китайцами в привозе никогда не бывало и ныне нет» [2]. Губернатор сообщал, что договорился с китайскими купцами «вывезти ...самой хорошей и искусной работы корабликов три, первой костяной, второй лаковый, а третий ценинной... А прежде годового времени те китайцы к вывозу не согласились» [3]. Только через два года Бриль смог сообщить, что «китайские вещи отправлены» [4]. В настоящее время этот «китайский кораблик» в отечественных собраниях не выявлен. Однако модели таких изделий известны в Китае, и можно составить о них определенное представление. Выполненные для внутреннего китайского рынка образцы решены в виде дракона с пагодой и чаще всего изготовлены из бисквита. Их появление было связано с кончиной знаменитого китайского поэта Цу Юаня, который в знак протеста существующему положению дел в стране, бросился в воду. Его тело так и не было найдено, и, чтобы защитить его от рыб и крабов, возникла традиция бросать рисовые шарики в воду (бисквит напоминает рис) — в Китае это послужило началом современных гонок на «лодках-драконах» [5]. В то же время, в некоторых зарубежных собраниях сохранились модели полихромных кораблей-парусников, выполненных в Китае по европейским образцам [6]. Таким образом, сегодня трудно сказать, какой именно «фарфоровый кораблик» был доставлен Екатерине II.

В свою очередь, среди произведений Императорского фарфорового завода того времени встречаются тарелки с рельефным плетеным орнаментом «Сулковский» по борту и росписью в стиле Какиэмон, с «индианскими» цветами и цилинями «львиного» типа. Они повторяют мейсенские модели и являются довольно поздним примером обращения к стилистике 1730-х гг. в отечественном фарфоровом искусстве (возможно, это были «доделки» к раннему саксонскому сервизу, бытовавшему при дворе). Также среди интересных китайских вещей, скорее всего, выполненных по специальному заказу, — ажурные блюда с гербовыми орлами и полихромными гирляндами по борту [7].

Как уже отмечалось, основное применение эффектный дальневосточный фарфор находит в украшении интерьеров, причем не только китайских залов и кабинетов, но и других дворцовых помещений, например, лестниц, уставлявшихся крупными напольными вазами. Это могли быть не только старинные вещи, но и новые, периода Цяньлун (1736–1795).

В то же время, в далеких уголках Российской империи, таких как Курган, в купеческом доме новое и старое, русское и иностранное, было сфокусировано, как в миниатюре. Фарфор и «культурную» обстановку здесь обнаружил А.Коцебу, неожиданно попавший в опалу и стремительно сосланный в Сибирь: «Мебель состояла из двух деревянных скамеек со спинками, называвшихся важно диванами, потому что на них положили по подушке, покрытой ситцем, и нескольких столов и стульев; тут же стоял запертый стеклянный шкаф, наполненный фарфоровою посудою, которую хозяйка употребляла в исключительных случаях» [8]. Скорее всего, речь идет о китайских изделиях, ведь Курган находился невдалеке от основного пути русско-китайской торговли (известно, что многие китайские вещи присылались в столичные города через губернатора Оренбурга).

В самом китайском экспортном фарфоре того времени отразилось стремление художников точно воспроизвести иноземный образец, например, классицистические формы и европейскую роспись — садовые «немецкие» цветы, западные аллегории, эмблемы, геральдические композиции. В таких произведениях подкупает наивность живописцев — это очень своеобразный «Китай», который обладает необъяснимой притягательностью своей «недостоверности» и как будто неоправданной «отдаленности» исполнения. Наряду с такими «европеизированными» китайскими изделиями (чаще всего полихромными), популярностью продолжали пользоваться традиционные китайские монохромы, выполненные в технике «bleu poudre», иногда с белыми резервами, заполненными цветной росписью; потёчные глазури «фламбэ» («пламенеющие»); также изделия, декорированные цветными эмалями преимущественно светлых тонов, с цеком. Как и в елизаветинскую эпоху, китайский фарфор, особенно монохромный, в Европе часто оправляют золоченой бронзой, решенной уже в классицистическом духе.

В период Цяньлун в Китае технология фарфорового производства стояла на очень высоком уровне. Это позволяло исполнять изделия как традиционных форм и орнаментации (манчжурский император чрезвычайно ценил китайскую культуру и ритуалы), так и новых, а также удовлетворять потребности западных заказчиков. В это время в китайском фарфоре появляются такие сложнейшие типы росписи как «тысяча цветов» («мильфлёр») со сплошным ковровым заполнением пространства. Совершенствуется роспись в гамме «розового семейства», вновь начинает использоваться селадоновая глазурь, которой покрываются изделия с рельефным рисунком. Часто изнутри фарфор тонируется светло-зеленой фисташковой краской. Дополнительную роскошь таким вещам придавала тончайшая роспись золотом. В искусстве фарфора возникает «имитационная» техника, когда декор вырезался в объеме. Такие, покрытые яркой одноцветной глазурью, изделия напоминали резные лаки или казались выполненными из поделочного камня. Фактически, в то время в китайском фарфоре белизна материала часто скрывалась пышной декорацией, которая приобрела самодовлеющее значение. Правление Цяньлун было настолько долгим и авторитетным, что при его преемнике Цзяцине (1796–1821) в искусстве фарфора сохранялись уже наработанные в предыдущее время художественные формы и технические приемы, которые все больше становились консервативными и формальными, что обычно свойственно репликам и перепевам уже известного.

Однако в русском интерьере новых китайских произведений было немного, зато по-прежнему использовались крупные старинные японские вазы ко-Имари или их китайские повторения («китайские Имари»). Они украшали дворцы Ораниенбаума, Царского села, Петергофа. Судя по описи Большого Царскосельского дворца 1784 г., здесь находилось много фарфоровых гарнитуров, которые размещали не только

на каминах, но и консолях, полках, столиках. В Большом зале (галерее) Царскосельского дворца была выставлена часть коллекции японского и китайского фарфора Екатерины II, размещенного на этажерках, выполненных по рисункам Дж.Кваренги [9].

Если «китайский» декорум и фарфор шинуазри в целом трудно отделить от рококо, то иное положение возникло, когда победил «строгий» классицизм XVIII в. В его программу не вписывалась иная художественная традиция, кроме античной. Это хорошо заметно в интерьерах павловской поры. Именно в это время расцветает производство русского фарфора, а проблема синтеза традиций Востока и Запада как бы уходит на второй план. Утонченный европейский стиль жизни великокняжеской, а затем и императорской, четы словно не принимал уже экзотику шинуазри, она казалась неким нонсенсом на фоне павловских, а затем и александровских памятников.

В Павловске, как и в Гатчине, не было «китайских» интерьеров. Однако дальневосточный фарфор встречается в этих резиденциях, а главное — находит логичное «обоснование» своему появлению в столь инородной среде зрелого классицизма. Оно достаточно сентиментально — это память о дорогом родительском доме Марии Федоровны. Так, великая княгиня в своем собственноручном описании Павловского дворца 1795 г. упоминает в разных помещениях «японские вазы», в том числе полученные «от щедрот ... обожаемых родителей». В Туалетной комнате своего супруга Павла Петровича она фиксирует «четыре больших японских вазы, из них две от щедрот моих обожаемых родителей» [10], в Большой зале — «большие вазы из старого синего японского фарфора с бронзой», тоже полученные ею в приданое [11].

В живописной Молочне, сооруженной Ч.Камероном, находилось несколько десятков фарфоровых предметов. По описям известно, что в центральной комнате на деревянном резном пьедестале, окрашенном в белый цвет с золотом, стояла большая китайская ваза, расписанная в сине-белой гамме цветами, с серебряным краном и крышкой, увенчанной собакой «Фо». Она сохранилась в собрании Павловского дворца-музея и относится ко второй половине XVIII в. (период Цяньлун). В архивных документах упоминаются и другие предметы восточного фарфора, некоторые из которых дошли до настоящего времени.

Важную роль в сохранении восточных предметов в интерьерах конца XVIII в. сыграл интерес Павла Петровича к старине и истории.

Многие предметы из великокняжеских владений имели давнее происхождение, некоторые из них появились в России в петровское время — это было важно для Павла I, сравнивавшего себя с царственным дедом. В этой связи уместно вспомнить «образовательное» посещение юным Павлом Петровичем сервизных кладовых Гофмаршальской части вместе со своим воспитателем С.А.Порошиным («Много и старинной там посуды: братины и стопы есть от времен царя Иоанна Васильевича и царя Михаила Федоровича» [12]), коллекцию фарфоровых «древних царей» великого князя, а также и его посещения в детстве Петербургской фарфоровой фабрики с возникшей затем мечтой организовать свою такую же, в Суздальском уезде [13].

Интересно, что в 1790-х гг. архитектором Н.А. Львовым было осуществлено первое специальное исследование, посвященное древнерусскому зодчеству, которое положило начало всеобщему увлечению археологией. Таким образом, спустя почти сто лет возникает, восстает из забвения допетровская культура и история России в целом. Глубоко символичным выглядит и тот факт, что в 1792 г. Н.А.Львовым, как удалось недавно установить, было подготовлено к изданию «Хождение за три моря Афанасия Никитина», то есть то произведение, где впервые русским путешественником упоминается фарфор.

Считается, что в Гатчине, известной своей великолепной «поздней» Китайской галереей (1850 г., архитектор Р.И.Кузьмин), некоторые произведения остались еще от прежнего владельца поместья Г.Г.Орлова: помимо известного Охотничьего сервиза, это и предметы дальневосточного фарфора. Кроме старинных мемориальных вещей, в «собственных» апартаментах Павла Петровича встречаются «вкрапления» китайских монохромов, черных и синих с золотой росписью, которые не выглядели диссонансом, а по-своему гармонировали с художественной обстановкой.

Однако для интерьера рубежа XVIII–XIX вв. было свойственно и исключение этих броских восточных произведений из средового окружения. Яркий пример — Останкинский театр-дворец (1792–1798), по желанию Н.П.Шереметева освобожденный от старинного ост-индского фарфора (более тысячи предметов были перенесены и хранились отдельно в специальной кладовой в подклете церкви Живоначальной Троицы) и заново обставленный только европейскими произведениями «новейшего фасона». Таким образом, с развитием классицизма интерес к дальневосточной художественной традиции на какое-то время отхо-

дит на задний план, уступая место новым эстетическим идеалам, но не исчезает совсем.

Тем не менее, в конце 1790-х гг. в России вновь обратились к традиции «делать вещи по китайским образцам». В ведомостях Императорского фарфорового завода этих лет упоминаются, например, «китайские вазы» или вазы «на китайский фасон без ручек». Во второй половине 1790-х гг. в фарфоре был популярен декор, вдохновленный лаковой китайской мебелью, декорированной золотыми орнаментами и сюжетами. Уникальной техникой исполнения отличались севрские произведения из твердого фарфора, расписывавшиеся золотом и платиной по ровному фону цвета черного лака (такой сервиз был у Н.Б.Юсупова). Вена также выпускала фарфор в этом стиле, который исполняли, в отличие от севрского, с использованием оранжевого и красного крытья. Среди русских изделий, декорированных в стиле «забытого» шинуазри, — ваза Императорского завода 1799 г., украшавшая некогда нижнюю тронную Павла I в Гатчинском дворце. 1800-ми годами датируется любопытная ваза также Императорского завода, близкая ей по форме, сюжету и композиции (частная коллекция, Париж). Ее отличает только цвет фона — ярко-розовый, а не кобальтовый, как у предыдущей вазы из Гатчины. Китайские сценки выполнены на русских изделиях, как и на «этрусских» фарфоровых вазах того периода, в виде золотых силуэтов, но на белом фоне резервов. Такой вариант расположения «китайской» росписи вновь будто отсылает к удачно найденным изделиям с «золотыми китайцами» Ж.Пильмана. Характерен и универсализм орнаментального «китайско-греческого» меандра, использованного в орнаментальных поясах многих предметов.

Примечания:

1. *Тройницкий С.Н.* Фарфор и быт. Л., 1924. С. 49.
2. РГАДА. Ф. 14. Оп. 1. Д. 213. Л. 2.
3. Там же. Л. 2–2об.
4. Там же. Л. 5–6.
5. *Welch P.B.* Chinese Art. A Guide to Motifs and Visual Imagery. Singapore, 2008. P. 170.
6. *Mudge McClure J.* Chinese export porcelain in North America. New York, 1986. P. 150.

7. *Баусман Й.* Заказные гербовые тарелки в Нидерландах и России. Культурные связи и политические интриги // Пинакотека. 2007. № 24–25. С. 113.
8. *Коцебу А.* Достопамятный год моей жизни: Воспоминания. М., 2001. С. 147.
9. *Арапова Т.Б., Кудрявцева Т.В.* Дальневосточный фарфор в России: XVIII–начало XIX века / Государственный Эрмитаж: Каталог выставки. СПб., 1994. С. 9.
10. Описание дворца в Павловске, составленное и собственноручно написанное Великой Княгиней Марией Феодоровной в 1795 г. / пер. и примеч. А.Прахова // Павловск. Императорский дворец. Страницы истории / сост. и науч. ред. Ю.В.Мудров. СПб., 1997. С. 20.
11. Там же. С. 28.
12. Порошин С.А. Записки, служащие к истории великого князя Павла Петровича // Русский Гамлет: История России и Дома Романовых в мемуарах современников XVII – XX вв. М., 2004. С. 260.
13. Там же. С. 261.

Библиография:

1. *Арапова Т.Б., Кудрявцева Т.В.* Дальневосточный фарфор в России: XVIII–начало XIX века / Государственный Эрмитаж: Каталог выставки. СПб., 1994.
2. *Баусман Й.* Заказные гербовые тарелки в Нидерландах и России. Культурные связи и политические интриги // Пинакотека. 2007. № 24–25. С. 109–113.
3. *Коцебу А.* Достопамятный год моей жизни: Воспоминания. М., 2001.
4. Описание дворца в Павловске, составленное и собственноручно написанное Великой Княгиней Марией Феодоровной в 1795 г. / пер. и примеч. А.Прахова // Павловск. Императорский дворец. Страницы истории / сост. и науч. ред. Ю.В.Мудров. СПб., 1997. С. 11–29.
5. *Порошин С.А.* Записки, служащие к истории великого князя Павла Петровича // Русский Гамлет: История России и Дома Романовых в мемуарах современников XVII – XX вв. М., 2004.
6. *Семенова Е.А.* Китайская эмалевая роспись по стеклу в стиле «Павильон старой луны» // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2016, №3. С. 118–132.
7. *Тройницкий С.Н.* Фарфор и быт. Л., 1924.
8. *Mudge McClure J.* Chinese export porcelain in North America. New York, 1986.
9. *Welch P.B.* Chinese Art. A Guide to Motifs and Visual Imagery. Singapore, 2008.

Р.Р. МУСИНА
Доктор искусствоведения, профессор кафедры ТИИ МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: vr.goda5@gmail.com

R.R. MUSINA
Doctor of art, professor of the Department of TII of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: vr.goda5@gmail.com

ОПЫТ Н.И. БЕССАРАБОВОЙ ПО ВОССТАНОВЛЕНИЮ ЖИВОПИСНОЙ ТРАДИЦИИ ГЖЕЛИ

EXPERIENCE OF N.I. BESSARABOVA ON RESTORATION OF THE PAINTING TRADITION OF GZHEL

В статье рассмотрен опыт по возрождению гжельского керамического промысла, предпринятый А.Б.Салтыковым и Н.И.Бессарабовой. В частности, исследуется методика работы Н.И.Бессарабовой по изучению гжельской живописной традиции и опыт передачи приемов мастерам гжельской артели. Утраченная методика научно-практических подходов в работе с коллективами промыслов настоятельно требует возвращения к таким примерам.

The article describes the experience on the revival of the Gzhel ceramic craft, undertaken by A.B.Saltykov and N.I.Bessarabova. In particular, the methods of work of N.I.Bessarabova on the study of the Gzhelian pictorial tradition and the experience of transferring the techniques to the masters of the Gzhelian artel are investigated. The lost method of scientific and practical approaches in working with collectives of handicrafts urgently requires a return to such examples.

Ключевые слова: Бессарабова Наталья Ивановна, Гжель, керамика, традиционное народное искусство, народные художественные промыслы.
Keywords: Bessarabova Natalya Ivanovna, Gzhel, ceramics, traditional folk art, folk art crafts.

Имя Натальи Ивановны Бессарабовой (1895–1981) вписано не только в историю современной фарфоровой Гжели, но и всего движения по восстановлению уникальных традиционных центров. Ее роль оценена специалистами, а работы сохранены в музеях. И, тем не менее, современная ситуация в художественных промыслах заставляет вновь обратиться к успешным проектам, в частности, методологическому опыту А.Б.Салтыкова и Н.И.Бессарабовой как к примеру научно-практической постановки работы.

До Гжели за плечами Н.И.Бессарабовой был большой опыт разнообразной творческой работы, но преимущественно в области театрального декорационного искусства [1]. Свои первые керамические образцы, которые она успела выполнить в лаборатории НИИ художественной промышленности, она выполнила также на тему, близкую ее прежним творческим интересам, — парную скульптуру «Русский танец», вазу «Хоровод. Русская пляска», бокал для карандашей «Молдавский танец». Однако с традиционным народным искусством так плотно и серьезно ей пришлось столкнуться только сейчас.

Включившись в работу по восстановлению гжельского промысла под руководством А.Б.Салтыкова, ей, профессиональному художнику, пришлось ответственно, не имея примеров подобной работы, осваивать пласт самобытной гжельской живописной культуры. За образец для возрождения живописного гжельского декора на современном фарфоре была выбрана полуфаянсовая роспись первой трети XIX века. Это был верный ход. Монохромное письмо предполагало качественное исполнение, обнажало стилистику. Бессарабова приступила к ней, сама обучаясь приемам гжельского письма на исторических образцах столетней давности в ГИМ. Она стремилась постичь характер и строй декора — его композиционные особенности, принципы трансформации и художественной переработки природных мотивов в декоративный рисунок, приведения композиции к единой стилистике. Очевидно, что, анализируя особенности гжельского письма, художник в качестве основополагающего приема выделила роль пятна и графической составляющей, служащих читаемости мотивов. Думается, что эту черту отметила О.С.Попова, сказав, что Наталья Ивановна добивалась четкой силуэтности узора.

В своем первом предложении — вазе с горизонтальным цветочным пояском (1946), еще очень робкой, статичной как по форме, так и

по декору, художник только подступалась к освоению композиционной схемы гжельского живописного декора, «ловила» ритмический строй орнамента, изучала принципы соподчинения живописных и графических элементов росписи. Без постижения законов обобщения, выработанных поколениями здешних мастеров, переход профессионального художника на традиционное декоративное письмо мог привести к стилизации. Бессарабова деликатно встраивалась в сложившуюся систему декора.

Следует признать, что Наталья Ивановна избежала и этнографической прямолинейности. Остается только догадываться о ее причинах. Может быть, этому способствовал недостаток времени на погружение в материал, в результате чего он становился полностью своим, изменял даже творческое мышление автора. Вероятнее всего, выбор художника был осмысленным: она не покинула территорию профессионального искусства, не стала преодолевать барьер, существующий между автономными системами искусства — коллективным народным и субъективным профессиональным. В литературе встречаются сожаления, что Наталья Ивановна, создавшая близкие старым гжельским образцам предметы, не получила согласия на этнографическое развитие возрождаемого промысла. Скорее всего, они были подготовительной работой, штудиями по осмыслению оригинальных приемов письма. Без протокольного повторения старых образцов невозможно постичь природу локальной традиции, ее внутренней художественно-стилевой системы, благодаря чему в ней выявляются ведущие и вспомогательные приемы.

Можно подумать, что Н.И.Бессарабова задалась целью приблизить традицию к современнику, открыть каналы ее восприятия. В пользу этого имеются свидетельства: «Создавая первые образцы, Бессарабова заботилась о том, чтобы изделия были полезными в современном быту. По ее собственным словам, она хотела создать вещи, необходимые каждой семье: “Чтобы с ними было легко на свете жить”» [2, 24]. При этом художник не пошла по пути заигрывания с традицией, а отнеслась к ней уважительно, приближая к своему времени. Получилась грамотная реплика живущего в своем времени мастера на самобытное искусство.

Напрашивается сравнение ее метода с характером работы профессиональных художников на рубеже XIX–XX веков с народным материалом. Творцы неорусского стиля, обратившиеся к крестьянскому искусству, явившие первый пример профессионального воздействия

на творчество кустарей, действовали иначе. Ими владела идея освоения традиционного материала, но содержательная и декоративная сущность художественной традиции воспринималась в сильной привязке к стилевым задачам и духовным исканиям своего времени.

Н.И.Бессарабова стремилась схватить первоприроду гжельской традиции, адаптировать ее к восприятию широких кругов потребителей, живущих в другой системе ценностей. Сталинский ар деко влиял на формирование эстетических приоритетов современников. Принципы формообразования изделий Бессарабовой, построения композиций живописного декора оставались в пределах логики народного творчества, локально закрепленных художественных приемов, где гармония целого составлялась из множества тонких и оригинальных ходов, сохраняющих целесообразность функции с декоративной сущностью предмета.

При этом в ее вазах и кувшинах читались решения, характерные формообразованию изделий сороковых-пятидесятых годов, хотя каждый предмет можно соотнести со своим прототипом. Художник интуитивно сверяла каждый предмет с современной предметно-пространственной средой, в которую они направлялись, должны были стать ее органичной частью. Это отмечалось О.С.Поповой, первой проанализировавшей опыт возрождения гжельского промысла: несмотря на то, что художник последовательно продолжала основываться на декоративных особенностях гжельской керамики XYIII–XIX веков, в ее образцах 1948–1954 годов наблюдались новые черты [1, 47].

Бессарабова отказываясь от прямого заимствования старых орнаментальных композиций, иногда, по необходимости, очень деликатно привлекала их мотивы. Свою удачную трактовку гжельской полуфаянсовой традиции художник дает в питьевом наборе (кувшин, кружка). Несмотря на то, что композиция оказалась излишне разреженной, в ней наблюдалось отмеченное автором в традиции соединение линейной графики с мотивом, который выполнялся ровной цветовой заливкой, — работал на выразительность силуэта. Художник при этом придала композиции динамику за счет эффекта мазковой росписи, и это было новым, знаковым, он войдет в стилистику современного гжельского письма. К крупному цветку из полуфаянсовой росписи XIX века она добавила часто встречающиеся в искусстве сталинского ар деко колосья, упругими изогнутыми силуэтами которых усилила динамичность композиции живописного мотива и обыграла объемное тулово кувшина.

Орнамент по краю горлышка в виде гирлянды с вишенками также был в духе времени и явился знаком характерной темы изобилия.

Наука и творчество в этом проекте были представлены профессионалами, но успешная реализация работы в практике промыслов становится очевидной лишь тогда, когда она получает творческое развитие в исполнительском секторе. Наталье Ивановне свою творческую работу приходилось сочетать с методической — обучала мастериц своей творческой группы Т.С.Дунашову, Т.С.Еремину, Н.С.Манайкину, М.С.Толпегину, Л.С.Чупрунову приемам традиционного декоративного письма. Им не просто было войти в систему «старой гжели», так как к этому времени они полностью отошли от ее стилевых принципов: «Мастерицы, работавшие по росписи фарфора до войны, не сразу поняли красоту условного плоскостного орнамента, крупного по пятнам и одноцветного, — писала О.С.Попова. — В тридцатых годах еще продолжали жить на фарфоре открыточные, “как живые” розы, анютины глазки, лилии, на которых воспитывался их вкус» [3, 24]. Бессарабова приложила много сил, чтобы привить им свежее видение, утвердить традиционные подходы к работе. Она обучала их «не только по-иному владеть кистью, но и по-иному мыслить». Для отработки стилистики гжельского письма художнir избрала метод практического обучения творческому мыслительному процессу: она раздавала мастерицам букеты полевых цветов и трав, ставила задание найти им декоративную трактовку, «не повторяя всех случайностей природы». При разработке орнаментальных композиций учила выявлять типическое, «утрируя изображаемое».

Вкус к творческой работе команда мастериц гжельского возрождения обрела довольно быстро. На формах Н.И.Бессарабовой и на основе ее декоративных разработок они создали композиции к 30-летию Советской власти. Наивными и прямолинейно изобразительными по трактовке были ваза «30 лет Октября» и бокал «Салют» Т.С.Дунашовой. Л.С.Чупрунова в чайнике с таким же названием стремилась с учетом его традиционной гжельской формы в декоративном ключе воплотить идейно-пафосную тему росписи: в пятилепестковый условный цветок она поместила изображение Спасской башни. Мастерицы сквозь наивно-реалистические трактовки продвигались к традиционной декоративной гжельской росписи.

Работа под руководством профессионального художника способствовала развитию их художественного вкуса, «постановке глаза»,

видения целого, когда предмет, его форма и возникший в воображении живописный декор становятся неразъединимы. Кажется, что в этом процессе включалась генетическая память мастериц — в характере их декоративной трактовки мотивов виделись элементы кузнецовской «прозолоти», что в свое время было плоть от плоти гжельской росписи фарфора XIX века. Интенсивность работы Н.И.Бессарабовой с первым творческим составом артельских мастериц дала результаты. С 1947 года гжельский фарфор стали регулярно представлять на выставках [1, 47]. На Республиканской выставке произведений народного прикладного искусства и художественной промышленности в 1951 году искусство современной Гжели было представлено работами наставника и мастериц этой группы — Н.И.Бессарабовой, Т.С.Дунашовой, Н.П.Ереминой, А.А. Николаева, Л.С.Парецковой (Чупруновой).

Результаты более десятилетней работы были заслушаны на Ученом совете НИИХП в 1958 году. Был подготовлен основной доклад и организована выставка. Прозвучало много критики, судьба промысла воспринималась заинтересованно. В числе возникших вопросов были:

— какой должна быть современная гжельская скульптура и может ли она иметь специфические особенности;

— в какой мере допустимо использование форм и мотивов росписи старой гжельской керамики при создании современных образцов;

— не ограничивает ли творческий диапазон современных художников обращение к традициям и не поведет ли их такая работа по пути нового, по сравнению с 1920–1930-ми годами, стилизаторства?

Тем не менее, проект был запущен, способствовал концентрации творческих сил в Гжели, дал видимые результаты в 1970–1980-х годах. Но залогом этому было научно взвешенное начало и глубина творческого осмысления материала. Проведенная Н.И.Бессарабовой работа с гжельскими мастерицами затронула психологию творческого процесса, и в этом была ее новизна. Задача заключалась не в обычном обучении исполнительниц новым декоративным приемам письма, а в прививке творчества, умении работать с историческим материалом, уважительно относиться к наследию. Пример оказался чрезвычайно показательным, усилия легли на благодатную почву и дали быструю отдачу. Исполнительницы с хорошей ремесленной выучкой за очень короткий срок прошли путь личностного и творческого становления. Процесс работы показал, что качество искусства целиком зависит от этих факторов.

Наталья Ивановна оказалась не только автором стилистики современного гжельского фарфора, разработчиком коллекции образцов, но и методистом с тонким пониманием психологии творчества. Этот тип художника, как видим, сформировала сама практика промысловой работы и была востребована ею в дальнейшем. Проведя успешную, но изнуряющую творческую личность работу, Наталья Ивановна ушла из промысловой работы. Представляется, что ее дальнейшее участие в гжельском становлении усовершенствовало бы ее собственные предложения. Но и на этой стадии они были верно поняты и продвинуты следующим поколением художников.

Дальнейшая работа в области традиционного искусства стала основываться на привлечении серьезного научного материала по истории, культуре и искусству конкретного промысла, отдельного локального центра и даже целого региона. Пример научно-практического тандема «искусствовед–художник» оказался удачным: каждый вел свою часть работы, а в целом значительно повышалось качество разработок НИИХП. Наряду с образцами, с некоторых пор предприятию стали передаваться методические пособия, проводились семинары и консультации. В процессе доступного изложения творческих задач, обучения стилистике росписи, преподносившейся наглядно в процессе демонстрации приемов, устанавливался творческий контакт художника-методиста, искусствоведа с коллективом мастеров, а в целом формировался творческий климат на промыслах.

Библиография:

1. *Попова О.С.* Художник и производство (Из опыта работы художников НИИХП) // Проблемы развития промыслов художественной керамики. Сборник научных трудов НИИХП. М., 1987. С. 47.

2. *Смолицкий В.Г.* Из опыта работы института с мастерами традиционных художественных промыслов в 1930–1940-е годы // Народные художественные промыслы. Теория и практика. М., 1982. С. 24.

3. Архив ВМДПНИ. Ф. 643. Оп. 3. Д. 172. Л. 24.

В.А. МАЛОЛЕТКОВ

Доктор искусствоведения, профессор МГХПА им. С.Г. Строганова. Народный художник РФ. Действительный член Российской академии художеств
e-mail: valmal7@mail.ru

V.A. MALOLETKOV

Doctor of arts, professor of the Stroganov Academy (MGHPA). People's Artist of the Russian Federation. Full member of the Russian Academy of arts
e-mail: valmal7@mail.ru

ВЧЕРА И СЕГОДНЯ АВТОРСКОЙ КЕРАМИКИ МОСКВЫ

YESTERDAY AND TODAY, AUTHOR'S CERAMICS OF MOSCOW

В статье рассматривается история московской авторской керамики, ее возрождение на рубеже XIX–XX вв., развитие в XX веке и в наши дни.

The article discusses the history of Moscow ceramics, its revival at the turn of the XIX–XX centuries, development in the XX century and in our days.

Ключевые слова: образная система, творческий замысел, высокий технический уровень, авторская керамика, пластическая форма, московская школа керамики.
Keywords: figurative system, creative idea, high technical level, author ceramics, plastic form, Moscow school of ceramics.

Керамика — один из самых древних художественных материалов на земле. На протяжении многих веков она играет важнейшую роль в жизни человека и в архитектурном пространстве. Уникальные пластические, цветовые и конструктивные качества глины позволили широко использовать керамику при создании замечательных памятников отечественного зодчества XVII века в Москве, Ярославле и других городах страны.

Возрождение художественной керамики на рубеже XIX–XX вв. связано с именем С.И.Мамонтова, собравшего вокруг себя известных русских художников в подмосковной усадьбе Абрамцево. Здесь была создана керамическая мастерская под руководством уникального мастера П.К.Ваулина.

Наиболее заметное влияние на отечественную керамику этого периода оказали работы выдающегося русского художника М.А.Врубеля. Творчество мастера раскрыло новые возможности древнего материала и подняло ремесло до высот подлинного искусства. В его керамических произведениях в полной мере отразилось национально-романтическое направление стиля модерн.

Важным этапом развития московской керамики стали 60-е гг. XX века. В этот период был создан Дом творчества в Дзинтари (Латвия), в котором регулярно работали творческие группы художников-керамистов из всех регионов страны. Подобные объединения также начали работать на базе Экспериментального творческо-производственного комбината «Воронцово» и Гжельского экспериментального керамического завода. Именно эти предприятия стали надежной материальной базой для развития авторской керамики столицы.

Творческий потенциал московских художников в этот период определяли работы мастеров старшего поколения — И.Фрих-Хара, А. Сотникова, М.Рабиновича, Л.Орловой, Г.Кретовой, М.Холодной, а также А.Пологовой, Т.Захаровой, Н.Силиса и В.Лемпорта, успешно работавших в керамике.

В ту пору делу популяризации керамики активно способствовали уникальный художественный журнал «Декоративное искусство» и ведущие теоретики искусства: Н.Воронов, К.Макаров, Л.Андреева, Л. Крамаренко, М.Некрасова и др.

В становлении московской школы керамики важную роль также играли преподаватели кафедры керамики МВХПУ (б. Строгановское), выдающиеся художники В.Ватагин и П.Кожин, которые воспитали плеяду ведущих мастеров керамики столицы.

Поиск новых средств художественной выразительности в различных глиняных материалах, страсть к эксперименту стали характерной чертой молодого поколения художников Москвы в начале 70-х годов. Главной задачей их творчества стало выявление новых декоративных возможностей, объемно-пространственных, пластических и конструктивных

особенностей керамики. Такие свойства были характерны для композиций В.Космачева, оказавшего заметное влияние на обновление языка московской керамики. Одним из первых он «обнажил» проблему максимального выявления пластических качеств самого керамического материала. Его стремление к новому прочтению керамики поддержали художники В.Петров, В.Орехова, А.Дудова, Л.Сошинская, автор данных строк, Т.Ган, Р.Цузмер, И.Афанасьева, М.Юркова, Н.Полторацкая и С.Воробьев.

Работа молодежной творческой группы на ЭТПК «Воронцово» СХ России под руководством А.Борцова (1972 г.) открыла новое направление в декоративной керамике. Оно было построено на использовании природных свойств материала, синтезе формы, цвета, пространства, которые легли в основу московской школы керамики.

Отличительным свойством работ московских мастеров стало понимание задач большого искусства, когда живописная плоскость сочетается с рельефом, объем — с росписью, фактура — с цветом, материальность — с изобразительно-иллюзорным пространством. Новые творческие возможности приводили к созданию необычных керамических произведений, в которых объединялись элементы скульптуры, живописи, графики и сценографии. В этом синтезе неожиданно соединялись ранее несоединимые принципы станкового и декоративного искусства. Решение новых формально-художественных задач приводило к иному прочтению пространства, соединению объемных фигур с плоскостью.

Использование ряда пространственных «ходов» закономерно приближало работы московских керамистов к скульптуре. Занятые воплощением интересных для искусства проблем синтеза пространства, объема и цвета, художники стремились к созданию оригинальных, необычных и глубоких по замыслу произведений.

Новое направление подняло творчество на более высокую ступень и позволило столичной керамике занять лидирующее место в декоративном искусстве. В этот период изобразительный язык обогатил пластическую форму гораздо больше, чем работа с чистым цветом и материалом.

В московской школе керамики преобладали образная система и фигуративно-изобразительное начало. Лишь отдельные мастера стремились выразить свои творческие убеждения языком условной пластики. Примером служат работы С.Мальяна, создавшего объемные метафоры роста, движения и равновесия массы в пространстве посредством

выразительности фактуры и цветовых градаций керамической массы. В предельно обобщенной, органичной форме художник выразил свои представления о разных явлениях природы.

Важными вехами развития московской керамики стали выставки «Московская керамика» (1974, 1984, 1988, 2014 и 2017 г.). В представленных на них произведениях художники особенно широко использовали выразительные свойства шамотной глины для создания декоративной пластики, садово-парковой, интерьерной скульптуры, рельефов и панно. На этих экспозициях также демонстрировались работы из майолики, фаянса и терракоты, дополненные авторской росписью. Москвичи последовательно утверждали своеобразный станковизм керамики, соединение декоративности и сюжетности. Приемы художественной выразительности они искали не только в современности, но и в античности, ренессансе, барокко, классицизме, народных традициях и постмодернизме.

Важным отличием творчества столичных мастеров стал интерес к глине не только профессиональных керамистов, но также скульпторов и монументалистов, что отражает широту профессиональных устремлений московского искусства и не позволяет художникам замыкаться на «узко-цеховых» задачах.

Столичные мастера полностью подчиняли своему творческому замыслу декоративные и технические особенности материала. Образный подход к керамике для них становился ведущим, в нем не было «игры с материалом», увлечения его исключительно формальными качествами. Широкое использование изобразительных элементов привело к более тесным связям керамики со станковым искусством, которое также находилось под влиянием декоративности и окончательно формировало ее художественный язык.

Увлечение пластикой и воспроизведением в материале среды обитания человека было характерно для работ Т.Табаровской и формальных исканий М.Хана. Тревожное настроение отличало произведения И.Покаржевской, А.Арзуманова и скульптуры С.Горяинова, отражавшие общее для того времени чувство неуверенности.

Внутренняя одухотворенность выделяла рельефы Д.Мухиной, которые выражали внутреннюю суть мастера и перекликались с произведениями Луки делла Робиа. Для создания скульптурной пластики, кроме майолики, также широко использовалась шамотная глина, обогащенная солями, глазурями, окислами, ангобами и близкая по структуре к поверхности камня.

Московскую керамику отличает большая свобода композиционных решений, в которых взаимоотношения пластических объемов и пространства становятся ведущим художественным мотивом. Творческая палитра москвичей обладает широтой и многогранностью. Ассоциативность образного языка в их работах неотделима от декоративных свойств материала. Основным объектом творчества становится человек, его взаимоотношения с окружающим миром. Примером служит работа Л.Сошинской «Дон Кихот», образ которого парадоксально соединяется с движением мельничных крыльев и взмахом копья.

Соединение скульптуры и декоративной формы характерно для объемных натюрмортов И.Афанасьевой, которые представляются авторскими интерпретациями предметного мира. Она создает глиняные композиции из бутылей, ваз, букетов, выстраивает фрагменты реальной городской среды, в которой органично существует человек.

Благодаря образной трансформации глиняных форм, автор данных строк создает собственный мир керамики. Пространственные элементы в ее композиции «Индия» символизируют основу земли, на которой живет человек. Органическую сущность бытия здесь подчеркивает синтез объемной формы со скульптурными изображениями птиц, животных и человека, обогащенными монохромной росписью. В этой работе художник превращает традиционный объем в метафорический плод земли, наполненный соками жизни.

Выразительность керамической массы, цветовых нюансов и ассоциативность образов характерны для работ З.Дуровой.

Значительную роль в творчестве московских мастеров играет живописное направление, в котором графика и цвет соединяются с формой утилитарных изделий и глиняных пластов. Так, В.Орехова мастерски использовала свободную манеру широкой кистевой росписи; Р.Цузмер — графику с тонким колоритом; Г.Джабарова — сочетание ангобов и эмалей.

Качественно новый этап развития московской керамики — синтез с архитектурной средой. Удачным примером стали монументально-декоративные рельефы для пространства Палеонтологического музея РАН (Москва, 80-е гг.), созданные А.Белашовым, А.Пологовой, М.Фаворской, В.Малолетковым и О.Малышевой. Эта масштабная работа — крупнейшее произведение керамики XX века, вошедшее в Книгу

рекордов Гиннесса. Данный проект выявил совершенно иные возможности древнего материала: его монументальность и органическую связь с архитектурным пространством.

Последнее десятилетие XX века в нашей стране было ознаменовано крушением прежней государственной системы, изменением социальных отношений и экономическим спадом. Это негативно отразилось на состоянии отечественного искусства и художественного образования: были закрыты многие керамические предприятия и Дома творчества. К сожалению, жертвой этой неразумной политики недавно стал знаменитый Гжельский экспериментальный керамический завод, сыгравший огромную роль в становлении московской керамики.

Увы, ушли из жизни многие замечательные художники, оказавшие заметное влияние на формирование и высокий уровень керамики. Но успешно продолжают работать мастера старшего и среднего поколений, появились и новые имена. Огромную роль в консолидации профессиональных художников Москвы продолжают играть творческие группы по керамике и фаянсу, регулярно работающие на базе ЭТПК «Воронцово».

С момента проведения последней I-ой межсекционной выставки «Московская керамика» незаметно пролетело несколько десятилетий. За эти годы в декоративном искусстве столицы произошли заметные перемены: наряду с традиционными жанрами (портрет, пейзаж, натюрморт), появились новые направления (дизайн, инсталляции, арт-объекты, видеоарт и др.), которые расширили творческую палитру москвичей. Однако по-прежнему магистральную линию в московской керамике определяют произведения художников в области фигуративного искусства, синтеза художественного образа, формы и цвета.

Органичное соединение национальных традиций и новаций всегда отличало московскую керамику. Надежным фундаментом этого сложного процесса являются серьезное академическое образование, высокое профессиональное мастерство, талант и творческая индивидуальность художника. Именно в этом состоит принципиальное различие между авторскими работами столичных мастеров керамики и произведениями их зарубежных коллег, созданных на высоком техническом уровне, но, порой, крайне низких по своим художественным качествам. Другой отличительной чертой московских керамистов, при всем внешнем разнообразии, по-прежнему является единство творческих взглядов

и убеждений, лежащих в основе понимания задач современного декоративного искусства. Благодаря этому, в одном выставочном пространстве органично существуют произведения М.Шаховской-Фаворской, Л.Ненашевой, Г.Корзиной, Э.Таратуты, работы Е.Хлендовской, Е.Потаповой, Н.Туркина, композиции О. Равинской, А.Створы, Н.Бодриковой, Т.Пунанс, арт-объекты О.Татаринцева и Н.Хлебцевич.

Хочется надеяться, что авторские произведения ведущих столичных мастеров станут важным элементом дальнейшего развития московской керамики и продолжат лучшие традиции отечественного декоративного искусства второго десятилетия XXI века.

В.А. МАЛОЛЕТКОВ

Доктор искусствоведения, профессор МГХПА им. С.Г. Строганова. Народный художник РФ. Действительный член Российской академии художеств
e-mail: valmal7@mail.ru

V.A. MALOLETKOV

Doctor of arts, professor of the Stroganov Academy (MGHPA). People's Artist of the Russian Federation. Full member of the Russian Academy of arts
e-mail: valmal7@mail.ru

ЗНАЧЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ КЕРАМИКЕ

THE VALUE OF THE ARTISTIC IMAGE IN CONTEMPORARY RUSSIAN CERAMICS

В статье рассматривается особое значение художественного образа в современной российской керамике; рождение трех самобытных керамических школ: московской, ленинградской и красноярской. Затрагивается проблема самобытности в творчестве, подчеркивается, что самым надежным фундаментом сохранения национальной самобытности российского общества всегда были и остаются образование, культура и религия. Без этих основополагающих элементов невозможно гармоничное существование целого народа и отдельной творческой личности.

The article discusses the special significance of the artistic image in modern Russian ceramics; the birth of three original ceramic schools: Moscow, Leningrad and Krasnoyarsk. It touches upon the problem of identity in creativity, it is emphasized that the most reliable foundation for preserving the national identity of Russian society has always been and remains education, culture and religion. Without these fundamental elements, the harmonious existence of a whole people and an individual creative person is impossible.

Ключевые слова: авторская керамика, образное мышление, национальное самосознание, декоративное искусства, школы художественной керамики.

Keywords: author ceramics, creative thinking, national consciousness, decorative arts, schools of art ceramics.

Огромное воздействие на нынешнее состояние российского декоративного искусства оказала компьютерная революция, которая способствовала бурному развитию дизайна и рекламы. Она привела к постепенному изменению художественных критериев и приоритетов в национальной культуре, снижению уровня профессионального мастерства и этических норм в современном искусстве. Сегодня это заметно влияет на творческое мировоззрение тех художников, которые подвержены искушению быстрого коммерческого успеха в искусстве любой ценой и отрицающие высокую духовную миссию Культуры.

Многие годы Россия является достойным правопреемником и хранителем культурных достижений как западной, так и восточной цивилизаций. Занимая особое геополитическое положение в мире, русское искусство отличается неповторимыми духовными, эмоциональными и пластическими качествами, которые заметно выделяют его в мировой культуре.

Россия и сегодня является неотъемлемой частью общемирового культурного пространства, включая ее современное декоративное искусство. Сегодня мы вынужденно существуем в условиях политической конфронтации, в которой активно используется огромный арсенал информационных средств воздействия на общественное сознание. Важнейшим инструментом нынешнего противостояния стала мощная культурная экспансия стран Запада. Она базируется на откровенном презрении к национальной культуре и ее постепенном подавлении и ведет к целенаправленному разрушению основ национального самосознания народов (в том числе и в искусстве). При этом, неповторимый национальный дух ловко подменяется «общечеловеческими достижениями» в области поп-культуры, которые активно насаждаются в виде «новых духовных ценностей».

Постепенная утрата национальной самобытности в творчестве сегодня представляется вполне реальной угрозой и для декоративного искусства России. Мы не должны забывать о нашем особом историче-

ском и культурном предназначении и об уникальных особенностях российского самосознания. Время показало, что самым надежным фундаментом сохранения национальной самобытности российского общества всегда были образование, культура и религия. Без этих основополагающих элементов невозможно гармоничное существование целого народа и отдельной творческой личности.

Что же можно сегодня реально противопоставить откровенной бездарности, духовному инфантилизму, невежеству, тупой агрессии и творческой несостоятельности в искусстве? Прежде всего — опору на высокие духовные идеалы и лучшие художественные традиции профессионального и народного искусства. Нашим национальным достоянием признаны высочайшие культурные достижения: от древнерусской иконописи до авангарда XX века, уникальный талант, неповторимое своеобразие, вселенская восприимчивость населяющих Россию народов, способных по-своему трансформировать любое явление мировой художественной культуры.

Развитие современного декоративного искусства невозможно без постоянной эволюции творческого процесса, без обновления содержания и языка формы, без новаций в области технологии производства. Подлинное искусство всегда представляет зрителю безбрежный океан художественных образов, метафор и аллегорий, широкий диапазон материалов, необходимых для проявления творческой индивидуальности, воли и чувства национального самосознания художника.

Изучение системы профессиональной подготовки молодых художников в культурно развитых странах мира убедило автора этих строк в том, что Россия еще недавно являлась уникальной страной, в которой существовала система полноценного художественного образования. Однако присоединение нашей страны к Болонской конвенции, на наш взгляд, нанесло заметный ущерб отечественной высшей художественной школе. В результате непродуманных реформ в этой сфере были разрушены проверенные временем эффективные, не имеющие аналогов в мире, программы серьезной академической подготовки студентов. Также были значительно сокращены учебные часы по специальным дисциплинам, что привело к заметному снижению качества обучения будущих профессиональных мастеров искусства.

Однако, несмотря на это, современное декоративное искусство в России продолжает удивлять обилием одаренных мастеров, об-

ладающих самобытным образным мышлением и достойно несущих в труднейших условиях свою творческую миссию. Первое десятилетие XXI века в российской керамике было ознаменовано появлением новых имен, создающих уникальные художественные произведения, часто не имеющие аналогов в мире. Сегодня наши художники широко используют как традиционные, так и авангардные тенденции развития, а также новые технологии (искусство объекта, видеоинсталляции, инвайромент и т.п.). Новое отношение к формообразованию заметно расширяет возможности различных керамических материалов и техник декора, приводит к появлению в искусстве оригинальных пластических и цветовых художественных форм.

Создаваемые из глины современные арт-объекты, как правило, оказывают мощное психологическое воздействие, благодаря предельной активизации геометрической формы, цветового декора, ритма и фактуры. Керамика, подобно другим декоративным материалам, становится привлекательной для новых экспериментов — соединение разных материалов и технологий. Несмотря на отсутствие социального заказа, наши художники создают достойные произведения современной художественной керамики. Однако отказ ряда художников от изобразительного языка искусства порой приводит к заметному снижению эмоциональных возможностей керамики, которые, наряду с образным мышлением, всегда были лучшими отличительными качествами ведущих российских мастеров авторской керамики. Сегодня основу пластических опытов в глине дополняют формально-игровые соотношения между цветом и формой, пространством и конструкцией. Подобные варианты керамики явно тяготеют к дизайну или к традициям русского авангарда начала XX века.

Положительной чертой лучших современных отечественных керамических произведений является образное мышление, обостренное чувство органической сути глиняного материала, выявление его тактильности и пластичной первоосновы. Ведь именно изучение природных форм помогает художнику прикоснуться к тайнам формообразования в живой природе. К сожалению, порой это приводит к поверхностной стилизации или механическому воссозданию в керамике природных форм. Широко используя технологические новации, мастера российской керамики, вместе с тем, сохраняют творческую индивидуальность и национальную самобытность в искусстве. Эти качества отличают работы худож-

ников Э.Таратуты, В.Кузнецовой, Л.Ненашевой, Ю.Леонова и А.Равкина (Москва), М.Копылкова и В.Гориславцева (Санкт-Петербург). Важно отметить, что национальное самосознание этих авторов выражается с помощью убедительной пластической формы, насыщенного колорита, глубокого содержания и высокого мастерства.

Любая эволюция творческого сознания требует от художников усилий души, ума и воли. Еще лет десять назад постановка вопроса о национальном самосознании показалась бы несвоевременной. Но, к сожалению, в российском изобразительном и декоративном искусстве негативные процессы проходят так стремительно, что невольно вызывают тревогу у всякого неравнодушного и мыслящего человека.

Примером органичного отражения национального сознания в керамике может служить композиция Н.Савиновой (СПб.) «Реставрация» (2004). В ней трогательная фигурка ангела, присевшего на уголок полуразрушенного памятника отечественной архитектуры, становится эмоционально-пластической доминантой и главным смысловым элементом произведения, призывающим нас сохранять и творчески переосмысливать лучшие достижения нашей культуры.

Также национальны по духу и изысканны по колориту фаянсовые пейзажи художника В.Гориславцева (СПб.). Они воспринимаются искренним признанием в любви к «граду Петрову». В урбанистических работах мастера преобладает документальная правда и ностальгия по прошлому, а в серии произведений, посвященных «малой родине», художник представляет собой образ зрелого мастера, обладающего собственным, глубоко народным мировоззрением.

Оригинальность творческого замысла, остро выраженный национальный характер «Богом избранного народа», органичное единство различных материалов и высокое профессиональное мастерство отличают композицию известного петербургского художника М.Копылкова «Декалог» (фарфор, кожа, металл, 2006).

Традиции русской бытовой керамической скульптуры сегодня активно продолжает в своем творчестве В.Кузнецова (Московская область). Ее работы отличают глубокое проникновение в характер изображаемого персонажа, органичное соединение скульптурной формы и насыщенной цветовой росписи. На протяжении своего творческого пути этот автор настойчиво ищет собственное пластическое выражение волнующих его проблем соединения формы, содержания и декора. С годами





Рисунок 1. В.Кузнецова. Благовещение. Керамика, роспись
Рисунок 2. В.Кузнецова. Сирень, 2013

размеры скульптурных композиций Кузнецовой заметно увеличились, но сохранили при этом наивную простоту, выразительность и художественную правду.

В творчестве московских художников Л.Ненашевой, А.Равкина и Э.Таратуты также ярко выражены черты национального самосознания. В их керамических скульптурах присутствуют убедительность художественного языка, высокий профессионализм, чувство времени и отсутствие стилизации под народные традиции. Образное осмысление национальной традиции отличает многочастную композицию О.Даутовой (Моск. обл.) «Скифский колчан» (2007). Символическим акцентом произведения здесь становятся древние колчаны с металлическими стрелами, увенчанные глиняными наконечниками.

В современной российской керамике сегодня активно появляются совершенно новые эстетические категории, которые меняют первородные пластические свойства глины и создают качественно новые объекты современного искусства. Особую популярность в российской керамике также приобрели древние техники декора и обжига (японская «раку», «се-

ладон» или американская техника обжига в восстановительной газовой среде). При этом создание керамических произведений сегодня часто сопровождается подключением зрителя к процессу творчества, благодаря активному воздействию на него синтеза формы, ритма, цвета и декора.

Сегодня в творческой практике художников все чаще используются новые технологии и творческие эксперименты, которые нередко меняют, казалось бы, навсегда сложившиеся представления об окружающем нас мире. Но отказ от изобразительности, к сожалению, нередко приводит к примату в современных керамических произведениях холодной рациональности и жестких ритмов, противоречащих органической сути глины.

В ряде случаев обострение конструктивных качеств материала и геометрия форм помогают созданию образа сложного, полного конфликтов и противоречий, Времени. Порой это порождает скучно-головную рациональность, ведет к отсутствию живых эмоций и доминированию в пластичной по своей природной сути глине, выхолощенной бездуховности, имеющей мало общего с российским национальным Духом. Однако работы большинства ведущих мастеров керамики демонстрируют расширение возможностей современного искусства и открывают неисследованные стороны древней керамики с помощью новейших технологий. Например, работы А.Пашт-Хана (Красноярск) отражают активное отношение автора к проблемам использования видео-арта в современной авторской керамике. Высоким профессионализмом также отмечены работы Г.Антиповой, Е.Хлендовской и Т.Эпик, в которых доминируют характерные особенности российской керамики в новых исторических реалиях. Богатый опыт, накопленный московскими художниками, позволяет им успешно решать разнообразные творческие задачи при создании арт-объектов, видеоинсталляций, декоративных композиций, скульптуры, монументальных произведений для архитектуры. Универсальность, богатые пластические и цветовые возможности цветной глины сегодня привлекают художников самых различных направлений и стилей.

Серьезные финансовые вложения в национальную культуру и успешные выступления отечественных художников на международной арене в 70–80-е годы XX века способствовали мощному расцвету авторской керамики и рождению трех самобытных керамических школ: московской, ленинградской и красноярской. В керамике шел активный

процесс обновления и поиска новых средств художественной выразительности. Совершенно по-новому художники выявляли особенности древнего материала, богатейшие возможности синтеза формы, цвета и пространства, рождения в глине новых тем и сюжетов.

Российская авторская керамика XXI существенно отличается глубиной творческого замысла, выразительностью художественного образа, романтическим либо философским отношением к миру и высоким профессиональным мастерством. Лучшие мастера московской школы керамики более всего тяготеют к органике скульптурной формы, серьезному освоению пластических и пространственных проблем, убедительному соединению формы, цвета и пространства. Проникновение в суть художественного образа, глубина, человеческая теплота и чувство масштаба стали отличительными свойствами керамических произведений столичных мастеров.

Для ведущих художников Санкт-Петербурга на первом плане всегда стояли проблемы конструкции, приемы формообразования, повышенный интерес к структуре и графической росписи по белой эмали и творческое переосмысление богатого наследия мировой культуры.

Художники красноярской школы керамики особый акцент делают на новое прочтение мифологических и знаковых первооснов искусства далеких предков, бережно относятся к народным традициям, оригинально соединяют глину с традиционным для Сибири деревом.

Большое влияние на развитие российской керамики также оказывают творчество ведущих художников мира и новейшие открытия в области формообразования, цвета и декора. Сегодня в нашей керамике рождаются художественные направления, отражающие эстетические новые потребности времени. Современные технологии и индивидуальные приемы декорирования также существенно воздействуют на формирование нового образа художественных произведений, созданных из древнейшего на земле материала-глины.

Наличие ярких творческих личностей в сочетании с высоким мастерством и широкими возможностями материала позволяют сегодня рассматривать художественную керамику России как совершенно самостоятельный вид современного искусства, по праву занимающий в нем собственную нишу.

Высокие эстетические качества, экологическая чистота, прочность и низкая себестоимость превратили глину в незаменимый ма-

териал для создания не только функциональных, но и высокохудожественных произведений современной авторской керамики. Долгий и непростой путь, пройденный ведущими мастерами отечественной керамики за полвека, — это путь эволюции от сосуда до философских произведений, несущих в себе высокую художественную культуру, глубину и остроту мышления. В современном искусстве авторская керамика обладает собственным творческим лицом.

На мировой арене произведения художников России всегда отличаются своей гуманистической направленностью, серьезными эмоционально-образными поисками, которые органично сосуществуют с формальными, цветовыми и пластическими поисками. Сложный, во многом противоречивый внутренний мир нашего современника и ныне является главной темой и высшей эстетической категорией современной керамики. Сегодня, находясь в сложных условиях, ведущие российские художники с успехом участвуют в трудном, но благородном процессе создания произведений, несущих в себе духовные, нравственные и эстетические категории, без которых не существует подлинно художественное произведение искусства.

Библиография:

1. Мастера Строгановской школы. 1945–2015. Издание в двух томах. М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2015.

2. *Малолетков В.А.* Современная керамика мира (Творческий опыт последней трети XX — начала XXI в,). М., 2010.

3. *Малолетков В.А.* Новые тенденции в русскоц декоративной керамике начала XXI века. // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2008, № 1.

4. *Смоленкова Ю.А.* Поиск пластической формы. Строгановская школа скульптуры в 60–70-е годы XX века // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2016, № 3 С. 153–159.

Б.Х. МАЛЬБАХОВ

Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Культурология» Северо-Кавказского государственного института искусств
e-mail: malboroadigo@mail.ru

А.С. ХАЧИЕВА

Доцент кафедры декоративно-прикладного искусситва и дизайна Кабардино-Балкарского университета

B.H. MALBAKHOV

Doctor of arts, professor of the department of Culturology on the Northern-Caucassian State University of Arts
e-mail: malboroadigo@mail.ru

A.S. HACHIEVA

Assistant professor of tyhe department of Decorative Art and Design of the Kabardino-Balkar University
e-mail: malboroadigo@mail.ru

РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ ДЕРЕВА В МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ КАБАРДИНЦЕВ

THE ROLE OF ARTISTIC TREATMENT OF WOOD IN THE MATERIAL CULTURE OF THE KABARDIANS

Данная статья является отображением специфики резьбы по дереву в предметах быта кабардинцев. Рассматриваются породы деревьев. Особое место занимают художественно-ремесленные приемы, стилистика и формообразование.

This article is reflection of the specifics of wood in objects of Kabardians everyday life. We consider the species of trees. A special place is occupied by artistic and craft, stylistics and form-building.

Ключевые слова: конструкция, контраст, традиция, резьба, форма, посуда, обряд.
Keyword: constructio, contraste, tradition, carving, shape, dishes, rite.

Художественная обработка дерева, один из древнейших видов традиционных ремесел, была сосредоточена в лесостепной зоне Кабарды, где произрастают карагач, орех, клен, ясень, бук, ольха, береза и другие породы деревьев. Создавали изделия из дерева не только мастера, специализировавшиеся в этом занятии, но и просто крестьяне, которые вырезали деревянную посуду и утварь для собственного хозяйства, реже — для друзей и соседей. Благодаря этому резьба по дереву являлась наиболее широко распространенным видом искусства, которым на протяжении многих поколений занимались десятки тысяч мужчин-кабардинцев. Столь массовое участие мастеров в изготовлении сравнительно небольшого круга традиционных предметов придало этому виду творчества истинно коллективный характер, привело к высокому совершенству формы и декор изделий, к исключительной отработанности ремесленно-художественных приемов.

В кабардинском искусстве, как и в искусстве других народов, изделия из дерева представлены, главным образом, памятниками XIX–XX вв. Однако в деревянной посуде и утвари этого периода проглядывают традиции, уходящие в глубокое прошлое, несущие следы языческого мировоззрения древних адыгов. В произведениях кабардинского фольклора, относимых исследователями к раннему средневековью, присутствуют сведения, свидетельствующие о некоторых пантеистических (пантеизм — философское воззрение, отождествляющее бога с природой, рассматривающее природу как воплощение бога) чертах этого мировоззрения. Адыги поклонялись богу и богине леса «мэзытхьэ» и «мэзгуащэ», относились с большим почтением к деревьям, считая их божественным даром и видя в них проявление высшей красоты и гармонии. В старинной народной песне говорится от лица дерева:

Без меня бы вы пропали,
День бы прожили едва ли [1].

В этой песне перечисляется более тридцати предметов кабардинского быта, изготовлявшихся из дерева, и в их числе — предметы, дошедшие до наших дней: чаши «фалъэ», «шынакъ» для питья бузы и различных напитков; блюдца «шыпсылъэ», в которых хозяйки подавали к столу подливы и приправы; ложки «бжэмышх»; половники, черпаки «хъуп», «къащыкъ»; вилки «гуахъуэ»; тарелки «тепщэч», «сыхьэн»; мешалки-лопатки для пищи «бэлагъ»; ступки для чеснока «убалъэ»; чесалки для обработки шерсти «цыпх»; веретёна «цыкIуэкI»; сундуки «пхъуантэ»; рубели-утюги «ету»; музыкальные инструменты «шыкIэ пшынэ», «пхъэцIыч»; столики «Iэнэ»; стулья «шэнт»; а также другая мебель, сельскохозяйственные орудия. Украшая кабардинское жилище, эти вещи являлись истинными произведениями народного искусства, свидетельствовали о развитом эстетическом вкусе и высоких ремесленных навыках создателей.

Естественно, что не все деревянные изделия кабардинцев могут быть отнесены к произведениям народного декоративного искусства. Сельскохозяйственные орудия, брички и арбы, бондарные изделия, деревянные корыта и лохани, хотя и делались с учетом национального вкуса, хотя и отвечали критериям не только утилитарным, но и эстетическим, явно выраженных черт художественности не имели. Практические свойства, безусловно, превалировали в них, а сам характер действия с вещами, их трудовые и бытовые функции исключали или резко сужали возможности их художественного оформления.

Эстетические принципы кабардинского искусства ярко проявились в традиционном седельном производстве. Кабардинские седла под названием черкесских упоминаются в русских былинах. Путешественник Густав Гербер, посетивший Северный Кавказ в начале XVIII в., писал, что кабардинцы делают «самые лучшие седла и лошадиные уборы…» [6]. В создании кабардинского седла, отличавшегося от всех других видов седел, принимали участие мастера четырех специальностей: столяры изготавливали деревянную основу, шорники обивали ее кожей, ювелиры украшали серебряными накладками с гравировкой и чернью, а женщины-мастерицы — вышивкой и аппликацией по коже. Форма седла определялась, естественно, его деревянной основой, и именно она диктовала выразительность вещи: ленчик с высокими луками органически вписывался в облик статного всадника-джигита не только удобством, но и своей образностью соответствия верховой езде в труднодоступных горах Кавказа.

Не менее выразительна традиционная кабардинская арба «выгу» с высокими колесами, порой превышавшими рост запряженных в нее буйволов.

Более явно художественное начало проявлялось в таких изделиях из дерева, как посуда, утварь, мебель, архитектурная резьба, фи-

гурки животных для обрядовой игры «къэбэкъ». В свою очередь, эти изделия следует разделить на две большие группы: по времени их зарождения и по верности собственно кабардинским традициям. К первой группе, имеющей древнее происхождение, относятся посуда и утварь, а также обрядовая игрушка, ко второй — мебель и архитектурная резьба, появившиеся в кабардинском быту не ранее конца XVIII в.

Наиболее яркий вид традиционных кабардинских деревянных изделий — чаши для напитков. Имевшиеся в каждом доме, высокоценимые, являвшиеся свидетелями всех торжеств и значительных событий в жизни кабардинца, они по своему месту в кабардинском искусстве соответствуют русским ковшам и солоницам, якутским чоронам, башкирским ижау.

В той мере, в какой северные ковши — утица, ладья — выражали лирическую душу русского крестьянина, его единение с природой, возвышенность представлений и мечтаний, кабардинские чаши с их теплой, как бы рожденной держащими их руками формой, с ручками в виде бараньих голов, с несложным, но выразительным орнаментом, передают национальный характер кабардинца.

На иллюстрациях представлены чаши, которыми пользовались повседневно в простонародной среде. Их замкнутые благородные формы, явно древнего происхождения, предельно лаконичны. Столь характерный для кабардинского народного искусства прием контраста проявляется в сопоставлении большого объема чаши с маленькой ручкой, в которую продевается один палец. Внешняя поверхность чаши обрабатывалась двумя приемами: ее либо зашкуривали, придавая ей максимальную гладкость и предельно выявляя природный рисунок древесины, либо оставляли выраженные следы резца, благодаря чему вещь приобретала приятную на ощупь поверхность, ее удобнее было держать в руках.

Другая группа — это чаши, украшенные геометрической резьбой и имеющие более сложную форму ручки, приподнятые на конусообразном основании. Простейшая геометрическая резьба, выполнявшаяся, как правило, ножом, архаична. Она контрастирует с большим чистым полем вдоль кромки чаши и с его гладко выбранной внутренней поверхностью. Удивительна по завершенности формы тонкостенная чаша для бузы, верхняя кромка которой обладает плавным, певучим контуром, сходящимся к двум возвышениям — над ручкой и на противоположном крае сосуда. Твердость выбранной мастером древесины

позволила ему сделать стенки чаши столь тонкими, что они оставляют впечатление звонкости, характерной для металла и фарфора, но необычной для древесины. Тонкостенные чаши — нередкое явление в кабардинском обиходе.

Третья группа чаш содержит в своем декоре зооморфные мотивы. Наиболее характерный для них мотив — стилизованные турьи и бараньи головы, в виде которых решаются ручки чаш. В этом типе чаш обычно вырезались две симметричные, повторяющие друг друга ручки. Их изготовление требовало особого мастерства и было доступно лишь опытным ремесленникам, специализировавшимся в производстве деревянной посуды. Такие чаши стоили очень дорого. В начале XIX в. малая тонкостенная чаша из наплыва (нарост на стволе дерева) ценилась как одна овца или годовалый теленок, большая — как двухгодовалый теленок, за набор, включавший большую и малую чаши и половник, могли отдать даже быка [2]. Естественно, такое приобретение было под силу лишь зажиточному человеку. С чашами обращались весьма бережно, и они служили десятки лет.

Зато обычные чаши, упоминавшиеся нами выше, мог вырезать почти каждый житель лесостепной зоны. Особенно это занятие было распространено среди пастухов. Естественно, что делалась деревянная посуда по памяти, без каких бы то ни было образцов и рисунков. Ведь память эта была, без преувеличения, тысячелетней. Чаша, которую постоянно видели перед глазами, из которой пили и ели от рождения и до конца жизни, воспринималась в народе как неотъемлемый атрибут быта и бытия. Наряду с ежедневными, будничными, чаши исполняли и праздничные, ритуальные функции.

Большие деревянные чаши для бузы имелись в каждом доме. Ими пользовались во время торжеств и свадеб. Они, наравне с циновками, украшали нарядный угол кунацкой. Во время застолья тхамада брал чашу обеими руками, произносил тост, отпивал из нее и передавал рядом сидящему, который повторял эту торжественную процедуру. Так чаша из рук в руки шла по кругу, пока не заканчивалось ее содержимое. В кабардинском свадебном обряде имелся символический сюжет призыва к жениху вернуться домой, который, по обычаю, в этот момент находился вне дома. Старейший за столом звал жениха возвратиться под родительский кров, мол, ему все «прощается» и т.д., и вручал ему большую чашу с бузой. Жених, опустив голову, молча брал чашу обеими

руками и, не выпивая, передавал стоявшему рядом другу. Чашу уносили в компанию жениха и там распивали напиток. В другом старинном обряде — возвращения косарей — в призыве старшего за столом сохранились такие слова:

О косари, возвращайтесь
От валков длинных, вам опостылых,
К чаше с отверстием в ручке,
Что ждет вас [5].

Большие праздничные чаши, которыми пользовались в дни радости, резчики выполняли с особым мастерством. О том свидетельствует большая чаша середины XIX в. из собрания Государственного музея этнографии народов СССР. На ее поверхности вырезаны двадцать две тамги — знак уважения к хозяину дома гостивших у него друзей. Родовой знак самого хозяина вырезан на ручке. Естественно, что такие чаши, а их, судя по рассказам старожилов, было немало, бережно хранились, передавались от поколения к поколению. Они говорили о хлебосольности дома — едва ли не высшей добродетели в моральном кодексе кабардинцев.

Анализ родовых знаков на вышеупомянутой чаше позволил выяснить, что принадлежала она семье Мисостовых из Урвани и что среди гостей дома было много представителей кабардинской знати. Характерно, что кажущееся случайным расположение знаков при более тщательном рассмотрении оказывается увязанным в относительно стройную орнаментальную систему. Это доказывает, что художественное начало, заложенное в знак тамги, всегда воспринималось кабардинцами.

По своему пластическому совершенству чаши нередко обладали истинно скульптурными качествами. Классическая определенность форм подчеркивалась обводкой краев чаши или смелым членением ее объема в тех случаях, когда этого требовало образное решение вещи. Образ дополнялся скульптурным мотивом ручек, ажурная резьба которых обогащала и делала особо изысканным силуэт чаши. Наряду с типично «горными» мотивами, о которых шла речь выше, встречаются чаши, перекликающиеся с обликом водоплавающей птицы. Однако, в отличие от подобных русских изделий, кабардинская «утица» лишь очень отдаленно напоминает свой природный прототип. Сохраняется традиционный

характер решения объема самой чаши, она не имеет столь характерной для русского северного ковша динамичности, устремленности вперед. Закон статики, строгой замкнутости формы сохраняет свою силу и в этих произведениях кабардинцев.

Если тонкостенные чаши с зооморфным мотивом сближают изделия кабардинских мастеров с похожими изделиями адыгейских, черкесских, балкарских и осетинских резчиков, то более массивная чаша для бузы, с украшенной резьбой поверхностью и ручкой в виде горного козла, свидетельствует о возможных связях с аварскими. Интересно, что фигурка козла, решенная весьма обобщенно, кажется, по сравнению с мотивами бараньих и турьих голов в предыдущих произведениях, более натуралистической, подсмотренной в природе. Простейший геометрический мотив елочек и параллельных линий, украшающий стенку сосуда, подчеркивает его тяжеловесность, вступая в контраст с гладко выбранной внутренней стенкой. Это удивительное свойство объема, когда внешняя оболочка и внутренняя поверхность чаши смотрятся одновременно, требовало от мастеров особой смелости, безукоризненного пластического чутья и безупречной техники. Такие качества могли сложиться и развиться лишь благодаря наличию глубоких художественно-ремесленных традиций, образовавших четкую и строго обязательную систему работы над вещью.

Для создания бытовых предметов использовались, главным образом, твердые породы древесины, причем чаши вырезались, как правило, из наплывов, придававших им особую прочность. Работать с наплывом было нелегко, зато вырезанное из него изделие не только отличалось своими утилитарными свойствами, но и обладало богатой текстурой. Первоначальные операции выполнялись топором и пилой, затем в ход шли нож, резец с изогнутым лезвием «тхъусэ» для выборки внутренних сферических поверхностей и полукруглое долото «жэгуэт», «бдзы». Нехитрый инструмент кабардинского резчика изготавливали местные кузнецы.

Готовое изделие в течение нескольких часов вываривалось в воде с золой, что в дальнейшем предохраняло его от растрескивания. Пропитка зачищенной, а когда надо, и зашкуренной поверхности вещи топленым маслом или салом также была направлена на придание ей твердости, одновременно она выявляла и природную красоту древесины. Благородный темно-красный оттенок придавался посуде варкой ее

в воде с корой вишни. Такой обработке подвергались и другие изделия, использовавшиеся при приеме пищи.

Особую группу изделий такого рода составляют походные чаши (одна или две) с ложкой, а иногда и с вилкой, вырезавшиеся мастерами из единого бруска дерева и служившие, главным образом, в обиходе чабанов. Естественно, что изготовление таких наборов требовало от резчика не только высокого мастерства, чисто технического, «ремесленного», но и художественного вкуса, чувства пропорциональности отдельных элементов, их ансамблевости. Искусное умение резчика проявлялось и при создании обрядового подарка невесте — набора ложек, скрепленных кольцом. Этот подарок был равнозначен доброму напутствию молодой семье — пожеланию благополучия, достатка, зажиточности. Традиция дарения ложек как предметов особого символического значения распространена у многих народов как на Северном Кавказе, так и далеко за его пределами.

Формы деревянных ложек, использовавшихся в кабардинском быту в конце XIX — начале XX в., были разнообразны. Наряду с традиционной ложкой, обладавшей глубокой лопастью, напоминавшей по форме чашу для напитка, и длинным черенком, часто встречаются ложки более привычного типа, вероятно, позаимствованные у русского населения. Даже при самом беглом сопоставлении видны принципиальные различия в национальных художественных приемах, в традициях народного декоративного искусства. Лопасть русской ложки находится в одной плоскости с черенком, как бы вырастает из него. Постепенное расширение черенка к лопасти делает переход от линейного элемента к объемному плавным, тому же служит объемность самого черенка, его округлость. Традиционная кабардинская ложка ярко проявляет принцип контрастности. Плоский и вытянутый черенок не образует с объемной и глубокой лопастью видимого единства. Уходя под лопасть, он как бы держит ее, не нарушая ее автономности. То же свойство характерно для традиционных черпаков. Все эти вещи отличаются выразительным силуэтом.

Лучшие мастера деревянной посуды пользовались заслуженной славой у своих современников. В памяти старожилов сохранились имена Гетажеева и Умова из Старого Лескена, Жабалиева и Битокова из Аушигера, Кумышева и Багова из Каменномостского, Апшацева и Ханичева из Псыгансу, Барагунова из Кенже и многих других. Ложки резчика по дереву Шадова из Псыхурея были отмечены похвальным листом на

выставке в Прохладной в 1900 г. Известны и целые династии мастеров. Это Мазкошевы из Старого Черека, Афашаговы из Кызбуруна I, Батовы из Кенже и другие. Деревянная посуда создавалась почти во всех селениях лесостепной зоны Кабарды, но наибольшее распространение получила она в селениях Псыгансу, Урвань, Старый Урух, Старый Лескен, Жемтала, Аушигер, Кенже.

Наряду с упомянутыми выше изделиями, мастера изготавливали из дерева ступки, блюда, подносы, фляги и другие предметы быта. К числу редких вещей относится походная шкатулка середины XIX в., обнаруженная в 1955 г. экспедицией Кабардинского научно-исследовательского института в Аушигере. Это — одно из немногих известных нам изделий из дерева, украшенных орнаментом явно адыгского происхождения. Характерно, что выполненный в технике контурной резьбы узор, подкрашенный в черный цвет, удивительно напоминает черневой узор на серебряных изделиях этого периода. Надо полагать, что в этом случае мы имеем пример воздействия одного вида народного декоративного искусства на другой.

Простейшая геометрическая резьба использовалась для украшения поверхностей рубелей, вертушек, чесалок для обработки шерсти, а также традиционных музыкальных инструментов. В целом для художественной обработки дерева кабардинцев не характерно многообразие видов резьбы. Наиболее употребимы геометрическая резьба для нанесения узора на поверхности предметов и объемная резьба, с помощью которой создавались скульптурные элементы декора ручек сосудов. Совершенно отсутствуют скобчатая, плоскорельефная и контррельефная разновидности техники исполнения изделий, редко встречаются предметы, украшенные трехгранно-выемчатой и контурной резьбой. Пропильная резьба используется, главным образом, в архитектурном декоре.

Не знали кабардинцы и росписи по дереву, если не считать весьма поздних, выкрашенных масляной краской сундуков конца XIX — начала XX в., завезенных в наш край представителями других народов. Скупость художественных средств, отказ от богатства декора — характерные особенности кабардинского народного искусства, нисколько не обеднявшие его, доводившие используемые приемы до высокого совершенства. А.Пиралов справедливо отмечал, что «при всей несложности и грубости орудий производства некоторые местные изделия отличаются совершенством работы, красотою» [3].

Особую группу традиционных деревянных изделий кабардинцев составляют обрядовые игрушки для игры в «къэбэкъ». Фигурки животных, птиц, всадников устанавливались на крестовидной перекладине, которая поднималась на высоком шесте. Они служили мишенью для состязания юношей во время весеннего праздника возвращения пахарей. Это был один из наиболее веселых праздников адыгского обрядового календаря. Наряду с состязаниями в джигитовке, стрельбе из лука, а впоследствии из ружья, в нем присутствовало театральное действие «ажыгъафэ», в котором принимали участие ряженые в войлочных масках с палками, нагайками, деревянным оружием. Их шутки нередко носили сатирический социальный характер.

Деревянные фигурки для игры в «къэбэкъ» несут ярко выраженные черты примитива. С одной стороны, это объясняется их специфической функцией: грубые, упрощенные формы лучше воспринимались с большого расстояния и больше соответствовали роли мишени, в которой они выступали. С другой стороны, это свидетельствует об их давнем происхождении. Ислам категорически запрещал многим народам, в том числе и кабардинцам, создавать изображения животных и тем более людей. Так что игра в «къэбэкъ», как и весь этот веселый весенний праздник, восходит к языческому периоду в адыгской истории. В связи с этим обретает смысл и само состязание: удачливость в стрельбе по фигурным мишеням обещала впоследствии удачу на охоте, в борьбе с врагами и т.д.

По степени обобщенности и, в то же время, по точности передачи образа животного кабардинские деревянные фигурки напоминают игрушки русского севера — изображения коней, птиц, кукол-панок. Это типичные плотницкие игрушки, в которых сразу читается основной блок, как правило, горизонтальный (лишь для изображения всадника — вертикальный), грубо сработанный топором и ножом из чурки и столь же откровенно дополненный вставными ногами-колышками, рогами-ветками, хвостом из волос. Столь отличающиеся от тонко выработанных, совершенных по форме и чистоте исполнения бытовых изделий, фигурки «къэбэкъ» обладают, тем не менее, яркой образностью народного примитива, представляют собой оригинальное явление в кабардинском народном искусстве.

Последняя группа предметов, на которой мы остановимся, — народная мебель, получившая распространение в Кабарде с конца XVIII в. Первая мебель, известная кабардинцам, — это сундуки, столики и

стульчики простейших форм. Отсутствие обычной теперь для нас мебели диктовалось особенностями кабардинского быта. Некогда адыгские дома имели форму круглого шалаша с конусообразной или круглой крышей. Этот тип жилищ сохранялся, вероятно, достаточно долго, хозяйственные постройки такого вида дожили до наших дней. Вплоть до середины XIX в. кабардинские дома были плетеными на деревянном каркасе, стены и земляные полы обмазывались глиной, незастекленное оконце закрывалось ставней или затыкалось пучком сена. Огонь очага разводился прямо на полу под широким дымарем — также плетеной конусообразной трубой. Характерно, что такой тип домов служил не только крестьянам, но и феодалам, жилища которых отличались только большими размерами. Естественно, что такой интерьер трудно сочетался с европейским типом мебели.

Только с началом строительства в Кабарде домов русского типа (в 1869 г. в округе их было всего одиннадцать) [4] стала распространяться и европейская мебель — деревянные столы, табуретки, кровати, детские люльки, шкафы. Естественно, что эта мебель создавалась на основе сторонних прототипов. Однако стремление населения к улучшению бытовых условий было столь велико, что изготовление мебели быстро разрослось и привлекло многих мастеров. На облике их изделий, естественно, сказались местные художественные традиции. Люлька-кровать «гущэ» обрела ручки в виде зооморфных мотивов, известных древнему адыгскому орнаменту. Определенность силуэта, построенного на контрасте вертикальных и горизонтальных деталей, характеризует столик «Іэнэ» на трех ножках, имевшийся в обиходе каждой кабардинской семьи. Вскоре сложилась и песня, говорившая: «Для гостей я — стол треногий, где богатый, где убогий» [5].

Мастера-мебельщики к концу XIX в. составляли большой, хорошо оплачиваемый отряд среди кабардинских ремесленников. Некоторые из них отличались хорошим вкусом и неистощимой выдумкой. Так, столяр Ц.Иуанов из Псыгансу делал столики с вырезанными в их поверхности чашами для еды, сохраняя традиционный силуэт последних. Однако в основном, мебель, появившаяся в результате коренных перемен в кабардинском быту, уже не имела того национального своеобразия, каким отличаются традиционные деревянные изделия кабардинцев. То же следует сказать и об архитектурной резьбе, которая, хотя и содержала отдельные элементы адыгского орнамента, так и не смогла

превратиться в полноценную разновидность национального декоративного искусства.

Традиционные виды художественной обработки дерева оказались устойчивыми. Сегодня в кабардинских селениях еще есть мастера, владеющие старинными художественно-ремесленными приемами. Растет и спрос на изделия национального искусства. На сочетании этих факторов и должна определяться направленность работы по развитию художественных промыслов деревообработки в Кабардино-Балкарии.

Примечания:

1. Песни маленьких горцев. М., 1961. С. 7–10.
2. Мамбетов Г.Х. Крестьянские промыслы в Кабарде и Балкарии во второй половине XIX — начале XX века. Нальчик, 1962. С. 44.
3. Пиралов А.С. Краткий очерк кустарных промыслов Кавказа. СПб., 1913. С. 7–10.
4. Студенецкая Е.Н. О большой семье у кабардинцев // Советская этнография. 1950. № 2. С. 160.
5. Кабардинский фольклор. Нальчик, 1964. С. 58.
6. Гербер Густав. Записки о находящихся на западном берегу Каспийского моря, между Астраханью и рекою Кура, народах и землях и об их состоянии в 1728 г. Нальчик, 1974.

Библиография:

1. Гербер Густав. Записки о находящихся на западном берегу Каспийского моря, между Астраханью и рекою Кура, народах и землях и об их состоянии в 1728 г. Нальчик, 1974.
2. Кабардинский фольклор. Нальчик, 1964.
3. Мальбахов Б.Х. Кабардинское народное декоративное искусство. Нальчик, 1984.
4. Мамбетов Г.Х. Крестьянские промыслы в Кабарде и Балкарии во второй половине XIX — начале XX века. Нальчик, 1962.
5. Песни маленьких горцев. М., 1961.
6. Пиралов А.С. Краткий очерк кустарных промыслов Кавказа. СПб., 1913.
7. Студенецкая Е.Н. Быт и культура кабардинского народа (XVIII–XIX вв. // Сборник статей по истории Кабарды. Нальчик, 1954. Вып. 3.
8. Студенецкая Е.Н. О большой семье у кабардинцев // Советская этнография. 1950. № 2.

Б.Х. МАЛЬБАХОВ
Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Культурология» Северо-Кавказского государственного института искусств
e-mail: malboroadigo@mail.ru

А.С. ХАЧИЕВА
Доцент кафедры декоративно-прикладного искусства и дизайна Кабардино-Балкарского университета
e-mail: malboroadigo@mail.ru

B.H. MALBAKHOV
Doctor of arts, professor of the department of Culturology on the Northern-Caucassian State University of Arts
e-mail: malboroadigo@mail.ru

A.S. HACHIEVA
Assistant professor of tyhe department of Decorative Art and Design of the Kabardino-Balkar University
e-mail: malboroadigo@mail.ru

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБРАБОТКА КОЖИ У КАБАРДИНЦЕВ

ARTISTIC PROCESSING OF LEATHER KABARDIANS

В статье рассматриваются изделия, выполненные из кожи: их назначение, приемы художественной обработки, инструментарий, центры обработки кожаных изделий, а также вопросы возрождения этого ремесла.

The article deals with products made of leather: their purpose, artistic processing techniques, tools, leather goods processing centers, as well as questions of the revival of this craft.

Ключевые слова: кожа, аппликация, тиснение, орнамент, монументальность, симметрия.
Keywords: leather, application, lettering, ornament, monument, symmetry.

В Оружейной палате Московского Кремля хранится старинное кабардинское седло, обшитое красным сафьяном с нанесенными штампиком узорами, с золотной вышивкой и серебряными накладками. В этом замечательном произведении отражены все традиционные для Кабарды приемы художественной обработки кожи. Выше мы уже говорили об украшении кожаных изделий, главным образом, оружия и конской сбруи, узорными серебряными накладками, а также о применении золотной вышивки в декоре кожаных предметов обихода. Эти виды художественной работы были связаны, в первую очередь, с бытом богатых слоев общества. Более широкое и повсеместное распространение с давних времен имели приемы тиснения и аппликации по коже, орнамент которых отличается весьма древним происхождением. В создании кожаных изделий в Кабарде принимали участие как мужчины, так и женщины. Трудоемкие операции выделки кож, изготовления конской сбруи, тиснения выполняли мужчины. Женщины окрашивали кожу, шили бытовые предметы и традиционную обувь, украшая их аппликацией и золотошвейными узорами.

Художественная обработка кожи относится к числу наименее изученных отраслей кабардинского декоративного искусства, Относительно большее внимание исследователей привлекла деятельность мастеров, изготовлявших седла и конскую сбрую. Именно эти изделия отражены и в музейных коллекциях. Между тем, в обиходе кабардинцев широко использовались различные кожаные предметы, украшенные тиснением и аппликацией. В целом материалы этого вида искусства можно подразделить на четыре группы: традиционная обувь, предметы личного и домашнего обихода, такие как кисеты, кошельки, сумки, бурдюки «фэнд», походные стаканчики и т.п., принадлежности конского убранства и атрибуты военного снаряжения.

Кабардинские мастера «фащIэ», в основном, пользовались кожей, выделанной из шкур крупного рогатого скота, овечьих и козьих шкур. Из этого материала шили женскую обувь «лъей», «лъахъстэн вакъэ», «мест» и предметы домашнего обихода. Им обтягивались ножны кинжалов, шашек, налучники, колчаны и др. Из кожи крупного рогатого скота — быков, коров и лошадей — изготавливались конская сбруя «шы Iэпслъэпс», седла «уанэ», тебеньки «къалътынщыкъ», мужская обувь «гуэншэрыкъ» и т.д.

По имеющимся в литературе данным, кабардинцы сами не выделывали тонких кож, а завозили их из Грузии и из других сопредельных

территорий. Действительно, документально установлены факты поставки в Кабарду в XIX в. саура и сафьяна, однако в процессе наших научных экспедиций удалось выяснить, что большую часть употреблявшихся в быту изделий кабардинцы производили из кож собственной выделки.

Анализ предметов, созданных из кож местной выработки, изучение традиционных приемов ее обработки, сведения стариков показывают, что наши мастера в совершенстве знали секреты своей профессии.

Рассмотрим для примера процесс изготовления кожаных нитей «фэдэн», использовавшихся для шитья и отделки изделий из кожи. Эта трудоемкая работа требовала большого умения, досконального знания свойств материала. Сырая шкура животного разрезалась на длинные полосы «фэлъыр» шириной с ладонь и сушилась два-три года. После этого мех срезался скребком, а поверхность кожи обрабатывалась золой. Далее один конец полосы крепился к неподвижному предмету, и она протягивалась через специальное приспособление — кожемялку «дэмэкъуэ», «фэIуадзэ», Эту операцию, напоминающую прокат или вальцовку металла, повторяли много раз, в результате чего кожа становилась мягкой и столь прочной, что ее практически невозможно было разорвать. Из нее и вырезались тонкие нити, применявшиеся для шитья кожаных изделий.

Один из наиболее распространенных приемов украшения кожаных изделий — тиснение — выполнялся двумя способами: холодным и горячим. В первом случае после выкройки изделия на его поверхность по памяти наносился будущий узор. При помощи острого костяного, чаще всего, из оленьего рога, инструмента «кIыпхъэ» узор выдавливался по контуру. При нанесении узора с лицевой стороны он углублялся в плоскость поверхности, аналогично приему контурной резьбы по дереву, с изнанки – образовывал возвышающийся над плоскостью рельеф. Холодное тиснение использовалось главным образом для украшения больших поверхностей, давало неограниченное разнообразие рисунков, которые фактически не повторялись, и требовало от мастера специальных художественных навыков.

При горячем тиснении узор наносился следующим образом: до необходимой температуры нагревался штамп, на него накладывали специально подготовленную влажную кожу, а сверху — тяжелый груз. При определенной выдержке влажная кожа вдавливалась в штамп, в результате чего получался нужный углубленный узор. Этот способ являлся

несравненно более легким в отношении решения художественных задач, так как будущий узор вещи был заведомо определен штампами. В такой технике создавались, естественно, повторяющиеся многократно изделия или их детали. Узор, выполненный способом горячего тиснения, отличался четкостью, глубиной рельефа, нередко сложностью орнамента. Он обладал большей монументальностью и сохранялся долго, вплоть до полного износа вещи.

Существовали и другие приемы тиснения. Узор на влажную кожу мог наноситься ударом молотка по подогретому (реже по холодному) штампику. Иногда он сочетался с рисунком, сделанным затем с помощью «кIыпхъэ». В инструментарии мастера насчитывалось несколько десятков штампиков, содержавших различного рода розетки, растительные мотивы, изображения шестиконечных звезд, полумесяцев и т.д. Они пользовались также особыми циркулями для нанесения кружков и специальными инструментами «пэрыкIуэ», с помощью которых наносились двойные и тройные линии, окаймлявшие контур предметов. Орудия труда для них изготовляли местные кузнецы и ювелиры.

В более ранние времена для создания особо богатых вещей тиснение дополнялось подкраской рисунка золотом. Замечательным образцом произведений этой группы является налучник из собрания Республиканского краеведческого музея в Нальчике. Налучник отличается богатой орнаментацией, мастерски размещенной на сложной по форме поверхности предмета. Подкраска существенно повышает его декоративные качества. Можно предположить, что в снаряжении всадника, куда входил этот предмет, были и другие оформленные подобным образом изделия.

Другой часто употреблявшийся технический прием художественной обработки кожи — аппликация — состоял в следующем: на подготовленную основу нашивался заранее вырезанный узор из цветной кожи. При этом для заготовки узоров многие мастера пользовались трафаретами. Большое внимание уделялось контрастному цветовому решению. Фон, в основном, подбирался черный, а узор, чаще всего, нашивался красного цвета. Встречались и другие сочетания. Украшались аппликацией обычно обувь, кисеты, детали седла. Если в технике тиснения узор образовывался тонкими линиями контура рисунка, то прием аппликации делал орнамент более массивным, вещи приобретали монументальность и особое декоративное звучание. Крупный узор архаического происхождения украшал традиционную мужскую и женскую обувь. В мотивах орнамента аппликации — древнейшие зооморфно-растительные мотивы, знакомые нам по резьбе по камню и золотной вышивке, но сохранившие в большей мере свою первозданность. В украшениях способом аппликации нередко встречается изображение тамги. Место расположения накладного мотива всегда выбиралось безошибочно, благодаря чему он органично вписывался в порой сложную форму изделия. В отличие от орнамента, выполненного способом тиснения, аппликативные узоры всегда строго симметричны.

Характерно, что бросающаяся в глаза цветовая контрастность приема аппликации подчеркивает как многовековую выверенность встречающихся здесь мотивов, так и чрезвычайную отработанность форм самих предметов. Это является подтверждением давней традиции использования кожаных изделий в кабардинском быту. Об этом свидетельствуют археологические раскопки, письменные источники, произведения фольклора. Весьма похожие на современные, кисеты, обувь, детали конской сбруи обнаружены в археологических раскопках XII–XV вв. О существовании в прошлом других, ныне забытых изделий из кожи свидетельствует эпос о нартах, где говорится: «…нарты не хотели выдавать красавицу Сатаней замуж за пастуха и увели ее в семью Алиговых, а в семье Гозовых принесли и поставили стол, обитый кожей… Батараз встал на кожаный стол и станцевал…» [2]. Вполне вероятно, что у адыгов, как и у других скотоводческих народов, предметы утвари, в частности столы, в те времена обшивались кожей.

В XIX в. изделия кабардинских кожевников пользовались столь большим спросом на Кавказе, что они, подобно кузнецам и ювелирам, отошли от земледельческих занятий и создали значительный по масштабам производства промысел, связанный, в первую очередь, с производством седел и конской сбруи. О.Маркграф писал: «Наибольшей славою на Северном Кавказе пользуются шорные изделия кабардинцев. Кабардинское, или адыгейское (адыгское. — Б.М.), племя, еще недавно самое многочисленное и могущественное среди прочих племен Кавказа, всегда производило оружие, седла, уздечки и прочие принадлежности убранства всадника, служащие образцами для других туземцев. Образец седельного набора, занесенный из Кабарды, до сих пор господствует на Северном Кавказе между горским и казачьим населением и называется “кабардинским” или “черкесским”» [3].

В художественном оформлении этих изделий использовались упомянутые выше приемы. Тиснение употреблялось, главным образом, для украшения тебеньков и седельных подушек, иногда в сочетании с серебряными накладками оно наносилось на уздечку или нагрудник. Крупные узоры аппликации размещались на больших плоскостях седла. Особым совершенством отличается орнаментировка способом тиснения различных атрибутов военного снаряжения, наиболее старинными из которых являются налучники и колчаны. Коллекция таких памятников XVIII–XX вв. хранится в ГМЭ в Санкт-Петербурге. Анализ некоторых из них свидетельствует о творческой переработке кабардинскими мастерами отдельных традиций, привнесенных на Северный Кавказ татаро-монголами во времена их нашествия.

Основные центры художественной обработки кожи находятся в лесостепной и предгорной зонах Кабарды. Это селения Каменномостское, Сармаково, Заюково, Куркужин, Кызбурун III, Псыгансу, Урвань и другие. Мастера из этих селений снабжали своими изделиями потребителей не только местного рынка, но и Георгиевска, Моздока, Екатеринодара, Пятигорска и других городов. Их продукция пользовалась спросом у кубанских и терских казаков, проникала и в центральные районы России. В начале XX в. среди мастеров-кожевников Кабарды распространилось отходничество. Группы мастеров-односельчан работали в Тифлисе, Пятигорске, Кисловодске, Владикавказе. В ряде семей художественная обработка кожи была потомственным занятием. Г.Мамбетову удалось выявить семью мастеров кожевенных дел Кардановых из Псыгансу, ведущую начало от Хажсуфа Карданова, мастера конца XVIII в., потомки которого до наших дней сохранили верность ремеслу своего рода [1].

В республике есть немало мастеров, владеющих традиционными приемами обработки кожи. Их более активное привлечение к участию в возрождающихся художественных промыслах Кабардино-Балкарии — важная насущная задача.

Примечания:

1. *Мамбетов Г.Х.* Крестьянские промыслы в Кабарде и Балкарии во второй половине XIX — начале XX века. Нальчик, 1962. С. 55.

2. Кабардинский фольклор. Нальчик, 1964. С. 298.

3. *Мамбетов Г.Х.* Указ. работа. С. 60–61.

Библиография:

1. *Бакушинский А.В.* Народное искусство СССР в художественных промыслах. М.-Л., 1940.

2. *Интериано Дж.* Быт и страна зихов, именуемых черкесами. Нальчик, 1974.

3. Кабардинский фольклор. Нальчик, 1964.

4. *Мальбахов Б.Х.* Кабардинское народное декоративное искусство. Нальчик, 1984.

5. *Мамбетов Г.Х.* Крестьянские промыслы в Кабарде и Балкарии во второй половине XIX — начале XX века. Нальчик, 1962.

6. *Маркграф О.В.* Очерки кустарных промыслов Северного Кавказа. М., 1882.

7. Народное искусство адыго-кабардино-черкесов. М.-Нальчик, 1957.

8. *Пиралов А.С.* Краткий очерк кустарных промыслов Кавказа. СПб., 1913.

9. *Пожидаев В.П.* Хозяйственный быт Кабарды. Воронеж, 1925.

10. *Студенецкая Е.Н.* Быт и культура кабардинского народа (XIV–VI вв.). Нальчик, 1954. Вып. 3.

Т.Н. БЫТАЧЕВСКАЯ

Доктор искусствоведения, профессор кафедры Промышленного дизайна РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: tam_bit@mail.ru

T.N. BYTACHEVSKAYA

Doctor of Art, professor of the Department of Industrial Design of the RSU A.N.Kosygin (Technology. Design. Art)
e-mail: tam_bit@mail.ru

ФРАКТАЛЬНЫЕ ПРИНЦИПЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ РУССКОГО АВАНГАРДА П.ФИЛОНОВА И А.РОДЧЕНКО

FRACTAL PRINCIPLES IN THE WORKS OF ARTISTS OF THE RUSSIAN AVANTGARD P. FILONOV AND A.RODCHENKO

Статья посвящена представителям аналитического искусства русского авангарда Павлу Филонову, его методу органического развития формы, и художнику нового типа Александру Родченко.

The article is dedicated to the representatives of the analytical art of the Russian avant-garde Pavel Filonov, his method of organic development of the form, and the artist of the new type Alexander Rodchenko.

Ключевые слова: авангардное искусство, фрактальная форма, дизайн, «органическое» направление, свойство самоподобия, изобретение, структура, конструкция.
Keywords: avant-garde art, fractal form, design, «organic» direction, self-similarity property, invention, structure, construction.

XX век обозначил и выявил проблему взаимосвязи искусства с дизайном. Искусство авангарда, русского конструктивизма — это часть культуры и дизайн-творчества превращается в проектную деятельность и является источником новых идей и принципов в формообразовании. Авангардное искусство ассимилировалось в дизайн. Оно принесло тенденции отрицания традиций, с одной стороны, а с другой — поиск новых форм и путей творчества в дизайне, противоположных академизму.

Искусство русского художника Павла Филонова в первой трети прошлого столетия заключало с себе новое ощущение действительности и оригинальный художественный аналитический метод в изобразительном искусстве.

Художники аналитического искусства воспринимают происходящие биологические, химические и другие явления органического и неорганического мира в его внутренней значимости. В любом предмете они утверждали, что внутренние данные определяют и лицевую, и поверхностную форму. Мастера аналитического искусства делали ставку на «сделанности» картины, «сделанности» рисунка, проекта, что, несомненно, воздействует на интеллект зрителя, его эмоции.

Позицию и творчество участников «органического» направления в искусстве начала 1910-х годов отличало «восприятие этого мира как некоего органического целого, как мира без хаоса в динамике, как саморазвивающейся системы явлений, все разнообразные части которой — в силу определённых законов — составляют целостное единство» [7]. По мнению искусствоведа А.В. Повелихиной, их работы — это новая живая фрактальная геометрия природы.

Замечательный живописец и график Павел Филонов — один из представителей «органического» направления в русском искусстве авангарда. Его творчество связано с символизмом, экспрессионизмом и отличается многообразием смыслов и обостренным восприятием мира. Излагая принципы аналитического искусства, П.Филонов выдвигает метод органического развития формы, т.е. «органического роста» (как растет дерево). «Чистая эволюционирующая форма» у Филонова — выявление связи с творящейся в предмете эволюцией, «с ежесекундным претворением в новое, функциями и становлением этого процесса» [4]. Принцип органического роста художественной формы противопоставлен принципам кубизма и футуризма — «организм» против «механизма». В споре с кубистами и кубофутуристами П.Филонов выдвигает идею «атомистической структуры Вселенной» [4].

Но позднее, в силу впечатлений, полученных от войны, в его картинах атрибутом органического часто был распад, разложение, хаотичный и взвинченный ритм, создающий ощущение напряженной атмосферы. Драматизм и мистико-символическая трактовка образов в картинах Павла Николаевича Филонова выражаются посредством кристаллообразных фигураций, движением тонов и оттенков цвета. Художник верил в грядущий

мировой расцвет, стремился изобразить общие духовно-материальные закономерности хода истории. Преобладание мифологических сюжетов в его работах не исключало и обыденности, соприкасающейся с бытием. В картине «За столом» пирующие в день особого духовного праздника (Пасха) приобщаются к современному и вечному, а их трапезу осеняют крылатые вестники вселенских истин, как будто никем не замечаемые. Образное решение темы остается типично филоновским. С легкой иронией он создает атмосферу духовного единения людей на примере семьи, празднующей Пасху. Использует открытый цвет, декоративное звучание образов, заимствует из русской иконописи христианские символы («жертвенная» рыба на блюде, два экзотических ангела слева от стола).

Удивительный внутренний свет и богатый колорит создают ощущение фрески, объединяющей плотную материальность цвета и невесомость возвышающего душу видения. Загадочный смысл картин нес мистическую идею сотворения мира. Художник изображал насилие над природой и человеком, мрачные образы темных сил мирового зла и, вместе с тем, призывал к всеобщему согласию и братству («Коровницы», «Трое за столом», «Цветы мирового расцвета»).

Принципы аналитического искусства П. Филонова, основанного на создании сложнейших, способных к калейдоскопическому развертыванию композиций, являют нам основное свойство фрактальных фигур — свойство самоподобия. В основе метода, предложенного художником, заложена идея единства законов развития или органического роста произведения. Процесс работы над картиной, происходящей под аналитическим самоконтролем, становится также процессом самораскрытия внутренней энергии и интуиции мастера. В результате достигается особая сцепленность всех элементов композиции или, по словам П. Филонова, «биологическая сделанность»[8]. Принцип «сделанности» становится главным положением аналитического метода в искусстве: «упорно и точно рисуй каждый атом» [8]. Для П. Филонова принципиальны не формы природы, а ее методы. Метод его работы — самопроизвольное развитие формы, т.е. фрактальный. Фрактальная форма его произведений подтверждает принцип гармонии Гераклита: из всего — единое, из единого — всё. Фрактальность произведений П.Филонова — это визуализация космического бытия Вселенной.

В искусстве русского авангарда имя А.Родченко — художника нового типа, чья творческая концепция неразрывно связанна с идеей

прогресса науки и техники, — занимает особое место. Его излюбленные слова: изобретение, эксперимент, конструкция. Начало XX века — это начало машинного века, когда техника открыла человеку новые возможности, когда деятели культуры включились в процесс творческого овладения техникой. А.Родченко понимал важность научных открытий для развития художественной культуры, недаром он водил своих студентов в Политехнический музей на лекцию о теории относительности. Каждая тема и каждое произведение художника отражают его творческие принципы, ориентированные на поступательное развитие, на совершенствование приемов и средств работы, на яркость социального звучания, наконец, на адаптацию научно-технического знания к культуре. Все это делает Родченко современным нам художником. Родченко берет простые по конструкции плоскости и сворачивает их в цилиндры, конусы, спиралевидные ленты. Он вводит в пространство живописные композиции, экспериментирует с фактурой, с цветом. Во всем доминирует творчество, строительство и конструирование.

В первой серии работ А. Родченко создает ряд пространственных построений, которые представляют собой вертикальные конструктивно-пространственные композиции из врезанных друг в друга плоскостей различной конфигурации. Во второй серии он разворачивает плоскостную композицию в пространстве, а в третьей серии пространственные композиции состоят из стандартизированных элементов, из которых впоследствии были изобретены строгие, рационализированные формы мебели. В структурах, собранных Родченко из однотипных стандартных деревянных брусков (еще одной серии конструкций), всегда присутствует не только внешнее, но и внутреннее пространство. Структуры эти сквозные, решетчатые. Каждая конструкция — как маленькое изобретение структуры. Родченко использует законы симметрии [3]. Острота и изюминка решения каждой композиции в том, что выбранный узел скрепления просматривается в одной и той же работе в разных проекциях. Композиция растет, как кристалл, одновременно во все стороны. Это — как атомы пространственной структурной ткани, которую можно наращивать в разных направлениях — в высоту, как мачты, и по горизонтали — получаются решетчатые перекрытия и т.д. Родченко в виде грубых и совсем не изящных на вид объектах представил нам идею, принцип, художественную программу. «Эти последние пространственные конструкции разрабатывались мною эксперимен-

тально, исключительно чтобы связать конструктора законом целесообразности применённых форм, а также показать универсализм, что из одинаковых форм можно конструировать всевозможные конструкции разных систем, видов и применений», — писал художник в наброске автомонографии [5].

Это свойство самоподобия в структуре конструкций А.Родченко являет нам принцип фрактальности в формообразовании с позиций сегодняшнего времени. Он старался максимально сблизить формы искусства с техническими формами, воплотить в прикладном искусстве все рациональное, энергичное, конструктивное [6, 9].

Изучая творчество художников русского авангарда П.Филонова и А.Родченко, мы видим, что композиционная и конструктивная форма их произведений основана на фрактальных принципах, получивших свое дальнейшее развитие в современном дизайне.

Примечания:

1. *Пойзнер Б.Н.* О синергетическом измерении искусства. URL: http// www.kurdumov.ru (дата обращения: 15.09.2018).

2. *Малевич К.* Поэзия / сост. А.С.Шатских. М.: Эпифания, 2000. 175 с.

3. *Лаврентьев А.Н.* Конструктивизм, конструктивисты, конструкции. / Мастерская конструктивизма — геометрия, структура, орнамент, цвет. М.: Альба, 1998. С. 39.

4. *Маркин Ю.П.* Павел Филонов. М.: Изобразительное искусство, 1995. С. 47.

5. *Родченко А.* Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М.: Советский художник, 1982. С. 47.

6. *Бытачевская Т.Н.* Искусство художественного авангарда XX века как фактор формообразования в дизайне. Автореферат дис. на соискание уч. степени док. иск. М., 2005. С. 57.

7. *Повелихина А. В.* Русская живописная вывеска и художники авангарда: [Текст] : Альбом / Авт.-сост. А. В. Повелихина, Е. Ф. Ковтун. Л.: Аврора, 1991. 199 с.

8. Филонов об искусстве. Каталог выставки П.Н. Филонова. Л., 1989 г.

9. *Lavrentiev A.* Between science and art. Scientific imagery in Abstract art of Alexander Rodchenko // Texts. 2013. № 3. С. 19–30.

Т.Н. БЫТАЧЕВСКАЯ

Доктор искусствоведения, профессор кафедры Промышленного дизайна РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: tam_bit@mail.ru

T.N. BYTACHEVSKAYA

Doctor of Art, professor of the Department of Industrial Design of the RSU A.N.Kosygin (Technology. Design. Art)
e-mail: tam_bit@mail.ru

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ДИНАМИКА И ИСКУССТВО ДИЗАЙНА

SOCIOCULTURAL DYNAMICS AND DESIGN ART

Статья посвящена механизмам связи искусства с дизайнерским формообразованием, социокультурной системой П.А.Сорокина, исследованиям динамики изобразительного искусства, теории цикличности, природы циклических процессов культуры.

The article is dedicated to the mechanisms of communication between art and design shaping, the sociocultural system of P.A.Sorokin, studies of the dynamics of visual art, the theory of cyclicity, the nature of cyclic processes of culture.

Ключевые слова: культура, волны Кондратьева, теория цикличности, левополушарные, правополушарные процессы.
Keywords: culture, Kondratiev waves, cyclicity theory, left hemisphere, right hemisphere processes.

Рассматривать процессы взаимосвязи искусства и дизайна возможно с одной из концепций эпистемологии, объясняющей механизмы связи искусства с дизайнерским формообразованием. Именно эпистемология как раздел философии, в котором изучаются закономерности и возможности познания, отношения знания (ощущений, представлений, понятий) к объективной реальности, исследуются ступени и формы процесса познания, условия и критерии его достоверности и истинности, позволяет строить модели формообразования, рассматривая процессы взаимосвязи искусства и дизайна.

Стремясь построить интегральную картину общества, П.А.Сорокин в своей книге «Социальная и культурная динамика» (1937–1941) подчеркивал, что человек формируется под воздействием комплекса факторов, где важное место занимают социобиологические и экономические факторы, но центральную роль играют социокультурные аспекты. Также он утверждал, что новая интегральная теория человеческой личности не отрицает, что человек является животным организмом, наделенным «бессознательным», рефлексо-инстинктивным механизмом тела, и подчеркивал, что, помимо этой формы бытия, человек является сознательным и сверхсознательным творцом и духом.

В многообразии разнородных процессов, происходящих в культурной, социальной, политической, экономической, военной и других сферах жизни социума, можно обнаружить определенную целостность, интегрированность. Это и есть система культуры или социокультурная система, приходит к выводу П.А.Сорокин, проанализировав огромное количество фактического материала.

Согласно этой идее, в истории западной цивилизации обнаруживаются семь достаточно устойчивых социокультурных систем, из которых основными, базовыми являются две — «чувственная» (sensitive) и «умозрительная» (ideational). Как умозрительная, так и чувственная социокультурные системы имеют «свою собственную ментальность; собственную систему знаний, философию и мировоззрение; свою религию и стандарты “святости”; собственные представления о том, что правильно и неправильно; форму искусства; собственные мораль, законы, нормы поведения; доминирующие формы социальных отношений; собственную экономическую и политическую организацию и, наконец, свой собственный тип человеческой личности с особым менталитетом и поведением» [2].

Разрабатывая концепцию социокультурной системы П.А.Сорокина, некоторые ученые приходят к выводу о волновой модели динамики культуры, которая сочетает в себе циклическую и линеарную модели, соединяя обратимые и необратимые процессы. О волновых изменениях культуры говорили многие ученые, но наиболее полно эта модель была раскрыта в работах русского и советского экономиста Н.Д.Кондратьева. В начале 20-х годов Н.Д.Кондратьев пришел к выводу, что экономика и другие, тесно связанные с ней, сферы культуры развиваются на основе сочетания малых циклов (3–5 лет) со среднесрочными (7–11 лет) и

большими (50 лет) циклами. Фаза подъема связана с внедрением новых средств труда, увеличением числа работающих, что сопровождается ростом оптимизма в обществе, сбалансированным развитием культуры. Спад вызывает увеличение безработицы, угнетенное состояние многих отраслей промышленности и, как следствие, пессимистические настроения в обществе, упадок культуры.

Основные идеи цикличности Н.Д.Кондратьева были развиты австрийским экономистом Й.Шумпетером, который главным фактором цикличности динамики считал инновации — как технические, так и социально-культурные. Циклическая модель возникла еще в древнем мире, в рамках мифологических моделей мира в Китае, Индии и Древней Греции. Эта модель основывалась на идее вечного круговорота событий, периодического повторения явлений в природе и культуре, которые служат стимулом экономического роста, выхода из кризиса.

Волновой вид временных зависимостей интенсивных составляющих социокультурной системы и сравнение их с волнами Н.Д.Кондратьева показывают практическую синхронность волн, наблюдаемых в различных сферах духовной, политической и экономической жизни общества, что подтверждает гипотезу о целостном, системном характере эволюции общества, культуры.

Н.Д.Кондратьев пришел к выводу, что циклические движения с периодом 50 лет представляют собой процесс отклонений от состояния равновесия. Фазы роста больших циклов, по Кондратьеву, обусловлены внедрением технических изобретений, развитием новых отраслей промышленности.

Утверждение о неизбежности, наряду со спадами периодических подъемов в западной экономике, вызвало ожесточенную критику теории Кондратьева со стороны Л.Д.Троцкого и его сторонников. В работах 1923–1928 гг. Н.Д. Кондратьев продолжал развивать свою теорию. В 1930 г. он был арестован и осужден по делу «трудовой крестьянской партии», а в 1938 г. осужден повторно и расстрелян. Гонения на теорию Кондратьева, начавшиеся в 20–30-е годы, по инерции продолжались до начала перестройки [3].

Объяснение природы циклических процессов культуры стали возможны только в последнее время. Успехи в развитии когнитологии, все более широкое применение в последние годы когнитивных концепций в социокультурной сфере на первый план выдвигают теорию

цикличности, которая использует объяснительные схемы когнитивных наук и теории информации, а также особенности функционирования правого и левого полушария мозга человека. За открытие функциональной асимметрии правого и левого полушария, отвечающих соответственно за пространственно-образное и логико-вербальное типы мышления, Р.Сперри в 1981 г. была присуждена Нобелевская премия.

Советский математик С.Ю.Маслов выдвинул гипотезу о влиянии на периодичность изменений в социокультурной сфере смены типов сознания, связанной определенным образом с различием между функциями левого и правого полушарий человеческого мозга [3]. Он высказал любопытное предположение о том, что доминирование левого или правого полушария различно в разные исторические эпохи. Оценка человеком окружающего и способы достижения своих целей, считал ученый, то пронизываются «жаром холодных числ», то «витают в облаках». С.Ю.Маслов иллюстрировал свою гипотезу сменой архитектурных стилей, господствовавших в Западной Европе. Он связывал строгие логичные каноны классицизма с левосторонними механизмами мышления, а, скажем, буйство форм барокко — с правосторонними, сравнивал рационализм конструктивизма с причудливыми формами модерна. В настоящее время эта гипотеза развивается в трудах философа и социолога В.М.Петрова и его коллег [4].

К «левополушарным» процессам в психологии относят так называемые аналитические процессы, связанные с расчленением воспринимаемого объекта, выделением в нем отдельных признаков, граней, аспектов, с последовательной «порционной» обработкой поступающей локальной информации, по аналогии ЭВМ, решающей задачу по вполне определенному заранее заданному алгоритму. К процессам такого рода относятся речевая деятельность человека, рефлексия — осознание человеком своей собственной психической деятельности. Эти процессы отличаются точностью, объективностью, для них характерна опора на разум (а не на чувство), рациональное осмысление действительности. В искусстве это относится к конструктивизму, классицизму.

«Правополушарные» процессы принято называть синтетическими. Это наиболее древние, «архаические» процессы целостного восприятия объектов, без выделения отдельных свойств, параллельной обработки «глобальной» информации. Для этих процессов характерно моментальное озарение, субъективность восприятия, сравнительно высокая вероятность ошибки. Эти процессы характеризуются опорой на чувство, интуицию, не всегда контролируются сознанием. Примером в искусстве может служить стиль барокко.

С.Ю.Маслов отмечал: «Правое полушарие заражено недоверием к разуму, левое — излишним к нему уважением. Достоинством левополушарного механизма является конструктивность, распространенным недостатком — поверхностность, беспочвенность. “Правое” — может обладать большей глубиной, но часто заражено неумением и нежеланием действовать, создавать цивилизацию. Если для “левополушарных” процессов характерна некоторая догматичность, стремление к поиску деятельности, то “правополушарный” механизм ориентирован на поиск новизны, уточнение целей деятельности» [1].

У каждого человека присутствуют оба типа психических процессов, что позволяет компенсировать их недостатки и удачно использовать положительные качества.

В.С.Ротенберг считает, что с помощью «левополушарной стратегии» любой материал (неважно, вербальный или невербальный) организуется так, что создается однозначный контекст, всеми понимаемый одинаково и необходимый для успешного общения между людьми.

Отличительной же особенностью «правополушарной стратегии» является формирование многозначного контекста, который не поддается исчерпывающему объяснению в традиционной системе общения [5].

Однако каждый человек тяготеет больше к тому или иному типу психической деятельности, и в обществе оба представленных типа сосуществуют одновременно. Предполагается, что в каждый момент времени в обществе доминирует один из перечисленных типов сознания, который сменяется противоположным типом, затем снова следует переход к предыдущему и т.д. Оказывается, что для развития общества более выгоден именно режим попеременного доминирования то аналитических, то синтетических процессов.

Применительно к социально-психологическому климату общества это означает, что он должен периодически изменяться: на протяжении какого-либо отрезка времени доминирует аналитический стиль мышления со свойственной ему рационально-логической окраской, он уступает место синтетическому, которому присуща эмоционально-интуитивная окраска, затем опять начинает доминировать «аналитический» стиль и т.п.

С полной уверенностью можно сделать вывод: доминирование одного психологического типа не может быть полным, абсолютным ввиду наличия недостатков, присущих каждому из типов. Периодически, наряду с доминированием, встречается и равновесие между обоими типами. Анализ эволюционных зависимостей показал наличие двух тенденций: аналитического и синтетического начала и периодических колебаний — смены ориентаций художественного творчества с синтетической на аналитическую. Очевидно, подобная аналитическая динамика есть и в самом творчестве, которое является синтезирующим субъектом предметов дизайна.

Примечания:

1. *Сорокин П.А*. Социальная и культурная динамика. СПб.: РХГИ, 2000.

2. *Сорокин П*. Главные тенденции нашего времени. М., 1993; его же: Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992.

3. *Кондратьев Н.Д*. Проблемы экономической динамики. М., 1987. Green K.B. de The Kondratiev Phenomenon: A Sistems Perspective // Sistems Research. 1988. Vol. 5. № 4.

4. *Маслов С.Ю*. Асимметрия познавательных механизмов и её следствия // Семиотика и информатика. М., 1983. Вып. 20.

5. *Петров В.М*. Периодичность в эволюции искусства: полувековые циклы // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М.: Прогресс-Традиция, 2002.

6. *Ротенберг В.С.* Две стороны одного мозга и творчество. М., 1987.

В.Ф. ЗИВА

Доктор педагогических наук, зав. кафедрой дополнительного образования МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: ziwa@mail.ru

V.F. ZIVA

Doctor of pedagogy, head of the Department of Complementary Education of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: ziwa@mail.ru

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КОНТЕКСТЕ АНТРОПОГЕННОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ

ART EDUCATION IN THE CONTEXT OF ANTHROPOGENIC CIVILIZATION

В данной статье рассмотрены проблемы современного художественного образования в контексте информационного общества, в котором сегодня предъявляются новые требования к подготовке специалистов в области искусства. Автором формулируются основные характеристики инновационного образования художественного профиля, отражена связь культуры и образования при формировании духовных ценностей, эстетического освоения мира. Обозначена роль художника в этом процессе, а также его ответственность за результаты собственного творчества.

This article deals with the problems of modern art education in the context of the information society, which today presents new requirements for the training of specialists in the field of art. The author formulates the main characteristics of innovative education of art profile, reflects the relationship of culture and education in the formation of spiritual values, aesthetic development of the world. The role of the artist in this process is indicated. and also his responsibility for the results of his own creativity.

Ключевые слова: художественное образование, искусство, цивилизация, информационное общество, национально-культур-

ная идентичность, художник, время ответственность духовные ценности, инновационные процессы, человекоцентричность, личность, свобода.

Keywords: art education, art, civilization, information society, national and cultural identity, artist, time, responsibility, spiritual values, innovative processes, clavecinist, personality, freedom.

Настоящее время рассматривается многими учеными как становление антропогенной цивилизации, которая зародилась на основе техногенной цивилизации, базирующейся на научном прогрессе и свободе личности. Смена цивилизаций происходит в тот момент, когда в обществе возникают противоречия, требующие реформирования производства, общественного уклада и экономики. Так, на смену космогонической цивилизации с ее ручным способом производства, приходит техногенная, основой которой является машинное производство, вызвавшее бурную индустриализацию стран и повлиявшую на все стороны жизни человечества. Антропогенная цивилизация, зарождающаяся в информационном обществе, в свою очередь также изменяет принципы технократизма и диктует новые условия жизни.

Стремительное формирование информационного пространства накладывает отпечаток на развитие государственных устройств, экономику, организационно-правовые формы хозяйственной деятельности, изменение традиционных взглядов на духовные ценности общества и личности и т.д. и т.д. Человекоцентричность, темпы и направленность инноваций, создание виртуальных миров, выдвинутые на передний план сегодняшним временем, тесным образом связаны с явлениями переделки человечеством своей внешней и внутренней среды. Установки предыдущих цивилизаций, направленные на приспособление мира к человеку, приводят к неизбежным глубинным конфликтам между инновационными и традиционными взглядами на поведение человека, его образ мышления, формирование новых морально-нравственных и духовных ценностей. Именно на рубеж XX и XXI века приходятся процессы смены цивилизации, поэтому время требует отказа от инструментально-потребительского отношения человека к миру.

Как известно, XXI век провозглашен веком Человека, что означает направленность на антропогенную цивилизацию — новое представление человека о самом себе и своем предназначении, новую морально-нравственную систему ценностей, безусловный приоритет личности. Эти условия могут быть сегодня созданы только при осознании мировым сообществом, в целом, и властными структурами, в частности, что на культуру, искусство и образование возлагается особая миссия, в задачи которой входит реализация тех норм и законов, которые характеризуются национально-культурной идентичностью. На современном этапе национально-культурные доминанты размыты в массовом сознании. Нет четкого восприятия, что национально-культурная идентификация прослеживается в оценке исторического прошлого, в понимании роли России в мире, осознании России как многонационального, полиэтнического государства, сформировавшегося на взаимообогащении культур, сохранении самобытности и уважения к наследию предков. На данной ступени развития общества бурно менялись политические режимы, формы собственности, государственные и общественные структуры, культура, образ жизни. Эти процессы неизбежно сопровождались конфликтами, противоречиями, возникновением барьеров между личностью и обществом, между личностью и властью. В этом сложном переплетении различных факторов роль национальной культуры представляется значимой с точки зрения гуманизации культуры вообще и художественного творчества в частности.

Наступившее время информационной цивилизации, в свою очередь, устанавливает свои правила, по которым развивается искусство, наука, образование, формируется новая система духовных ценностей. Если прежде основную роль в развитии государств и наций играли природные ресурсы и финансы, то сегодня на первый план выдвинулись условия развития людских ресурсов, «человеческий капитал». По мнению западных теоретиков, одним из главных отличий постиндустриальной цивилизации от индустриальной провозглашается преобладание в составе населения дипломированных специалистов и ученых. Отсюда — статус человека и общества будет определяться не количеством материальных благ, а уровнем культуры, образования и разумного хозяйствования. Таким образом, на передний план исторической сцены выходят страны и народы, способные обеспечить высокий уровень образованности, воспитанности и мастерства во всех его проявлениях, готовности к поиску знаний и нестандартных решений. При этом важность образования видится не столько в вооружении человеческого интеллекта новыми операционными возможностями, сколько в перестройке сознания.

Художник, в широком смысле слова, не может стоять в стороне от этих проблем и каждый решает их по-своему. Самая сложная проблема современного общества, общества потребления — это проблема духовности. Культ материального, жестокого, чувственного, безнравственного и брутального характеризующего современный социум, повлек за собой и в культуре, искусстве, образовании новое моделирование мира и человека. Нынешнее время достаточно спрессованное, жесткое и стремительное. Такой девиз, как: «Кто не успел, тот потерял!», настойчиво входит в нашу повседневную жизнь, профессиональную деятельность, наши планы и даже мечты. Не задумываясь, мы используем ту информацию, которую нам поставляет наше нынешнее время, подчеркиваю, поставляет время. Обеспечение контента осуществляют как различные государственные и общественные структуры, так и частные лица. Таким образом, происходящие трансформации традиционных моделей поведения человека, его морально-нравственные приоритеты, не связанные с традиционной культурой, духовными ценностями, размываются, и индивид стоит перед самостоятельным выбором ориентиров и собственных мировоззренческих установок и норм самоидентификации. Разрешение сложившихся противоречий возможно лишь при гармоничном равновесии духовного и материального начал. В рамках этих противоречий особое место занимает профессиональная идентичность в целом и ее сопоставимость с национально-культурной идентичностью. «Культура становится более глубинным связующим звеном той или иной нации, указывая на схожесть жизни зачастую различных этнических и конфессиональных групп на ментальном, бытовом, церемониальном и других уровнях. Национально-культурная идентичность становится гораздо более устойчивым формированием, нежели национальная идентичность как таковая, основанная лишь на патриотизме, лояльности или гражданском долге» [1].

Стремительные темпы перемен во всех сферах жизни, резко возрастающий поток новых знаний, исчезновение переходного периода между получением знаний и их использованием, наконец, отчуждение процесса производства духовных ценностей от процесса их усвоения и передачи формируют сами реалии современной жизни и трактуются, к сожалению, как инновационные. В то время как определение приоритетов, новых ценностных ориентиров образования и культуры помогут преодолеть кризисные явления переходного периода, выстроить инновационную динамику формирования антропогенной цивилизации.

Быстротечность информационных процессов отразилась на способах создания произведений искусства, на формах его бытования и восприятия. Возникли новые виды искусства — компьютерная графика, компьютерная музыка, цифровое искусство и пр. Современные достижения информатизации накладывают существенный отпечаток не только на профессиональное художественное образование, но и современное искусство. Компьютер и мультимедийная учебная среда открыли новые возможности для обучения художественной культуре. Фактически мультимедийный компьютер, наделенный художественными функциями (рисования, синтезирования цветных изображений, аранжировки музыки и т.д.), стал инструментом обучения. При помощи компьютерных технологий создаются обучающие программы по каждой дисциплине художественно-образовательного цикла, формируется техническая база художественных средств и наглядных пособий. В ядро знаний, умений и навыков студента закономерно и органично входят представления о технике голографии, совмещении звука и цвета, 3d-принтеры позволяют реализовать спроектированную дизайнером модель множества деталей предметного мира.

В системе профессионального художественного образования наметились тенденции разработки инновационных идей, определения приоритетов и мер реализации образовательной политики по преодолению внутренней самодостаточности, замкнутости и ориентации ее на современную социально-культурную практику. Искусство, обладающее мощным потенциалом эстетического освоения мира во всей его сложности и богатстве, играет существенную роль в формировании духовных ценностей. В связи с этим, на художественное образование, которое готовит широкий круг специалистов для искусства, возлагается особая ответственность. Подготовка кадров в области искусства осложнена многообразием его видов: пространственные — живопись, графика, скульптура, дизайн, декоративное искусство, архитектура; временные — музыка, словесное искусство; синтетические, пространственно-временные — театр, кино, хореография. Всех их отличает видовая многомерность и внутренняя полиструктурность: например, в музыке — вокальное, инструментальное, хоровое искусство, дирижирование и т.д.; в театре — актерское искусство, режиссура, сценография, балет, театро-

ведение и др., в изобразительном искусстве — живопись графика, пластические виды искусств. Инновационное художественное образование становится особым способом информационного обмена личности с окружающими людьми, который предполагает не только освоение, но и передачу, отдачу, генерирование информации.

Вместе с тем, следует подчеркнуть то обстоятельство, что эра Интернет-технологий позволила приобщаться к художественному творчеству огромному множеству людей. Легкость овладения компьютерными технологиями подчас не требует особых способностей, необходимых знаний определенного вида искусства, наличия художественного вкуса, развития законов жанра и пр. Отсюда возрастает ответственность учебных заведений художественного профиля в выявлении подлинных талантов, в соединении таланта и владения компьютерными технологиями. Главное выработать у студента устойчивое отношение, что информационная техника очень важное, но дополнительное средство достижения профессиональной компетентности.

Не менее важна роль художника-педагога в этом процессе. Он в большей степени отвечает за свое творчество, за свой художественный язык, за свои идеалы, потому что он — творец. Творец идеалов, творец жизненного пространства, творец духовной среды. У художника, широком смысле этого слова, особая миссия — способность думать об отдаленных результатах своего творчества. На смену традиционному, жестко регламентированному процессу утверждения норм национального искусства приходит процесс свободного интеллектуального поиска, визуального его выражения за счет собственного понятия художником внутренней свободы. Перефразируем слова Тютчева: «Нам не дано предугадать, как дело наше отзовется…», а художник должен не только думать, но и предугадывать то, как отзовется его творчество в современном информационном пространстве.

Произведения искусства, художественное творчество способны существенным образом стимулировать общественные процессы, передавать закодированную невербальным путем информацию, влиять на психологическую организацию личности. Художественная культура и художественное образование являются обязательным элементом системы воздействия, системы управления социумом. Они входят в гуманитарную культуру — в духовное производство, определяя ценности разума и сердца человека. Художник возлагает на себя ответственность не только за свое творчество,

но и за формирование духовных ценностей. Инновационная переориентация системы художественного образования заключается в формировании нового типа образованности, повышении способности творческой личности адаптироваться к непрерывно меняющимся условиям жизни с учетом традиционных, укоренившихся морально-нравственных норм и духовных идеалов отечественной культуры, осознавать собственную национально-культурную и профессиональную идентичность. Развитие профессиональной компетентности, стремление выпускника создать полноценное художественное произведение, его потребность самостоятельно развивать талант и природную одаренность — вот главные принципы инновационного подхода учебных заведений художественного профиля.

Построение инновационной системы художественного образования должно базироваться на организационно-управленческом, педагогическом, содержательном и творческом уровнях, направленных на улучшение качества художественного образования с учетом конкурентоспособности выпускников в области искусства и потребностей рынка труда.

Иными словами, сущность нынешних современных инноваций в меньшей степени определяется использованием только новых технологий, но, как отмечено выше, они связаны, в первую очередь, с созданием высококачественной художественной культуры, которая и станет наивысшей достоинством информационной цивилизации, позволившей сформировать гармоничную, креативную и созидательную личность. В эволюции общества вырабатывается специфическая социальная технология художественной культуры. Высшее и среднее профессиональное художественное образование, развивающиеся на основе общих задач, стоящих перед образовательной системой России, в то же время занимают в ней особое место, в силу его значимости в жизни общества, детерминированное ролью культуры и искусства в формировании духовного и творческого потенциала нации, ярко выраженной специфики личного становления творца, художника, деятеля культуры.

Примечания:

1. *Куруленко Э.А., Нефёдова Д.Н.* Национально-культурная идентичность в условиях глобализирующейся реальности // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Т. 17. 2015. № 1. С. 233.

2. Проблемы информационной культуры // Сб. ст. Методология и организация информационно-культурологических исследований. Вып. 6. М.; Магнитогорск, 1997. 191 с.

3. Проблемы подготовки специалистов в вузах культуры. М., 1990. 157 с.

4. *Савельев А.* Новый вызов? [Глобализация высшего образования] // Высшее образование в России. 2002. № 1. С. 112–115.

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

Э.М. ГЛИНТЕРНИК

Доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой рекламы Санкт-Петербургского государственного университета (Институт «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций»), действительный член Национальной академии дизайна, член Санкт-Петербургского Союза художников России
e-mail: e.glinternik@spbu.ru

E.M. GLINTERNIK

Doctor of arts, professor, head. the department of Advertising, St. Petersburg State University (Institute «Higher Journalism and Mass Communication School»), academician of the National Academy of Design, a member of the St. Petersburg Union of Artists of Russia
e-mail: e.glinternik@spbu.ru

«ГРАФИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА» И СТАНОВЛЕНИЕ ДИЗАЙН-ГРАФИКИ В КОНТЕКСТЕ ВЫСТАВОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ РУБЕЖА XIX–XX ВВ.

«GRAPHIC ARTS» AND THE FORMATION OF DESIGN GRAPHICS IN CONTEXT OF EXHIBITION ACTIVITY OF THE COUNTRY XIX–XX CENTURIES

Статья посвящена истории раннего становления отечественной дизайн-графики, которое было обусловлено совокупностью целого ряда экономических и социокультурных факторов. В их числе одним из определяющих была активная выставочная жизнь на рубеже XIX–XX вв. Критические рецензии, выставочные каталоги, обзоры художественной жизни как документы эпохи дают возможность составить общую картину путей развития «графических искусств». В отсутствии специальной терминологии так называли рассматриваемую сферу массовой тиражной графики. Проведение многочисленных художественных и отраслевых выставок способствовало развитию «графических искусств» или «декоративной графики», которое проявлялось в красочных рекламных плакатах, листовках, многочисленной акцидентной продукции.

The article is devoted to the history of the early development of the domestic design graphics, which was due to the combination of a number of economic and socio-cultural factors. Among them, one of the defining features was an active exhibition life at the turn of the XIX–XX centuries. Critical reviews, exhibition catalogs, reviews of artistic life, such as documents of the epoch, give an opportunity to make a general picture of the development paths of the «graphic arts». In the absence of special terminology, the so-called scope of mass circulation graphics was so called. The holding of numerous art and industry exhibitions contributed to the development of «graphic arts» or «decorative graphics», which was manifested in colorful advertising posters, leaflets, and numerous incidental products.

Ключевые слова: графический дизайн, «графические искусства», «декоративная графика», художественные выставки рубежа XIX–XX вв., история рекламной графики, прикладная графика.
Keywords: graphic design, «graphic arts», «decorative graphics», artistic exhibitions at the turn of the XIX–XX centuries, history of advertising graphics, applied graphics.

Становление отечественной дизайн-графики было обусловлено совокупностью целого ряда экономических и социокультурных факторов, среди которых можно выделить основные, такие как создание единого общероссийского рынка, формирование городской культуры, технический прогресс в полиграфии и, наконец, — активная выставочная деятельность.

Подъем в промышленности, оживление торговли, усиление конкуренции в коммерческой сфере ускорили создание единого общероссийского рынка. Проведение художественно-промышленных выставок и торгово-промышленных съездов, создание художественно-промышленных музеев и обществ, обращение художников к прикладным темам — звенья в цепи интенсивной и многообразной жизни общества. Впервые успехи в творческой сфере стали связывать с развитием экономики и производства.

Это был период формирования новых форм художественного творчества, одна из которых сначала была обозначена как «графическое искусство» или «декоративная графика». Современный исследователь,

историк графического дизайна или полиграфии, обращаясь к материалам по печатному делу более чем столетней давности — отраслевой периодике или специальной литературе, обязательно сталкивается с широко бытовавшим тогда в полиграфии понятием — «графические искусства» [1]. Оставляя обширную тему развития дизайн-графики в недрах полиграфической индустрии за рамками настоящей статьи, обозначим просто его использование на протяжении второй половины XIX — первой четверти XX вв. в контексте, идентичном нашим представлениям о специфике деятельности дизайнера-графика. В это время обсуждаются проблемы восприятия, решаются формообразующие задачи, обосновываются функции прикладной графики, создаются предпосылки для эстетического анализа.



Рисунок 1. В.Рейнке. Первая всероссийская выставка печатного дела. Плакат. 1894

В значительной степени в этом процессе проявилось влияние активной выставочной деятельности в России на рубеже XIX–XX вв. Особенно насыщенными в художественной жизни оказались буквально последние десять лет уходящего XIX века. Уникальный характер отдельных выставок, их место и значение в истории отечественной культуры, графического дизайна и печатного дела трудно переоценить. Проведение отраслевых выставок способствовало развитию художественной критики, а также приобщению общества к проблемам творческого и технического характера. Выставочные каталоги, отзывы, рецензии позволяют дополнить общую картину взаимодействия и развития проектной графики и печатного дела на протяжении рассматриваемого периода. К сожалению, у нас нет достоверных сведений касательно художественной организации большинства этих выставок с точки зрения экспозиционного искусства. Мы располагаем лишь рекламными плакатами и фотодокументами, которые позволяют воссоздать и домыслить, хотя бы в ка-

кой-то степени, способы экспонирования и организации выставочного пространства в ту пору.

К середине 1890-х гг. решено было провести в Санкт-Петербурге Первую всероссийскую выставку печатной отрасли как подведение итогов определенного этапа развития, с демонстрацией всех возможностей российского печатного дела. Выставка проводилась под эгидой Императорского Русского технического общества, под высочайшим покровительством его Императорского высочества великого князя Константина Константиновича, и была торжественно открыта в Соляном городке (февраль — июнь 1895 г.). Художником В.Рейнке специально к выставке был выполнен рекламный плакат, вполне отвечавший массовым эстетическим представлениям времени (ил. 1). Экспозиция подразделялась на следующие разделы: история книгопечатания, современное издательское дело, граверное дело, словолитное, писчебумажное и механико-химическое производства, типография, литография и металлография, гелиография, переплетное дело, специальные школы и специальная литература, художественный отдел. Практически все, что было связано с графическими искусствами, нашло отражение в экспозиции.

Хроника проведения выставки известна благодаря 34 спецвыпускам «Обзоров Первой всероссийской выставки печатного дела», редактором которых был Р.Р.Голике. Регулярно, два раза в неделю, они печатались непосредственно в выставочных павильонах с использованием шрифтов словолитни О.И.Лемана, бумаги Невской писчебумажной фабрики А.И.Варгунина, на типографских машинах первого в России и Санкт-Петербурге машиностроительного завода И.А.Гольдберга.

Экспозиция выгодно отличалась от обычных выставочных мероприятий тем, что, по общему замыслу, почти все машины находились в действии, каждая фирма печатала свою продукцию на собственном оборудовании. Это значительно оживляло атмосферу выставки и сообщало ей большой практический интерес, имевший, помимо всего прочего, и общеобразовательное значение. Так, в словолитном отделе посетители знакомились с производством литер на ручных и универсальных машинах. Затем здесь же, после отливки, можно было проследить поступление литер в наборную шрифт-кассу. Наборщик тотчас набирал текст очередного номера «Обзора», его верстали и несли на скоропечатную машину, где печатали очередной выпуск в сотнях и тысячах экземплярах. Таким образом, впервые посетители получили возможность проследить всю цепочку

в процессе изготовления печатной продукции — от рукописи к готовому изданию. Заплатив за журнал гривенник, который шел в пользу Школы печатного дела, они могли сразу приступить к чтению. На их глазах происходило «поразительное явление из области типографского дела».



Рисунок 2. С.Соломко. Международная выставка художественных афиш в Санкт-Петербурге. Обложка каталога. 1897

Особое внимание привлекала ротационная машина, на которой день и ночь, без перерыва, печатался самый популярный в России журнал для семейного чтения «Нива». Даже когда выставка закрывалась, ночью, журнал продолжал печататься. Весь тираж — 170 000 экземпляров — изготавливался в течение шести дней. По словам обозревателя выставки, «быть на ней и не видать ротационной машины г. Маркса, это все равно, что не заметить слона. Огромное чудовище, с множеством цилиндров, колес и валиков внушает к себе невольное уважение». Подводя итоги проведения выставки, он же писал далее: «Я замечал неоднократно, что больше всего внимание публики привлекали процессы печатания. И не одно пустое любопытство сказывалось в этом внимании. Здесь чувствовалось стремление проникнуть, если можно так выразиться, в анатомию и физиологию печатного дела, ибо только, зная строение организма, можно любить его, т.е. смотреть на него сознательными и ясными глазами. Выставка не прошла поэтому бесследно для читательского сердца… Книга не падает с неба. Она великий и святой труд. <…> И выставка обнажила эту тайну великого труда» [2, с. 21]. В экспозиции были представлены около 200 фирм из 50 городов, в общей сложности на ней побывало 42 608 человек.

Далее в хронологическом порядке, буквально волной, одна за другой, прокатились по России три художественные выставки. Прежде всего, для развития проектной графики огромное значение имела

Первая международная выставка афиш, устроенная в помещении Общества поощрения художников в 1897 г. в Санкт-Петербурге. Грандиозный праздник печатной рекламы, судя по единственной фотографии в журнале «Всемирная илюстрация», был по тому времени небывалым зрелищем (ил. 2). От пола до потолка в сплошной развеске здесь было представлено более 700 рекламных плакатов не только известнейших мастеров, но и анонимных авторов, из 13 стран. В каталоге выставки отмечалось: «Идя на помощь промышленности, искусство художественною афишею проникает в жизнь толпы и тем вносит в нее живительную ноту. Музеи прикладных искусств широко открыли ей двери, целая особая литература возникла для описания, разбора классификации этих эфемерных произведений» [3, с. 3].

Активное участие в организации выставки принял Р.Р.Голике. С начала 1890-х гг. он стал издателем иллюстрированного журнала «Шут», на страницах которого часто воспроизводились рекламные плакаты зарубежных и русских художников. Почти все плакаты русского отдела, представленные на выставке, были отпечатаны в его типографии. Постоянными авторами «Шута» — художниками С.Соломко и И.Порфировым — были сделаны два выставочных плаката. Кроме того, был издан большеформатный каталог выставки с черно-белыми репродукциями и отдельным приложением к нему — альбома из 48 цветных хромолитографий. Вместе с тем, это издание было, выражаясь современным языком, хорошо спланированной рекламной акцией для самого типографа, который последовательно стремился стать ведущим исполнителем заказов на рынке рекламной печатной продукции. В журнале «Графические искусства и бумажная промышленность» в статье «Настоящее положение графических искусств» особо подчеркивалось участие Р.Р.Голике в «поощрении графического дела на выставке художественных афиш» [4, с. 3].

Наиболее интересные рецензии на выставку были опубликованы в журналах «Живописное обозрение», «Всемирная иллюстрация», «Театр и искусство» и др.

Одна из самых вдумчивых, статья в «Живописном обозрении» (автор скрылся под инициалами «К.С.») объективно рассматривала значение печатной рекламы в жизни общества, ее состояние в России, сравнивала отношение к ней в России и за рубежом. Ее ключевой темой стал вопрос об отношении общества к промышленному искусству. Воспользовавшись бытовавшей традиционной классификацией искусства

на низкое и высокое, автор характеризовал положение промышленных искусств в современном ему обществе: «Высоким является жанр исторический и бытовой; пожалуй, и пейзаж <…>, а искусство декоративное, прикладное, промышленное — совсем игнорируется; его не только не ставят рядом, но стараются даже всячески выразить свое презрение к искусству, служащему промышленности <…>» [5, с. 908].

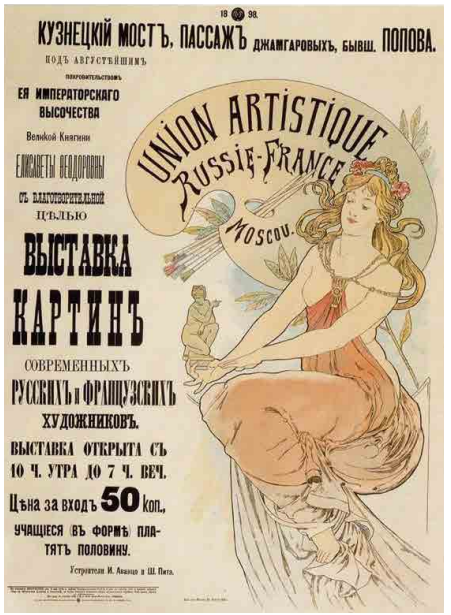


Рисунок 3. Выставка картин современных русских и французских художников. Плакат. Москва, Кузнецкий мост, Пассаж. 1898

Сравнивая положение, он констатировал: «За границей уже признано, что искусство, как выражение мысли и красоты, одинаково велико, каким бы путем оно не проявлялось. <…> Большие промышленные фирмы поняли важность художественной рекламы; платя большие деньги, они привлекли талантливых художников, в руках которых обыкновенная торговая реклама превратилась в художественное произведение. Афиша, как реклама, без сомнения должна соответственно применяться. Чтобы обратить на себя внимание публики, она должна отличаться красочностью и оригинальностью» [5, с. 909]. С нашей точки зрения суждения автора обнаруживают полное понимание специфики новой графики, ее места в новой области промышленных искусств. Тогда же, по горячим следам после выставки, «Нива» отмечала: «Художники не брезгуют такой работой: они принципиально верят в то, что искусство должно служить массе, и что те произведения искусства, которые постоянно находятся на глазах толпы, и должны отличаться самой высокой художественностью, потому что на них развивается и воспитывается эстетический вкус народа» [6, с. 1196] (ил. 3).

Многочисленные отзывы в периодике на протяжении еще нескольких лет возвращались к этому событию. Среди критических рецензий были и нелицеприятные оценки состояния российской тиражной

графики. Известный художественный критик В.Чуйко (1839–1899) отмечал в журнале «Всемирная иллюстрация»: «Во всяком случае приходится с грустью признать, что русское искусство в художественной афише решительно отстало от других европейских стран. Может быть, это обстоятельство зависит от малого развития нашей промышленности и торговли; может быть и от других причин: незначительного уровня нашего художественного воспитания, или от каких-нибудь иных условий, но факт остается фактом» [19, с. 576]. Ему вторил рецензент в журнале «Театр и искусство»: «В области афиш мы очень отстали. […] Наш русский отдел поражает бедностью и однообразием. Он почти жалок. Дело не столько в художниках, сколько в несовершенстве наших типографских средств» [7, с. 887]. Очевидный критикам провал русского отдела выставки дал неожиданно мощный стимул развитию торгово-промышленного плаката, пробудил взаимный интерес со стороны художественной общественности и представителей торговли и производителей.

В следующем году устроителем Первой Международной выставки афиш в Москве, в Строгановском училище, был известный отечественный издатель И.Н.Кнебель (1854–1926). Сознавая возросшее значение рекламного плаката в культурной жизни общества, в предисловии к каталогу он писал: «…эта новая отрасль художественной промышленности, вызванная в последнее время необыкновенной потребностью в рекламе, играет громаднейшую роль в мире торговли и промышленности. <…> Такое значение современных художественных афиш и плакатов для промышленности и торговли вызвало <…> желание устроить и в Москве Международную выставку художественной рекламы. Я приложил все мое старание, чтобы сделать эту выставку возможно разнообразной и интересной: из числа более чем 20 тысяч современных афиш и плакатов, <…> я выбрал лучшие и надеюсь, что они заинтересуют как представителей художественного и промышленного мира, так и всех любителей искусства» [8, с. 3].

Цифра в 20 000 тысяч плакатов представляется маловероятной, но, тем не менее, из 500 плакатов, представленных в экспозиции, отечественных оказалось всего 14. Это были театральные афиши, отпечатанные в типографии Скоропечатни А.А.Левенсона.

Третья выставка — в Киеве (1900) — также проходила при содействии владельца крупнейшей типографии С.В.Кульженко. В каталоге Международной выставки художественных афиш и плакатов отмечалось: «Так недавно зародившаяся новая отрасль применения искусства

к промышленности, в форме художественных плакатов, <…> получила полные права гражданства, как в Европе, так и Америке. Художественная афиша нашла себе широкое распространение, как в промышленном мире, так и в мире художников. При участии крупных художественных сил, афиши, помимо чисто коммерческих целей, имеют несомненное влияние и на развитие вкуса среди широких классов публики» [9, с. 3]. На выставке были представлены 561 афиша и плакат, среди них 49 работ 28 русских художников. По сравнению с экспозицией предыдущих, в тематическом отношении плакаты русского отдела были уже более разнообразны. Помимо книготорговой и книгоиздательской, была представлена табачная и прочая промышленная реклама, реклама выставок садоводства и птицеводства.



Рисунок 4. Я.Бельзен. Международная художественно-промышленная выставка керамических изделий. СПб., 1900

Все три выставки показали значение тиражной графики при постоянно возрастающей конкуренции в области торговли и промышленности и, вместе с тем, выявили значительную отсталость России в этой области творчества, несмотря на уже имевшуюся солидную полиграфическую базу в крупных городах. В течение последующих пятнадцати лет дизайн-графика продолжала активно развиваться, художественный уровень рекламной графики и отношение к ней широкой общественности изменились в корне.

В 1906 г. в залах Академии художеств прошла выставка с благотворительной целью, организованная товариществом Р.Голике и А.Вильборга. Специальный плакат для нее «Выставка произведений печати» был выполнен известным художником Я.Я.Бельзеном, выпускником Академии художеств, работавшим также и в рекламно-выставочном плакате. Так, известен его плакат к Международной художественно-промышленной выставке керамических изделий (1900) (ил. 4). Все средства, вырученные от проведения выставки, перечислялись в пользу недостаточных учеников Высшего художественного училища при Им-





Рисунок 5. Обложка и титул книги Г.Скамони «Изобретения и технические успехи в области графических искусств». 1908

ператорской Академии художеств и Первой школы печатного дела при Императорском Русско-техническом обществе. Сведений об этой выставке практически не сохранилось, нет сведений о выставлявшихся авторах и работах. Известно лишь, что демонстрировались произведения печати, исполненные в мастерских товарищества.

В связи с этим представляет интерес документ из Научно-библиографического архива РАХ. Рукописная рецензия относится примерно к 1927 году, по всей вероятности, ее автором был известный специалист, историк плаката В.К.Охочинский (в 1920-х гг. директор издательства Академии художеств). «Ровно 20 лет тому назад — в декабре 1906 года, по инициативе Академии художеств была организована выставка графики и произведений художественной печати. Успех этой выставки был исключительный. Правда, она ничем не реагировала на массовую книгу, на книгу, рассчитанную для небогатого читателя, и охватывала только дорогостоящие издания, потребителем которой был господствующий класс капиталистов. Тем не менее, в области книжного искусства и техники выставка имела большое значение. Следует считать, что примерно с 1906 года начинается эпоха появления в свет высокохудожественных изданий, таких как “Горе от ума” с рисунками Д.Кардовского, “Медный всадник” с рисунками А.Бенуа, “Пиковая дама” и т.д., которые показали возможности очень высокого мастерства в книжном деле» [10].

В память о выставке в 1908 г. была выпущена книга — «Графическое искусство», посвященная, согласно предисловию, «изобретениям и техническим успехам в области графических искусств» [11, с. 3] (ил. 5, 5а).

Начиная с 1909 г., по инициативе Главного управления по делам печати в Санкт-Петербурге стали проводиться ежегодные отчетные выставки. Несмотря на отличную организацию и хорошие отзывы, отмечавшие их как крупное культурное явление в жизни общества, общественный резонанс в результате их проведения был относительно невелик. На выставке в 1909 г. посетителей было всего 800 человек, в 1910 г. — 1200, в 1911 г. — 3000.

По всей вероятности, причиной столь ограниченного интереса было отсутствие практики и традиций в проведении таких выставок. Как вполне обоснованно отмечал тогда журнал «Русский инвалид», «следует думать, что холодное или равнодушное отношение общества к данной выставке — простое недоразумение. Дело новое. Многие, вероятно, не могут себе представить, что они встретят в дивных по книжному богатству залах выставки. Наверное, многие не знают, что там можно просиживать целые дни за любыми книгами, журналами, газетами, что книги и журналы можно брать с полок, разрезать их, делать себе пометки, выписки, снимки, словом, работать вполне удобно, свободно, как в собственном кабинете» [12, с. 12]. Известен нам специальный плакат к одной из таких выставок работы художника В.Табурина (1910). В истории проектной графики это особая страница, поскольку на этих выставках впервые самостоятельным разделом экспонировалась торгово-промышленная реклама. Уникальные архивные фотографии запечатлели даже развеску, по которой сегодня мы узнаем дошедшие до нас плакаты (ил. 6).

Под высочайшим покровительством государя императора и почетным председательством Президента Академии художеств, великой княгини Марии Павловны, в декабре 1911 — январе 1912 г. в Санкт-Петербурге проходил Всероссийский съезд художников. Наряду с другими, к этой дате в залах Академии художеств открылась и выставка «Искусство в книге и плакате». Именно эта экспозиция, по свидетельству искусствоведа В.К.Лукомского, привлекла «наиболее острое внимание членов съезда...<...> Оно и понятно, так как выставка являлась не только наглядным показателем применения художественного творчества в печати, но и представляла сама по себе ценное и подобранное собрание произведений печатного станка, которое не могло остаться незамеченным» [13, с. 182].

Впервые образцы печатной рекламы на столь крупной выставке экспонировались вместе с художественной иллюстрацией, эстампа-

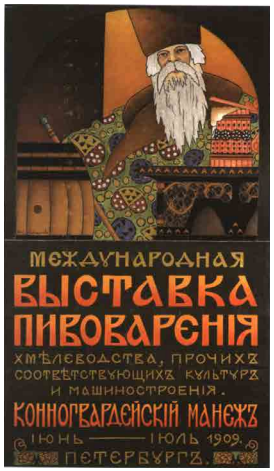




Рисунок 6. А.Дурново. Афиша Международной выставки пивоварения. СПб., 1909; Н.х. СПб авиационная неделя. 1910

Рисунок 7. Я.Пономаренко. Художественно-промышленная выставка 1910 года в Одессе

ми, открытками, народными картинами. Тиражная графика уже осознавалась как явление графической культуры, соответственно и экспозиция призвана была выявить художественные критерии этой культуры.

Едва ли не основным фактором при отборе выставочных экспонатов был способ и страна их изготовления. Как пояснял в предисловии И.И.Леман, из представленных материалов исключалось все, что было издано с применением иностранных клише. На выставке были показаны экспонаты из личных коллекций крупнейших типографов Р.Голике, И.Кадушина, А.Левенсона. Соединение в общей экспозиции образцов книжной и рекламной графики на равных условиях означало, что графика прикладного характера обрела свое законное место в художественной жизни России. Впечатляющим было качество и количество рекламных работ, представленных в творчестве самых известных художников, составлявших в то время славу русского искусства: М.Врубель, В.Васнецов, И.Билибин, С.Чехонин, М.Добужинский, Л.Бакст и многие другие мастера.

Торгово-промышленный плакат был представлен работами А.Апсита (для фирмы Сіу и К «Наш какао»), Я.Бельзена, И.Билибина (для а/о пиво-медоваренного з-да «Бавария», пароходного об-ва «Кавказ» и «Меркурий»), Е.Лансере, Г.Пашкова, Е.Россинской (для т-ва «Брокар и К» — «Лебяжий пух»), Н.Самокиша и др. Было много плакатов, сделанных по заказам издателей для продвижения многочисленных журналов, а также приуроченных к выставкам различного рода, историческим,

строительно-художественным, мебели, новейших изобретений и т.д. Значительная часть прикладной графики, представленной на выставке, сегодня доступна нам, благодаря публикациям современных исследователей. В небольшом количестве была представлена прикладная графика малых форм: Диплом школы летчиков С.Чехонина, обложка для папиросной бумаги М.Врубеля (1895), меню Б.Зворыкина (1909, 1910), Н.Самокиша (1906), Диплом для Министерства торговли и промышленности Е. и Н.Лансере (1911) и пр. (ил. 7).

Здесь же, прямо в выставочных залах, в свободном доступе на столах, для всеобщего обозрения были выставлены выходящие повременные издания: «Аполлон», «Ежегодник императорских театров», «Зодчий», «Старые годы», «Театр и искусство», «Русский библиофил», «Свободным художествам» и др.

Следует упомянуть еще об одном, не столь широко известном мероприятии, — «Ретроспективной выставке русской художественной графики. 1888–1913» из коллекции петербургского архитектора В.С.Карповича, которая экспонировалась в рамках проведения Всероссийской выставки 1913 г. в Киеве, в отделе печатного и писчебумажного дела. Сам владелец коллекции считал, что в рекламном плакате нет определенных течений, и все работы носят случайный характер. Для будущей истории он зафиксировал реальную ситуацию: «В этом искусстве мы отстали от Запада. <…> Если сравнивать плакаты хотя бы 60-х годов, с тем, что видим теперь, то несомненно, следует порадоваться громадному успеху и в этой области декоративной графики <…> Наши торговые предприятия весьма косно относятся к хорошей красочной рекламе и довольствуются лубочными произведениями типографий. Некоторое движение, правда, чувствуется в этой области, но все-таки, плакатная декоративная графика развивается весьма медленно, несмотря на большое количество художественных сил, могущих дать прекрасные произведения и в этой области» [15, с. 40].

В конце того же года в Москве в галерее К.А.Лемерсье прошла выставка плаката. Пока что о ней не удалось собрать сколько-нибудь полной информации, галерея специализировалась на продаже картин современных художников. В нашем распоряжении лишь рецензия в газете «Раннее утро» от 19-го декабря 1913 г. (№ 292). Критик Ю.Бочаров, как следует из статьи, был достаточно хорошо знаком с ситуацией в области печатной рекламы и проходившими выставками в Санкт-Пе-

тербурге. Он писал о том, что «приходилось видеть отделы плакатов на выставках печатного дела, на выставках Главного управления по делам печати, но устроители этих выставок подходили к плакату, как к произведению типографского искусства — не больше, — и совершенно не видели в нем создания художника, произведения искусства» [16].

Бочаров подводит читателя к тому, что печатная реклама уже вполне могла стать художественным явлением, и потому открытие специальной выставки способствовало этому процессу. «Ведь современное искусство надо искать не в одних салонах тех молодых новаторов, которые себя только и считают сегодняшним художественным днем <…>. Современное искусство живет и на шумной улице с ее толпой, с ее магазинами, с ее кричащей рекламой. Плакаты настолько же современное искусство, как хотя бы картины Пикассо» [16]. В статье обозначалась связь между искусством и экономической жизнью страны, и очень точно определялись особенности формообразования и основные функции рекламного плаката.

В качестве первой в России выставки дизайн-графики, можно назвать выставку художественных плакатов, организованную в Санкт-Петербурге по результатам конкурса на проект торгово-промышленного плаката. Проходила она с 6 по 17 мая 1916 г. в фойе кинотеатра «Soleil» (Невский пр., 48, «Пассаж»). Конкурс был объявлен Русским художественно-промышленным обществом для Русско-американской линии Русского Восточно-Азиатского пароходства. Его условия были опубликованы в журнале «Солнце России». Лаконичное объявление гласило: «Русское художественно-промышленное общество объявило следующие конкурсы: Художественный плакат для Русско-Американской пароходной линии. Премии — 600, 350, 225 руб. Размер 60 х 90 см в натуральную величину красками. Не премированные проекты могут быть куплены Восточно-Азиатским пароходством по 150 руб. Срок конкурса — 18 апр. 1916 г. в 8 ч. веч. Ранее эти плакаты заказывались в Америке» [17, с. 16]. Всего на конкурс поступило 93 проекта. Работы представлялись под девизами, к примеру: «Былое в настоящем», «Море-флот», «Морской флот», «Columbus», «Штурвал», «Русь-Америка» и пр. Авторы и сами работы нам не известны. Скромный двухстраничный каталожек сопровождало небольшое вступление, в котором неизвестный автор от имени организаторов посетовал на не всегда высокие художественные качества рекламного плаката, но, тем не менее, признавал, что «рекламный плакат получил в наше время широкое распространение и при известных условиях м. б. подлинным художественным произведением. К сожалению, он редко бывает таким, особенно у нас в России. Между тем роль плаката в художественном воспитании народных масс может быть очень значительной. Устранение плакатов дурного вкуса и замена их хорошими — задача, заслуживающая самого серьезного внимания художников, и в России могут быть созданы художественные плакаты, нисколько не уступающие заграничным» [18, с. 2].

От имени правления общества в каталоге подчеркивалось: «Цель плаката: обратить внимание на определенное предприятие или на продукты производства легче всего достигается, если картина-реклама настолько художественно-привлекательная, что зритель может подолгу остановить на ней свое внимание» [18, с. 2]. Таким образом, стало очевидно и было озвучено, что цели, «преследуемые художниками и лицами, прибегающими к услугам плакатов», вполне совпадают. Организаторы конкурса и выставки преподносили данное мероприятие как патриотическое и культурное дело, которое показало, что в России могут быть созданы художественные плакаты, ничуть не уступающие заграничным, и что обращения с такого рода заказами за границу совершенно излишни. Подобные акции наглядно показывали, что в обществе уже созрели условия для сотрудничества производителей и художников в области рекламного плаката. Пришло понимание, что такая взаимосвязь будет способствовать высокому художественному уровню графики и, одновременно, развитию вкуса широкой публики.

Экономическое процветание Российской Империи в конце прошлого столетия, развитие торговли и промышленности, усиление конкуренции, способствовали развитию графического дизайна. Активная выставочная деятельность, проведение вышеназванных выставок имело поистине историческое значение, так как подводило итоги определенного художественного этапа, или же, напротив, показывало неудовлетворительное состояние того или иного направления в массовой печатной графике, способствовало осмыслению художественной и функциональной природы многообразной печатной продукции. Это был период формирования основ новой проектной графики, пока еще не вполне функционирующей, но уже вполне осознанной в экономическом, социальном, политическом, а вместе с тем и культурном развитии, как необходимое явление в жизни общества.

Примечания:

1. *Глинтерник Э.М.* Понятие «графических искусств» в печатном деле на рубеже XIX–XX веков и становление терминологической системы дизайн-графики // Теория искусства, традиционная культура и творческий процесс / Мат. межд. научн. конф. МГХПА им. С.Г.Строганова. М., 2015. С. 177–182.

2. Обзор Первой Всероссийской выставки печатного дела. СПб., 1895. № 4.

3. Международная выставка художественных афиш. Каталог. Сост. П.П.Марсеру. СПб., 1897.

4. Настоящее положение графических искусств // Графические искусства и бумажная промышленность. 1897. № 12.

5. К.С. Международная выставка афиш // Живописное обозрение. 1897. № 51. С. 908–909.

6. Международная выставка художественных афиш // Нива. 1897. № 50.

7. Театр и искусство. 1897. № 48. С. 886–887.

8. Каталог Первой Международной выставки художественных афиш в Москве / пред. И.Н.Кнебеля М., 1898.

9. Международная выставка художественных афиш и плакатов. Каталог. Киев, 1900.

10. Научный архив РАХ АХ. О выставке книжной графики и произведений художественной печати. Ф. 7. Оп. 1. Д. 645. Л. 6.

11. Графическое искусство / сост. Г.Скамони / пер. Н.М.Ольхина. СПб., 1908.

12. Русский инвалид. 1910. № 6.

13. Искусство в книге и плакате. Выставка // Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде. Декабрь 1911 — январь 1912. Т. III. Пг., 1914. С. 181–185.

14. Искусство в книге и плакате. Выставка при Всероссийском съезде художников. Каталог / пред. И.И.Лемана. СПб., 1912. 87 с.

15. Ретроспективная выставка русской художественной графики. 1888–1913. Коллекция В.С.Карповича: Каталог // Всероссийская выставка в Киеве. 1913 г. Каталог отдела печатного и писчебумажного дела. Киев, 1913. С. 39–53.

16. *Бочаров Ю.* Искусство плаката // Раннее утро. 1913. 19.09.

17. Солнце России. 1915. № 294 (39).

18. Выставка конкурса художественных плакатов Русско-Американской линии Русско-восточноазиатского пароходства. Список проектов. Пг., 1916. С. 2.

Е.А. ЛИСИНА

Кандидат философских наук, генеральный директор издательского дома «Аналитика Родис»

e-mail: lisina.elena.81@gmail.com

E.A. LYSINA

Candidate of philosophy, general director of the publishing house «Analitika Rodis»

e-mail: lisina.elena.81@gmail.com

ГОРОДА ДРЕВНЕГО МИРА: ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ

CITIES OF THE ANCIENT WORLD: CONSTRUCTION PRINCIPLES AND ARTISTIC IMAGES

Статья посвящена принципам архитектурного построения и художественной природе городов Древнего мира. Актуальность данной темы обусловлена тем фактом, что древние композиционные принципы создания городов до сих пор проявляются в строении старых столиц мира, а также выражают себя в современных градостроительных концепциях. В вертикальном отношении центр всегда оказывался вознесенным. Регулярная застройка города, прямые улицы и кварталы становятся визуально-материальным воплощением ритма. В Древнем мире город служил воплощением града духовного, небесного, а не его антагонистом, и эта идея воплощалась в архитектуре и художественном облике города.

The article is devoted to the principles of architectural construction and the artistic nature of the cities of the Ancient world. The relevance of this topic is because the ancient compositional principles of the creation of cities are still manifested in the structure of the old capitals of the world, and, in an evolved form, express themselves in modern urban concepts. One of the general principles of construction naturally became centripetal. Vertically, the center has always been elevated. Regular urban development, straight streets

and quarters become a visual-material embodiment of the rhythm. In the Ancient world, the city served as the embodiment of a hail of spiritual, heavenly, and not its antagonist, and this idea was embodied in the architecture and artistic appearance of the city.

Ключевые слова: урбанизация, столица, древний город, градостроение, архитектура, центр и периферия, святилище, Древний мир.
Keywords: urbanization, the capital, the ancient city, town building, architecture, center and periphery, sanctuary, Ancient world.

Введение

Урбанизация — сравнительно недавнее явление в истории человечества. Ее измеряют по разным критериям, однако общепринятым хронотопом появления первых городов-мегаполисов можно считать пятое-четвертое тысячелетие до н.э. и Юго-западную Азию [10, p. 13]. Серьезнейшей предварительной причиной появления оседлых мест массового жительства можно считать окончание ледникового периода и начало голоцена: смягчившийся климат позволил людям жить в одном месте.

При этом само понятие города формировалось не слишком быстро: так, до середины I тыс. до н.э. в Передней Азии не было терминологического различения «города» и «деревни»: лексически в ряде родственных языков населенный пункт был обозначен как ālu(m), у шумеров — uru, угаритское — g¯rt, древнееврейское — īr, хеттское — happiras [7, с. 10]. Однако при этом образ города уже в поэме о Гильгамеше понимается как нечто священное, принесенное богом, великое; как метаобраз храма:

Урук, создание богов великих,
Эанну, храм, спустившийся с неба,
Части которого сделали великие боги,
Великую стену, касающуюся тучи
(пер. Т.И.Каневой) [цит. по: 7, с. 11].

Таким образом, уже в Древнем Междуречье образ города понимался как священное место пребывания, нечто большее, чем место жительства группы людей. На протяжении всего древнего периода истории человека, от Ветхого Завета до «Государства» Платона, происходит формирование концепции города как особенного явления онтологического, социального и эстетического порядка.

Принципы построения и художественные образы древних городов

Каждый город Древнего мира имел под собой точное материально-экономическое основание и социальное наполнение: данному аспекту посвящено множество исследований. Однако каждый представлял собой и уникальное архитектурно-топологическое решение, становившееся результатом как ландшафта, так и художественно-эстетических предпочтений данной культуры, а также ее представлений об устроении космоса: «Небесный Чертог, Храм, Град должен был стать прообразом и даже прямым эталоном земного дворца, храма, города» [8, с. 14].

«Несмотря на локальную специфику, древнейшие города близки друг другу по важнейшим показателям — планировке, структуре, функциям, форме политической организации» [5, с. 102]. Одним из общих принципов построения естественно стала центростремительность: города строились вокруг рынков, алтарей и храмов; селения — вокруг городов; государства прирастали окраинами, росли из столиц: «Для городской организации характерно наличие укрепленного центра и подчиненной ему периферии, округи» [там же].

В вертикальном отношении центр всегда оказывался вознесенным: если не ландшафтно, то архитектурно: «Городской или монастырский храм, который на главной площади стоит прямо на земле или на подклете, проектируется на внешний периметр города, представляется вовне высоко вознесенным» [8, с. 72]. В древнешумерском городе Ур такой возвышенный центр — огромный возвышенный зиккурат [10, p. 57–58], в Амарне — царский дом Эхнатона [ibid, p. 111]. В центре древнего городища Мингурюк, ядра Ташкента, находится вышка-замок; само городище перекликается с застройкой жилых кварталов Пенджикента [9, с. 78–81].

Важны для древних городов, да и вообще для теории градостроения, первичные геометрические формы. Для индуизма и буддизма — это шар (яйцо, сфера, купол). Проекция шара, окружность, — основа плана ряда древнейших городов (таких, как Аркаим, хеттских городов), а также идеальных городов-утопий Мора и Кампанеллы [3, с. 16].

Важным принципом формы становится для древнего города и куб (одна из первых форм алтаря, воплощение твердыни божества): так,

Иоанн Богослов видит Небесный Иерусалим в форме кубического города. Также принципиально важным оказывается форма квадрата: древнеиндийские и древнекитайские строители идеализировали город из 64 квадратных кварталов, римляне старались строить города с квадратными кварталами, ориентированными по сторонам света [там же].

Древний город, прирастая социально и пространственно, прирастал и концептуально-архитектурными явлениями: именно в городах начинали создаваться объекты монументального и культового строительства, такие как дворцы, мавзолеи, храмы [5, с. 98].

Важным, но не универсальным показателем древнего города становятся оборонительные стены: мощные стены балканских античных городов, двойные оборонительные кладки Микен, где толщина стен могла быть равна высоте, и 12–15-метровые станы вокруг Тиринфа (легендарная родина Геракла). Однако наличие оборонительных стен отличает далеко не все города Древнего мира: так, долго не знали стен в Двуречье Сиппар, Лагаш и Вавилон, на Балканах — Дельфы и Спарта, в Эгеиде — цитадели Крита [см.: 4, с. 7]. Однако центр города, где находится храм, дворец, акрополь, поднят над городом и выделен — стеной, акрополем, рвом — всегда [5, с. 102].

Судя по высказываниям античных и эллинистических авторов, к архитектурным признакам города тогда относили также компактно-«ульевидную» застройку города внутри стен (без площадей для сельскохозяйственной работы), более или менее правильную «сетчатую» планировку улиц и кварталов, ритуально-политический центр (святилище), а также общественные колодцы, водотоки и мощеные улицы [Круглов, 2013, 8]. Павсаний, например, писал о том, что город отличает «наличие правительственных зданий, гимнасия, театра, площади, водоема для сбора воды», Цицерон называл «храмы, портики, улицы, законы, права, правосудие» [6, с. 16].

Многие античные города возникли в результате синойкизма, то есть объединения нескольких сельских общин (Афины, Рим). В ранний период такие города застраиваются произвольно, без точного плана, но впоследствии обретают правильные улицы и кварталы. Регулярная застройка города, прямые улицы и кварталы становятся визуально-материальным воплощением такого художественного свойства, как ритм: «Когда формирующая деятельность выступает в чистом виде, извлеченной из процесса труда (как в синкретическом действе), ее первоэлементом оказывается ритм» [1, с. 39].

Основа римского города — две пересекающиеся в центре главные оси, задающие четкий план кварталов. Улицы римского города нешироки, вымощены (законодательно это требование введено во времена Цезаря), застроены каменными домами типа инсул, образовывающими жилые блоки. Характерны и даже обязательны для города Римской империи были амфитеатр, цирк, термы, рынок, портики, храмы, водопровод, некрополь [6, с. 19–23].

Античный, древний город воплощал в себе единый, до поры, идеал гражданского и духовного: идеалом человека был гражданин. Только позже, с монотеистической революцией, идеалы гражданского и духовного подвига постепенно стали расходиться [2, с. 26–38]. В Древнем же мире город служил воплощением града духовного, небесного, а не его антагонистом, и эта идея воплощалась в архитектуре и художественном облике города.

Заключение

Общепринятым хронотопом появления первых городов-мегаполисов можно считать пятое-четвертое тысячелетие до н.э. и Юго-западную Азию. На протяжении всего древнего периода истории человека, от Ветхого Завета до «Государства» Платона, происходит формирование концепции города как особенного явления онтологического, социального и эстетического порядков. Одним из общих принципов построения естественно стала центростремительность. В вертикальном отношении центр всегда оказывался вознесенным: если не ландшафтно, то архитектурно. Важны для древних городов, да и вообще для теории градостроения, первичные геометрические формы: окружность и шар, квадрат и куб. Регулярная застройка города, прямые улицы и кварталы становятся визуально-материальным воплощением ритма. В Древнем мире город служил воплощением града духовного, небесного, а не его антагонистом; эта идея была воплощена в архитектуре и художественном облике города.

Библиография:

1. *Гачев Г.* Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. Ч. 1. М.: Искусство, 1972. 200 с.

2. *Горнова Г.В.* Философия города. М.: Форум, Инфра-М, 2014. 344 с.

3. *Давыдова О.В.* Символика градостроительных форм // Академический вестник УралНИИпроект Российской академии архитектуры и строительных наук. 2014. № 3. С. 15–17.

4. *Круглов Е.А.* Города-полисы греко-византийского мира // Проблемы поиска и изучения древних и средневековых городов на Южном Урале и сопредельных территориях. Уфа, 2013. С. 6–15.

5. *Лобанкова И.П.* Древний город как объект культурологического исследования // Вестник Челябинского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Культурология. — 2008. — № 11. — Вып. 6. — С. 96–104.

6. *Подопригора А.Р.* Римский город как феномен материальной культуры // Проблемы поиска и изучения древних и средневековых городов на Южном Урале и сопредельных территориях. Уфа, 2013. С. 15–28.

7. *Сайко Э.В.* Древнейший город. Природа и генезис (Ближний Восток. IV–II тыс. до н.э.). М.: Наука, 1996. 207 с.

8. *Терехова Г.Л.* Философия архитектуры. Тамбов, 2007. 104 с.

9. *Филанович М.И.* Ташкент: зарождение и развитие города и городской культуры. Ташкент: Фан, 1983. 230 с.

10. *Gates Ch.* Ancient Cities: The archaeology of urban life in the Ancient Near East and Egypt, Greece, and Rome. London & New York: Routledge, 2011. 474 p.

М.К. МАРЬЯСОВА

Аспирант Новосибирского государственного университета архитектуры, дизайна и искусств
e-mail: mar98asova@gmail.com

M.K. MARYASOVA

Postgraduate student, Novosibirsk State University of Architecture and Arts, Novosibirsk, Russia
e-mail: mar98asova@gmail.com

ЛОКАЛИЗИРУЮЩИЕ ОБЪЕКТЫ В КОМПОЗИТНЫХ КАПИТЕЛЯХ XX ВЕКА (НА ПРИМЕРАХ СЕВЕРНОЙ ИРЛАНДИИ И ПОСЛЕВОЕННОГО СССР)

LOCATING OBJECTS IN COMPOSITE CAPITALS OF XX CENTURY (NORTHERN IRELAND, POST-WAR USSR)

В статье акцентируется внимание на локализациях архитектурного орнамента на этапе «освоения классического наследия» и непосредственно до него в контексте развития на рубеже 1930–50-х гг. советского стиля в объектах архитектурного убранства зданий общественного назначения. Проводятся параллели с развитием арт-деко на почве классицизма в г. Белфасте (Северная Ирландия), что оттеняет закономерность процессов развития архитектурного декора СССР в рамках мировых тенденций.

This article points out our attention at localizations of architectonic décor in the period, officially called «coping of classical heritage» and right before it, in the context of the development of the soviet style at the 1930–1950-es. We compare it with the evolution of art-deco from classicism in Belfast (Northern Ireland). That shows the regularity of the development of soviet architectonic décor, accordingly with global tendencies.

Ключевые слова: ар-деко (арт-деко), интерьер, капитель, неоклассицизм, ордер, экстерьер, фитоморфный орнамент.
Keywords: art deco, interior, capital, neoclassicism, order, exterior, phytomorphic ornament.

«Автохтонный» означает «местный», т.е. произошедший в пределах данной местности. Этот термин распространяется не только на флору и фауну, но и на производные человеческого труда, определяющие особенности искусства и ремесел, распространенных на данной территории. Автохтонной может быть как вся система орнамента, так и ее отдельные элементы, используемые из эстетических соображений и для придания орнаменту локального колорита. Изучение состава капителей и декоративной лепнины — тема благодатная и актуальная, поскольку именно творческое освоение классического наследия в свое время вдохнуло в советскую архитектуру интерес к древним орнаментальным традициям и техникам обработки материалов союзных республик, породив новые и неожиданные композиционные приемы на базе классицизма. Запечатлев разнообразные культуры, возделываемые на территории СССР, в качестве декора (кукуруза, цветы подсолнечника, виноград, колосья (в т.ч. и в снопах), яблоки, коробочки хлопка), советские архитекторы зафиксировали высокую роль сельского хозяйства для страны, пережившей войну и голод. Различия в декоративном убранстве были свойственны постройкам допетровской России (например, черниговская или киевская капители, поскольку Русь длительное время пребывала в состоянии раздробленности на самоуправляемые княжества, что позволило сохранить и развить автохтонный архитектурный орнамент), но не учитывались в классицизме, т.к. происходило копирование западных шаблонов. Поскольку длительное время Грузия, Армения и Азербайджан сохраняли независимость, войдя в состав СССР, они имели развитую локальную традицию архитектурного орнамента.

В классицистических композициях и декоративном убранстве фасадов, принятых в царской России (не имеется в виду Россия допетровская), не было выраженного стремления локализовать капитель (за исключением традиционных грузинской, армянской, азербайджанской, узбекской) или фасадный декор. В свою очередь, наша гипотеза состоит в том, что в послевоенный период директивного освоения классического наследия попытки интерпретации классицистических элементов (прежде всего, акант) в формах автохтонного орнамента так же, как и синтез на основании локализующего фитоморфного декора и советской символики образцов советского архитектурного декора, были не просто прецедентами, а нормой. Например, в Новосибирске или в Москве среди застройки послевоенного десятилетия нам не встретится изо-

бражение винограда в капителях (как наиболее акцентных частях ордера), тогда как это распространено, например, в Армении, однако есть декор, содержащий сосновые шишки или колосья. Мы приведем еще массу подобных примеров, но суть советской практики рекомбинации и придания локального колорита не уникальна, что видно из сравнения с примером интерьера здания общественного назначения региона, длительное время бывшего аграрным, т.е. Северной Ирландии. Так же, как и СССР, Ирландия переживала волны страшного голода, связанного с неурожаями, поэтому мотивы роста и плодородия не могли не найти отражения в декоративно-прикладном искусстве, к которому относится и архитектурный декор. Для кельтской культуры в целом свойственно внимание к мотивам вегетации, нашедшим свое отражение и в отдельных символах, и в орнаментальных композициях. Процесс синтеза советского ордера происходил на базе классических элементов, подвергавшихся трансформациям, однако основные орнаментальные мотивы византийской культуры, преломленные православием, и наследие модерна в нем нарочито уступали место практикам греческих и римских архитекторов. В форме возрождалось античное и связанное с культом плодородия. Вместе с тем, одной из задач архитекторов на послевоенное десятилетие было создание советской классики, и даже в последующий период «борьбы с украшательствами», архитекторы (например, И.Жолтовский) могли понимать свою миссию несколько иначе, чем ее видело партийное руководство. Словно завет потомкам, которые уже не будут такими, как их предки, звучат слова в статье «Создадим советскую классику»: «Нельзя отрицать классику, которая несёт красоту. Классика может быть другой, но красота должна остаться. Красота нужна людям и мы должны её дать своим искусством. Настоящее понимание, знание основ классики даёт архитектору право творить свободно — не слепо копировать формы и детали, а создавать свою классику» [2, с. 70].

Объем фасадных украшений, произведенных в СССР, огромен и систематизировать его чрезвычайно сложно, поэтому мы действовали, прежде всего, исходя из анализа замеченных прецедентов, также надеясь на рефлексию научного сообщества после публикации данной статьи. Были использованы материалы видео- и фото-фиксаций, представленные в сети Интернет, и произведен семантический анализ образцов декоративной пластики на территории г. Москвы, Санкт-Петербурга, Омска и Новосибирска. Ориентировались, прежде всего, на

Новосибирск, поскольку в послевоенное время прокладывались основные градообразующие элементы: магистрали, мост через р. Обь и площади, что определило наиболее высокий процент именно сталинской застройки в составе исторической. Объектом нашего исследования является локализация в целом шаблонизируемого архитектурного декора за счет включения элементов локальной флоры, а предметом — капитель как наиболее показательная часть ордерной системы, связанная со стволом колонны, также подвергавшейся трансформациям по форме.

В статье мы оперируем понятием «советский ордер», введенным в оборот в кандидатской диссертации Т.Г.Туманика [11], в которой рассматривалась эволюция, в том числе, и ордерной пластики, на территории Западной Сибири. Мы понимаем, что в это словосочетание можно вкладывать и эксперименты с частями ордера и авторские рекомбинации тех его элементов, которые несут конструктивную нагрузку, и очевидные изменения, что происходили в декоративной пластике капители. Логично, что цензура не могла подчинить себе все этапы работ, поскольку, во-первых, эскиз (например, фасада) в то время не был настолько подробным, сколь это позволяют осуществить компьютерные технологии; во-вторых, построечные реалии отличались. Характерно, что в городах Сибири (например, в Красноярске) застройка в стиле советского неоклассицизма продолжала осуществляться вплоть до 70-х гг., поскольку сроки согласований и строительства были настолько затянуты.

Творить в духе времени означало не только избегать стилей «загнивающего Запада», авангарда и арт-деко, но и прославлять СССР и, прежде всего, достижения народного хозяйства. Ордерные системы активно применялись и рекомбинировались до Великой Отечественной войны (что позволяет нам выделить в генезисе советского ордера этапы, прежде всего, ориентируясь на стиль лепнины и отливок) так же, как и попытки упростить слишком гедонистичный для советской реальности классический декор, изобретая язык новой архитектуры, из наследия модерна и классицизма. Эти эксперименты встречаются в творчестве И.А.Фомина («пролетарская классика», «красная дорика»), И.В.Жолтовского, А.Д.Крячкова (рис. 1). Яркие примеры: застройка по Московскому шоссе и ул. Ивановской (1937–1940 гг., арх. Е.А.Левинсон и И.А.Фомин Санкт-Петербург); Центральный театр Красной Армии (мастерская И.А.Жолтовского, арх.: В.Н.Симбирцев, К.С.Алабян). Следы оголения классического декора и достижения декоративного эффекта за счет усиле-





Рисунок 1. Примеры трансформации капители и ствола под влиянием арт-деко: а) бороздки (пресеченные каннелюры), опоясывающие ствол колонны (здание НГУАДИ, г. Новосибирск, ул. Красный проспект, 38). Фото: Марьясова М.К., 2017 г.; б) структура капители пилона (неоклассицизм 20-х гг. под влиянием арт-деко), Ассамблея в г. Стормонте (Северная Ирландия)

лений можно сводить к влиянию авангарда, чешского кубизма, арт-деко, питерского неоклассицизма второй половины XIX столетия, к личным поискам архитекторов. Усиления в стиле «протоар-деко» есть на многих фасадах Новосибирска 1930-х и Омска начала XX столетия [3]. Проведенное сопоставление образцов новосибирской довоенной архитектуры с развитием арт-деко в г. Белфасте (Северная Ирландия) [12], позволяет нам трактовать тенденцию к симметричным геометрическим усилениям и «оголению» декора как результат влияний этого стиля, в СССР ставшего одним из источников «пролетарской классики», а в остальном мире развившегося как гедонистичный стиль эпохи расцвета фабричного и мануфактурного производства предметов роскоши, активно проникавших не только в общественный, но и в частный интерьер.

Упрощение ордерных форм в Новосибирске присутствует, например, в «Доме для семей высшего офицерского состава СибВО» (1937–1941 гг., арх. К.Е.Осипов), «Доме грузчиков» (жилой дом работников речного флота) (1936–1937 гг., арх. К.Е.Осипов) и «Стоквартирном доме» (1934–1937 гг., арх. А.Д.Крячков). Характерной чертой «Дома грузчиков» является колоннада, соединенная арками — древний прием, перенесенный грузинскими архитекторами на советские фасады. Примерно в то же время в Новосибирске появляются и здания с неупрощенным классическим декором, содержащие на своих фасадах смешение ордерных

стилистик и советскую символику. Например, Центральная сберегательная касса (1936 г., арх. Д.М.Агеев и Я.Е.Кузнецов).

Американские здания росли стремительно ввысь, подобно пирамидам майя или тайским храмам, и очень быстро переросли все попытки украсить их классическим декором [4]. В Великобритании, напротив, в 20-е гг. не принято было строить небоскребы, однако активно развивалось искусство интерьера, а, следовательно, и арт-деко, в котором эксклюзивность сохраняется в виде ручной работы, но постепенно уступает место в пользу игры с материалами и усложнению сочетаний их фактур. Любопытно, что в той версии арт-деко, что развивалась в Европе и, в частности, в Великобритании, ощутимо существенное влияние георгианского стиля, которому свойственна симметрия в членении поверхностей стен и потолков (например, кессонирование). На рис. 1 (б) мы видим, что в интерьере Ассамблеи соблюдена симметрия арт-деко, идущая по стенам, потолку и каменному полу, часть люстр — в классическом для арт-деко исполнении, часть — в георгианском. В интерьере угадываются апелляции к античности (каннелированные пилоны, пальметты, овы, дамаски (восточный орнамент, ставший классическим, на льне)) и к истории Ирландии. То, что кельтами спираль трактуется как связанная с вегетацией, видно из структуры капители пилона, в которой традиционные ионийские завитки поданы на манер ростка, а между ними расположены пальметты, в очертаниях напоминающие куст льна. Переработка льна является основой экономики региона и многовековой школы ремесла, популяризирующего, в том числе, и кельтские орнаменты.

Настенные панели обеих палат Ассамблеи выполнены в золотистом цвете из льняного полотна с рисунком «дамаск», представляя предмет гордости ирландцев не только непосредственным посетителям, но и смотрящим телевизионные трансляции [14]. Несмотря на то, что интерьер Ассамблеи характеризуется как неоклассицистический, в нем очевидны четкая симметрия и введение оригинальной графической символики в оформление интерьера (к примеру, накладной элемент на основной трибуне в зале для заседаний). Лен и ионикоподобные спирали в данном случае имеют четкую историческую взаимосвязь с архаической традицией, поскольку отсылают нас к пониманию символизма спирали еще и как средства предугадывания убывающей и возрастающей лун, что определяло у друидов выбор времени, благоприятного для посадки сельскохозяйственных культур. Для кельтской традиции в

целом характерно восприятие символизма спирали как отображения метаморфоз, развития, космогонии, двух или более спиралей, соединенных вместе, возможно, был способ отобразить смену состояний, и ее использование подчеркивает автохтонность интерьера здания, ставшего для ольстерцев символом социальных и политических перемен.

В Советском союзе ар- или арт-деко (в соответствии с европейской линией развития этого стиля), запитывающийся в археологии и архаичной скульптуре, предполагавший более уверенную стилизацию облика животных, геометрию, симметрию, демонстрирующую напряжение мышц, смерть в процессе охоты, драки животных, животное в прыжке, в чистом виде развиваться не мог, и не только из-за своей дороговизны, но и ввиду культурных запретов. Советские скульпторы более не изображали ни обнаженной натуры, ни хищных животных, ни какие-либо сцены, напоминающие о драматизме буржуазной жизни. И до Великой Отечественной войны, и после нее архитектурный декор, как правило, излучал жизнь и плодородие, тогда как ар-деко, перенимая пластические образы у древних персов и египтян, иллюстрировал напряжение, борьбу за выживание, роскошь капитализма. Более того, в интерьере этот стиль ассоциируется с дорогими экзотическими материалами и предполагает сложное сочетание фактур (кожа рептилий, металл, ценные породы дерева). Прецеденты появления арт-деко, конечно, имелись, и связаны они, в основном, с мебелью, техникой, ювелирной промышленностью, штучными товарами народного потребления, флористическими орнаментами и геометрией. Но следует учесть, что даже отстраненный и холодный модерн был в нашей стране объявлен «постыдным». Очевидно, что в условно бесклассовом обществе декор на крупных и видных в формате Новосибирска того времени «Доме грузчиков» (арх. К.Е.Осипов) и «Стоквартирном доме» (арх. А.Д.Крячков) не должен был существенно различаться. Исследователи склонны, в частности, «Стоквартирный дом» соотносить более со стилем ар-деко, но тренд упрощения и усиления накладных элементов ордера в то время был общим. Школа архитекторов-классиков, не подвергавших накладные элементы упрощению, продолжала существовать независимо и во времена увлечения авангардом. Б.М.Иофан при советской власти провел несколько лет в Италии, и многие советские архитекторы до войны путешествовали в США, где в то время росли небоскребы и цвел ар-деко. Буржуазные стили, доминировавшие в то время, не могли не оказывать

влияние на сознание советских творцов, как и наследие отечественной культуры, однако имеет смысл избежать трактовок ар-деко как стиля, запитывающегося исключительно в ассирийской или египетской археологии. Пример Ассамблеи в Стормонте раскрывает ремесленную сторону арт-деко в интерьере, которая подчеркивает его взаимосвязи с георгианством, ар-нуво.

Как стиль, арт-деко предполагает вполне определенные формы, однако их источники могут быть различны. Например, древний славянский орнамент и тот орнамент, что выкристаллизовался в многочисленных видах резьбы по дереву, могут рассматриваться в качестве орнаментального источника. К примеру, в статье А.Опочинской мы найдем анализ пропорций сталинских высоток, которые рассматриваются как нео-интерпретация форм московского Кремля, создавая высотный и стилистический каркас города [8]. В декоративном убранстве, например, в объемных украшениях с завитками высотки на Кудринской, можно прочитать мотивы традиционной русской резьбы по дереву, и нередко перед нами появляются и свидетельства переработки орнаментального наследия союзных республик, в которых арт-деко (в частности, благодаря патриотизму местных архитекторов) звучал выразительнее. В советское время А.О.Таманян воссоздал и преобразовал уникальную композицию, состоящую из кубовидной капители с врезанным, а не наложенным подобием аканта и, фактически, отстоял право на «арки», среди советских архитекторов ассоциировавшиеся с храмовым зодчеством (см. рис. 2 в, 2 б).

Получается, что в чем-то развитие советской архитектуры повторяло события, происходившие в Британской империи. Так же, как и в застройке Каира, Дели или Мельбурна, происходило сращивание классических стилей и современных на тот момент технологий строительства с локальными приемами обработки материалов и производства орнамента [5]. В сочетании с новыми элементами, происходили заимствования из исторических стилей и из приемов арт-деко, что позволяло создавать уникальные композиции и внедрять результаты создания советского орнамента. Трансформировалась не только капитель, но и ствол колонны, приобретавший выходившую за рамки классических пропорций высоту и причудливые формы. Например, в случае колонны «Изобилие» в переходе станции метро «Курская» (Г.А.Захаров, З.С.Чернышева) над коротким стволом, подобно перетянутому пучку колосьев, раскрывает-

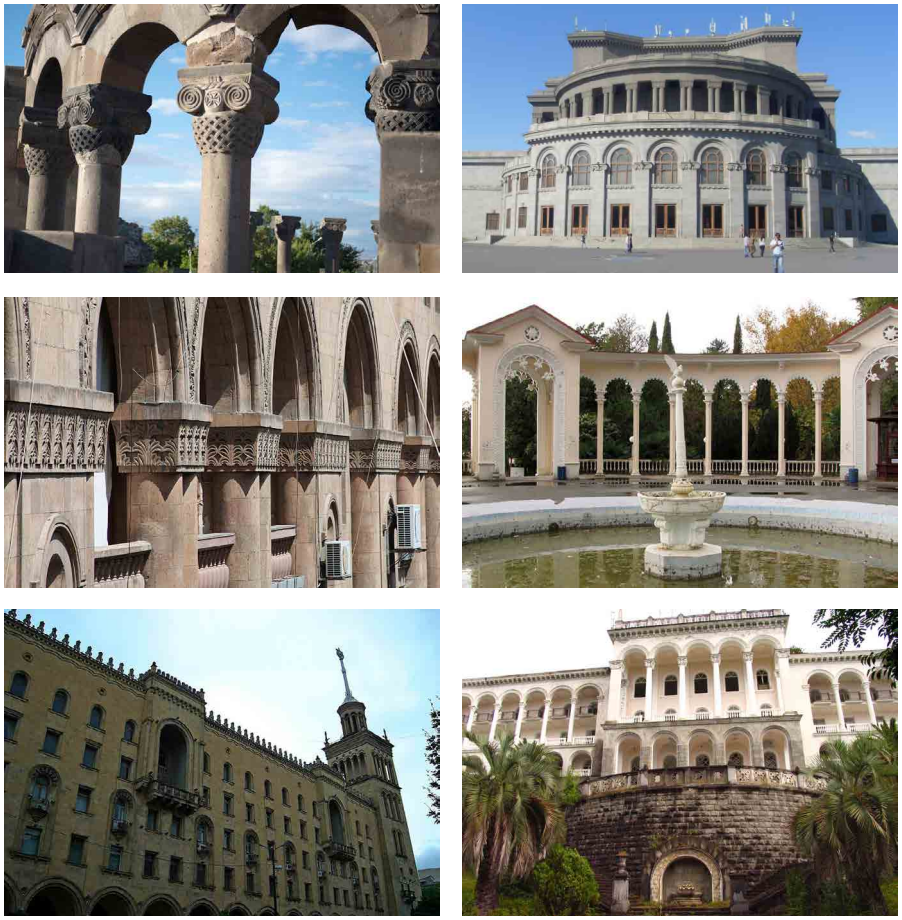


Рисунок 2. Армянский и грузинский ордера в их влиянии на архитектуру СССР: а) Армения, храм Звартноц; б) Дом оперы и балета имени А.А.Спендиарова (1926–1953 гг., арх. А.О.Таманян); в) здание МИД на площади Республики в Ереване (арх. А.О.Таманян); г) Колоннада санатория «Грузия» в Гагре (1954–1956 гг.); д) здание Академии наук в Грузии (здание треста «Грузуголь», г. Тбилиси, 1955 г. (арх. М.Чхеидзе и К.Чхиквадзе); е) здание санатория «Грузия» в Гагре

ся массивная капитель, а в колонне западного кассового зала станции метро «Сокол» (1949 г.) [10, с. 165], капитель и ствол пластически являют собой одно целое. Подобная форма капители была поддержана и в более поздний период в комплексе метростроя в Москве. Силуэт этих колонн





Рис. 3. Узбекский ордер. Большой театр им. Алишера Навои (арх. А.В.Щусев, Узбекистан): а) внешний вид; б) резьба по ганчу во внутренних помещениях театра

происходит либо от связанного пучка колосьев, напоминая нам о Египте, или от рога изобилия и мотивов рококо (позднее барокко).

Сквозь социалистическую патетику угадываются и мотивы дореволюционных росписей дворцовых плафонов, «дворцовая барочность» в целом свойственна и самому стилю станций Кольцевой линии московского метрополитена, однако, например, колонна «Изобилие» представляет собой оригинальное произведение, по форме близкое к арт-деко. Однако в 1954 г. на Всесоюзном совещании строителей ее автор Захар Быков (ректор Строгановского училища) был жестоко раскритикован. Стволы и капители могли обретать и граненые формы, становясь, к примеру, параллелепипедами или многогранниками, что вновь являет собой трансляцию ар-деко форм египетской архитектуры («квадратные в своём горизонтальном сечении внеордерные опоры стоечно-балочной системы на фасаде и в интерьере, геометричные прямоугольные обводы прямоугольных проёмов египетских храмов — будущие кессонированные оконные и дверные проёмы в стилистике ар-деко») [3].

Традиционное ремесло старались поставить на индустриальные рельсы. К.В.Бальян пишет, что «сталинский стиль» — принцип литературы — «единство социалистического содержания и национальной формы, был выдвинут в качестве ориентира для развития советской литературы, но распространился на искусство и архитектуру, был удобным для применения в национальных республиках» [1, с. 226–236]. Локальные орнаменты сохранялись, будучи стилизованными в угоду целостности композиции сооружения и интерьера (см. рис. 3).

Другой чертой декоративно-пластической части ордера является специфическая композитность, т.е. сочетание как классических, так











Рис. 4. Оригинальные фитоморфные элементы и детали, свидетельствующие о локализации в декоративно-пластической части советского ордера: а) подсолнух в капители (г. Омск, ул. Спартаковская, 13); б) шишки в оформлении гирлянд и эркера (г. Новосибирск, Ленинский р-н.); в) корабельный руль и листья лавра в оформлении фронтона и капителей (г. Новосибирск, ул. Красный проспект, 75. Здание общежития института Водного транспорта (НГАВТ); г) одна из вариаций армянской кубовидной капители; д) кукуруза на одном из фасадов (СПб., 1957 г.). Фото: Блинова Е.К.

и выработанных уже советской практикой орнаментальных элементов в духе того времени. В состав фасадных украшений и малых архитектурных форм включались образцы орнамента, соответствующие локальной флоре и, прежде всего, сельско-хозяйственных культур (кукуруза, разнообразные типы шишек, виноград, подсолнечник (рис. 4), коробочка хлопка) или декор, подчеркивающий профессиональную направленность заведения (рис. 4).

Показательно использование армянской и грузинской орнаментальной традиций в оформлении декоративно-пластической части капители. Узбекский, армянский (Звартноц — Храм бдящих сил, Армения), грузинский ордера (храмы Бана, Бьрата в Кутаиси, Хоби) существовали несколько веков, до революции (рис. 2 а, 2 г, 2 д, 2 е).

Развиваясь изолированно и впоследствии обогащаясь терминологией, в которой связь с буржуазным миром, исключалась, советская архитектура, тем не менее, воспринимала зарубежные стили, по-своему интерпретируя в доступных материалах. Арт-деко в СССР оказался востребован при строительстве метрополитена, где требовалась долговечная, торжественная отделка и активно применялись различные сочетания камня (гранит, мрамор, известняк, травертин, габбро-диабаз, габбро-норит и т.д.) [10], а на поверхности, в интерьерах использовались его приемы (соблюдение симметрии, всевозможные усиления). Ар-деко цитировался в 20-е гг. — начале 30-х гг., в т.ч. и в Новосибирске [3] — растущем американскими темпами городе, в который, несмотря на глубинное континентальное положение, на тот момент приезжали иностранцы, а усилиями местной интеллигенции поступала зарубежная литература по архитектуре и искусству. Его влияние читается в довоенных интерьерах, например, такого крупного административного здания, как мэрия Новосибирска (арх. Г.П.Гольц) или Стоквартирном доме (арх. А.Д. Крячков). Своей скромностью и малоэтажностью новосибирский ар-деко, возможно, напомнит нам образцы, к примеру, белфастского арт-деко [12], а в интерьерах мэрии мы прочтем цитаты из георгианства и федералистского стиля, столь популярного в американских и латиноамериканских административных зданиях XIX-го столетия. Пластические приемы ар-деко активно применялись и к фасадным украшениям (что в Новосибирске особенно заметно на примере деятельности скульптора С.Р.Надольского), однако сюжеты и образы советской фасадной скульптуры [6, 7] были совершенно другие, что сблизило ее больше с барокко, более реалистичного и учитывающего искажения световоздушной средой. В начале XX в. существенно выросла мобильность населения, а, следовательно, развитие архитектуры уже не происходило изолированно, тем более что до войны границы СССР были проницаемы и в Новосибирске, например, активно строили немецкие архитекторы. С этим периодом активного культурного обмена резко контрастирует послевоенное время, когда загранпоездки стали доступны лишь избранным, а архитекторам была дана четкая установка осваивать классическое наследие. В результате политическая конъюнктура подстегнула авторов не просто к «игре» в классику, а к поискам гармоничных сочетаний ее элементов с символикой советского государства, синтезу советского ордера. Так же, как в примере с североирландским Стормонтом, произошла

рекомбинация капители, которая, в большинстве случаев являясь композитной, вбирала в себя, в том числе, и классические, однако близкие флоре и стилю автохтонного орнамента того или иного региона, детали, что не было свойственно архитектуре постпетровской России.

Библиография:

1. *Бальян К.В.* Советская архитектура Армении: две концепции развития // Архитектура сталинской эпохи : опыт исторического осмысления / Рос. акад. архитектуры и строит. наук, Науч.-исслед. ин-т теории и истории архитектуры и градостроительства; сост. и отв. ред. д-р архитектуры Ю.Л.Косенкова. М.: КомКнига, 2010. С. 226–236.

2. *Жолтовский И.* Создадим советскую классику // Советская архитектура. 1955. № 7. С. 68–74.

3. *Журин Н.П.* Стилистика ар-деко в архитектуре Новосибирска — до и после конструктивизма // Вестник ТГАСУ. 2016. № 6. С. 65–72. URL: https: //vestnik.tsuab.ru/jour/article/view/243/244 (дата обращения: 2.08.2018).

4. *Иконников А.В.* Нью-Йорк. Л.: Стройиздат, Ленинградское отделение, 1980. 51 с.

5. *Марьясова М.К.* Единство идеи и формы в британском здании общественного назначения рубежа XX–XXI вв. // «Социология города». URL: http://vgasu.ru/attachments/sg_2017-03.pdf (дата обращения: 10.08.2018).

6. *Марьясова М.К.* «Советское барокко» в архитектуре послевоенного Новосибирска // Сборник конференции «Региональные архитектурно-художественные школы». Новосибирск: НГАХА, 2015. С. 420–424. URL: http: //www.ngaha.ru/textpage.php?type=archiv_vypuskov&sm=id_2_0_4_0&hl=1 (дата обращения: 22.08.2018).

7. *Марьясова М.К.* «Советское барокко» в архитектурном убранстве общественных зданий послевоенного Новосибирска // Сборник конференции «Баландинские чтения». Новосибирск: НГАХА, 2015. Ч. 2. С. 197–206.

8. *Опочинская А.* Ансамбль высотных зданий Москвы и национальные традиции русских зодчих // Советская архитектура. 1955. № 7. С. 60–69.

9. Паперный В. Культура Два / В.Паперный. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 416 с.

10. *Смирнова С.Е.* Реконструкция и реставрация станций санкт-петербургского метрополитена // Архитектон: известия вузов. 2015. № 51 (сентябрь). С. 192–203. URL: http: //archvuz.ru/PDF/%23%2051%20PDF/ArchPHE%2351pp192-204Smirnova.pdf (дата обращения: 23.08.2018).

11. *Туманик Т.Г.* Применение ордерных форм в архитектуре городов Сибири к. XIX — сер. XX в. (на примере Омска, Томска, Барнаула, Новосибирска): дис. канд. архитектуры. Новосибирск: НГАХА, 1999. 119 с.

12. Feature: Belfast's forgotten art deco. URL: http: //www.craftni.org/downloads/May10_ABOUTArt_Deco_Belfast.pdf (дата обращения: 22.08.2018).

13. Federal style. Encyclopaedia Brittanica. Fifteen Edition. Chicago, 1994. V. 4. 980 p.

14. On-line Tour — The Northern Ireland Assembly. URL: http: //www.niassembly.gov.uk/visit-and-learning/visiting/online-tour/ (дата обращения: 22.08.2018).

Т.Л. АСТРАХАНЦЕВА

Доктор искусствоведения, заслуженный работник культуры РФ, главный научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, руководитель образовательного направления
e-mail: tatiana.astrakhantseva@gmail.com

T.L. ASTRAKHANTSEVA

Doctor of arts, honored worker of culture of the Russian Federation, chief researcher of the research Institute of theory and history of fine arts of the Russian Academy of arts, head of educational direction
e-mail: tatiana.astrakhantseva@gmail.com

РОЖДЕНИЕ ТРАДИЦИИ В НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ

THE BIRTH OF THE TRADITION IN FOLK ART

В статье предлагается авторский взгляд на феномен рождения традиции в народном искусстве. Рассматривается социальный контекст ее появления и развития, отмечается ее связь с категорией Праздника как особого всплеска общественной энергии.

The article proposes an author's view on the phenomenon of the birth of tradition in folk art. The social context of its appearance and development is considered, its connection with the category of the Holiday as a special burst of social energy is noted.

Ключевые слова: народное искусство, новая традиция, мода, XX век, шведская Дарлекийская лошадка, китч, коммерциализация искусства.
Keywords: folk art, new tradition, fashion, the twentieth century, the Swedish IKEA, kitsch, the commercialization of art.

Существует тенденция представлять традицию в народном искусстве как данность — т.е. феномен, который подлежит анализу лишь с точки зрения наличных свойств и характеристик. Но можно поставить вопрос иначе: как живет народная традиция, вопреки этой иллюзии «веч-

ной неизменности», более того — как рождается, причем не единожды, как фольклорное «давным-давно», а повторяющееся в истории. Именно генезис традиции — его источник и обстоятельства появления новой «волны» в народном искусстве — составляют основную тему данной работы. На наш взгляд, ключевой категорией, связанной с зарождением традиции, является Праздник — понятый как мифопоэтический центр традиционного социума, прерывающий монотонность годового цикла и создающий особенное, уникальное событие для всех участников. Как писал известный исследователь фольклора В.Н.Топоров, «праздник противопоставлен будням, связан с представлением о “незанятости, пустоты от дел”, и «эта “пустота”, “незаполненность” праздника так или иначе соотносится с идеей о разрыве профанической временной длительности, о празднике как состоянии, когда время останавливается, когда его нет» [1]. Внутри этого особенного праздничного времени формируется творческая энергия, которая как раз и находит свое выражение в новой народной традиции, впитывающей коллективные архетипы, наиболее значимые для сообщества (или, шире, — народа) образы и смыслы. (Здесь уместно будет ввести термин «суперповедение», обозначающий особую интенсивность творческой деятельности, выработку новых идей и форм в предельном, «фестивальном» темпе.) Отметим, что данная функция праздника сохраняет актуальность и за пределами традиционного, архаического общества, являясь социальной константой, но, разумеется, приобретает другие формы выражения.

На национальном уровне самым очевидным источником такого праздничного подъема являются значимые военные победы: так, интересно было бы проследить интенсивность развития русского крестьянского искусства, которое мы сегодня называем традиционным народным искусством, — до и после победы на Куликовом поле в 1380 году. Как нельзя лучше иллюстрирует данную концепцию возникший в послевоенные годы, на волне победы в Великой Отечественной войне, стиль «Победа». Здесь любопытна параллель с характеристикой, которую приводит тот же Топоров: «Главный праздник начинается в ситуации, связанной с обострённым и напряжённым ожиданием катастрофы мира. Старый мир, старое время, старый человек “износились”, и их ожидает распад, смерть. Силы хаоса, кажется, одолевают космическую организацию мира» [2]. Для советского человека война стала как раз такой катастрофой, буквально поставившей вопрос о жизни и смерти

всего народа. И ее преодоление (как ярко сформулировал в 1945-м году художник А.А.Пластов, «смерть кончилась — началась жизнь» [3]) высвободило колоссальную энергию ликования, воплотившуюся в яркую, выразительную, предельно витальную палитру нового стиля, который В. Мухина определила как «искусство народной радости» [4]. Охватив практически все уровни художественного производства, от малой керамической пластики до «дворцового» декора московского метрополитена и монументальности сталинских высоток, новый стиль стал предметным олицетворением праздника Победы, определившим облик послевоенного общества. И в данном случае вполне уместно говорить именно о новой народной традиции, несмотря на несомненно авторский характер большинства произведений стиля «Победа», его базовой чертой была народность (которая в этот период, едва ли не впервые в искусстве, отодвинула на второй план классическое стилевое начало), проявленная в настроении, образах и сюжетах [5]. Смело заимствуя их из предшествующих эпох, авторы стиля «Победа» преодолевали исторический разрыв, не впадая, при этом, в чистую ретроспективность. На примере данного стиля хорошо видна роль социального измерения в рождении новой традиции народного искусства: оно требует в качестве необходимого условия определенной гармонии между обществом и государством, наличия между ними базового консенсуса относительно системы этических и эстетических координат. В противном случае народное искусство «окостеневает», превращаясь либо в безликий официоз, либо в карикатурный китч, — яркий пример подобного можно было наблюдать в недавней истории, когда символом перестроечной России стал Арбат с его «матрешками-балалайками», пародирующими национальное искусство. Когда, начиная с середины 1980-х гг., коммунистическая парадигма перестала даже номинально выполнять роль объединяющего власть и общество начала, народное искусство не могло остаться незатронутым. Более того, оно стало одним из самых ярких маркеров того снижения качества, которое было вызвано необходимостью подстраиваться под требования рыночной экономики в ее максимально «диком» выражении. Небольшие же очаги промыслов, сохранявших традиционные стандарты качества, были изолированы от социальной жизни и озабочены выживанием за счет государственных дотаций и заказов. Ни о каком стилевом развитии, новаторстве, творческом осмыслении и отражении атмосферы эпохи речи там не шло.

Наследие той эпохи тотальной коммерциализации народного искусства в полной мере не изжито до сих пор; и самым, наверное, «токсичным» в нем была девальвация самого образа народного искусства, сведенного к лубку. Коллективное сознание перестало узнавать себя в этих произведениях, произошел слом народной эстетической идентичности (вопреки декларативному «возвращению к корням», озвучиваемому в качестве полуофициальной государственной идеологии). Подмена внутренней логики развития принципом максимальной выгоды лишила народное искусство собственной энергии. При этом общая социальная депрессивность порождала состояние, противоположное празднику, т.е. подпитаться из этого источника традиция также не могла. В результате по прошествии двух десятилетий на месте живой традиции осталась только совокупность производств, лишенных амбиций задавать моду и продолжающих существовать в инерционной логике выживания. Показательно, что даже т.н. «Крымская весна» — воссоединение республики Крым и Севастополя с Россией — не стала оживляющим импульсом для народного искусства. Народный подъем и энтузиазм, сопровождавший воссоединение, были и хоть и несравнимы с ликованием от Победы 45-го года, но, тем не менее, образовывали объективный запрос на новые формы национального искусства, на формирование свежей «триумфальной» моды в разных сегментах: кухня, одежда, посуда, мебель и т.д., которая могла бы объединить разные социальные слои в общем эстетическом национальном коде. Однако на практике все ограничилось однотипными футболками с президентом и «вежливыми людьми». Что касается промыслов, то они также внесли «нулевой» вклад в выстраивание новой традиции, сосредоточившись на сувенирно-подарочной продукции и господрядах.

Так, яркий позитивный пример того, как может функционировать народная традиция в современном обществе, дает скандинавский регион и, в частности, Швеция, где успешно развивается региональная традиция промыслов. В Стокгольме и других крупных городах существует целая сеть специализированных магазинов, где можно приобрести изделия из разных уголков страны. Впрочем, подобная нишевая система, построенная для сувенирного потребления, существует почти везде, и Россия здесь не исключение. Гораздо важнее, что шведское народное искусство оказалось полноценно интегрировано в современную систему дизайна и промышленности, создав актуальную моду, востребованную

как внутри страны, так и на экспорт. Популярные шведские дизайнеры охотно и успешно работают с национальными материалами и техниками (Пиа Валлен, дизайнер текстиля и украшений, Томас Сандель и Клаессон Койвисто Рюне, дизайнеры Гуннель Салин, Мариа Винка и компания Фронт, дизайнер украшений Пиа Рамбауди и модельеры Анна Хольтблад, Сандра Баклюнд и Оса Вестлунд — вот лишь несколько имен). А главный коммерческий символ этого государства — мебельный гигант IKEA — постоянно использует народные мотивы как в отдельных изделиях, так и коллекциями. При этом шведский дизайн считается безоговорочно передовым, задающим тренды и стандарты для всей мировой индустрии. Этот пример демонстрирует: не существует фундаментального противоречия между народной традицией в искусстве и современным пространством производства и потребления. Более того, в этом пространстве народной традиции отнюдь не обязательным является отведение места «антикварной лавке» или лотку с низкосортной «экзотикой» для иностранцев. В то же время, внедрение народной традиции в массовую моду уже давно не является только шведским ноу-хау, захватывая большинство развитых стран. В России же за прошедшие 15 лет (берем этот период «тучных лет», когда ссылки на общее обнищание и апатию не работают) можно насчитать лишь единичные попытки работать в данном тренде. Хохлома, гжель и шапки-ушанки фигурировали в коллекциях модного дизайнера Д.Симачева, однако здесь речь идет скорее о насмешливой «эксплуатации», нежели об адаптации. (И в этом высказывает себя как сформированный перестроечным китчем рефлекс как бы стыдиться национального элемента в культуре, допуская его только на правах шутки или же облекая в гротескную «люксовую» дороговизну (продукция компании Bosco.) Национальные «опыты» В.Зайцева и ряда других дизайнеров лежат в плоскости haute couture, т.е. адресованы элитному потребителю, тогда как ниша массовой, демократичной, отвечающей современным качественным и стилевым стандартам продукции в народном духе по-прежнему пустует. И этот пробел тем более заметен, что условия и предпосылки на уровне материальной подготовленности (производственные базы, технологии, мастера) существуют; промыслы, отказываясь от советской промышленной гигантомании заводов и их монополии, стали возвращаться к органичному развитию по географическому принципу, развиваются и семейные мастерские, небольшие фирмы-артели. Однако весь это потенциал остается не реализованным

с точки зрения задачи выработки востребованного художественного стиля в русле национальной традиции. Если рассматривать причины такого положения дел в свете социальной обусловленности культурных процессов, то необходимо констатировать: уровень солидарности в нашем обществе по-прежнему слишком низок, а государственнические и национальные декларации со стороны власти вступают в противоречие с реальностью рыночных отношений, затронувших практически все сферы жизни. «Национальное бессознательное», выразителем которого и должно выступать народное искусство, в таких условиях оказывается дезинтегрировано, лишено необходимого для творческого созидания энергетического заряда. На уровне же символическом место обобщенного «Арбата» сегодня занимает бутафорский «Измайловский пассаж», столь же далекий от аутентичной традиции, как и его предшественник.

Очевидно, что искусственно, лабораторно сконструировать новую народную традицию невозможно, она является органическим результатом большой и не всегда заметной работы исторических сил. В то же время, без анализа сложившегося положения (который мы попытались начать в данной публикации) и сделанной на его основе системной «работы над ошибками» переломить текущую кризисную ситуацию тоже не получится. Привычные сетования на отсутствие лидеров, способных объединить вокруг себя энтузиастов, в данном случае совершенно не уместны: формирование традиций всегда было сугубо коллективным творчеством, шло спонтанное самоструктурирование общества, а лидеры народной средой как бы выдвигались и назначались уже из нее. Одним из символов шведской народной культуры служит деревянная Далекарлийская лошадка, традиционный предмет местного художественного промысла. Впервые воплощенная в скульптурной трехметровой форме на Всемирной выставке в Нью-Йорке в 1939 году, сегодня она занимает место не только в шведских домах, но и на многих улицах США, символизируя экспансию шведской культуры. По-народному бесхитростная и наивная, эта игрушка выступает предметом гордости для миллионов шведов — жителей одной из наиболее прогрессивных в сфере современной эстетики стран. Не входя в нюансы шведского общественного строя, можно утверждать, что подобное отношение к собственному наследию может быть принято за ориентир и в работе по возрождению народной традиции в современном российском искусстве.

Примечания:

1. *Топоров В.Н.* Праздник // Мифы народов мира. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1982. С. 329–330.

2. Там же.

3. *Пластов А.А.* Автобиография. (Архив А.Пластова).

4. Вера Игнатьевна Мухина. URL: https://fanread.ru/book/10749312/?page=45 (дата обращения 15.09.2018)

5. *Астраханцева Т.Л.* Стиль «Победа» в декоративно-орнаментальном искусстве 1940–1950-х гг.: к проблеме дефиниций в советском искусстве сталинской эпохи // Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмысления / сост. и отв. ред. Ю.Л.Косенкова. М.: КомКнига, 2010. С. 142–149.

Е.Н. ДАУТОВ

Доцент кафедры «Художественное проектирование интерьеров» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: ergalid@mail.ru

E.N. DAUTOV

Assistant professor of the Department of Interior Design of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: ergalid@mail.ru

ИНТЕРЬЕР САНДУНОВСКИХ БАНЬ КАК ПАМЯТНИК РУССКОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ ЭКЛЕКТИКИ

INTERIOR OF SANDUNÓVSKIE BATHS AS A MONUMENT OF RUSSIAN ARCHITECTURAL ECLECTICISM

Статья посвящена архитектурному облику и интерьеру Сандуновских бань в Москве. Актуальность темы связана с необходимостью осмысления и переоценки вклада архитектуры и интерьера общественных зданий рубежа веков в облик города. Сандуновские бани — характерный пример использования стиля эклектики в общественных помещениях, где функциональность сочеталась с роскошью, а высокие технологии — с элементами различных стилей. Создание такого типа бань отражало становление нового, достаточно состоятельного потребителя, для которого было важно и качество оказываемых услуг, и эстетика.

The article is devoted to the architectural appearance and interior of Sandunóvskie Baths in Moscow. The relevance of the topic is related to the need to comprehend and reassess the contribution of architecture and interior of public buildings of the turn of the century to the face of the city. Sandunóvskie Baths is a typical example of the use of eclectic style in public spaces, where functionality was combined with luxury, and high technology with elements of different styles. The creation of this type of baths reflected the emergence of a new, wealthy consumer, for which both the quality of the services provided and the aesthetics were important.

Ключевые слова: Сандуновские бани, модерн, эклектика, функционализм, архитектура Москвы, интерьер, декор, Борис Фрейденберг.
Keywords: Sandunóvskie Baths, modern, eclecticism, functionalism, Moscow architecture, interior, decor, Boris Freidenberg.

Исследование интерьеров общественных зданий наиболее интересно и показательно на материале самых ярких строений своего времени. Как отмечает С.Соболев, говоря о Сандуновских банях, «в общем и турецком залах можно не только мыться, но и, пожалуй, изучать искусствознание» [9, с. 39]. Действительно, Сандуновские бани являются и ярким примером оформления интерьера в духе эклектики, и показательным материалом для изучения данного стиля в интерьере.

Как не раз отмечали исследователи, в интерьер те или иные тенденции стиля приходят позже, чем в «большую» архитектуру [7, с. 6]. Интерьеры эклектики остаются малоисследованным объектом [10, с. 196], отношение к которому зачастую определяется общим отрицательным модернистским отношением к эклектике как явлению вообще. Однако это отношение во многом уже поколеблено исследовательскими работами ряда искусствоведов, и сегодня эклектика, как точно отмечает Н.Сиповская, «занимает законное место в академической истории искусств» [8, с. 27]. Нужно согласиться и с тем мнением, что «эклектика XIX века — это не случайное и не единственное в своем роде явление в истории архитектуры» [3, с. 16].

Сандуновские бани были построены (вернее, перестроены из старых помещений) в 1894 году по приказу Алексея Ганецкого, чьи намерения В.Гиляровский передает следующим образом: «Надо Сандуновские бани сделать такими, каких Москва еще не видела и не увидит. Вместо развалюхи построим дворец для бань, сделаем все по последнему слову науки, и чем больше вложим денег, тем больше будем получать доходов» [2, с. 309]. Он, после путешествия по баням Европы, от Турции до Ирландии, задумал амбициозный проект по построению абсолютно новых бань.

Для постройки новых бань Ганецкий нанял архитектора Бориса Фрейденберга; его проект был выбран по конкурсу из нескольких. Как пишет неизвестный автор описания бань, новая концепция бань оказалась весьма непростой: «Задача была настолько сложна, что для реше-



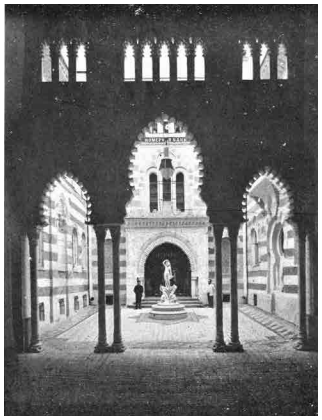


Рисунок 1. Общий вид Сандуновских бань. 1896. Фотография Отто Ранка
Рисунок 2. Арабский дворик, Сандуновские бани. 1896. Фотография Отто Ранка

ния чисто технических вопросов была организована особая комиссия из выдающихся московских и петербургских техников, которые и созывались для консультаций» [6, с. 3].

Из-за конфликта с заказчиком архитектор оставил проект на середине и оставил Москву; по другой версии, причиной отъезда Фрейденберга стала болезнь: архитектор «по нездоровью должен был уехать на время из Москвы» [6, с. 3; 4, с. 133]. Бани были достроены Сергеем Калугиным, при участии Владимира Чагина, и предстали перед публикой в 1896 году (рис. 1).

Открытие обновленных Сандуновских бань стало событием в Москве. При сохранении прошлого названия комплекс зданий был выстроен заново. Он представлял собой трехэтажный дворец с эклектичными фасадами (включавшими элементы барокко, ренессанса, рококо, готики, классицизма и пр.). Как отмечает С.Замжицкая, «Дворцовый характер фасадов, с обилием ордерных элементов, рустовки, декоративных куполов получил главный корпус знаменитых Сандуновских бань на Неглинной» [5, с. 48].

Сандуны вошли в ряд «причудливых и вычурных по своим формам зданий, тем не менее достаточно органично «вошедших» в структуру города» [1, с. 9].

В строительстве бань были применены самые передовые технологии, нацеленные на достижение гигиенических требований: «Главное внимание при основании Сандуновских бань было обращено на исполнение точное всех имеющихся правил гигиены» [6, с. 3–4]. Так, воду протянули по особому водопроводу из реки Москвы и 700-футовой скважины. При банях были выстроены насосная станция, работал комплекс водоподъемных машин и фильтры; постоянно обновлялся воздух в банях, а помещения просушивались горячим воздухом.

До 400 банщиков работали в банях. Кроме бань, в комплекс входили гостиница, ресторан, магазины.

Различные отделения были рассчитаны на людей разного дохода: от пятирублевых номеров, в которых было по пять комнат (раздевальня, гостиная, будуар, баня и парильная), до общих пятикопеечных банных помещений.

Интерьеры Сандуновских бань стали новым словом в оформлении общественных помещений. При входе в номерные отделения посетителей встречал «небольшой арабский дворик» с колоннами и витражами: «Стиль здесь соблюден строго и все красиво, начиная от колонн и арок и кончая разноцветными окнами» [6, с. 26]. Этот внутренний дворик, напоминая о традициях средиземной и азиатской архитектуры, в том числе и легкой вычурностью форм, был призван погрузить клиентов в мир неги и расслабления, служил как бы проходом к восточной сказке (рис. 2).

Различные помещения, в духе эклектики, оформлены в разном стиле (как упоминает историк, «Все работы по омеблировке 30-ти и 50-ти копеечных бань произведены Шмитом» [6, с. 28]), то есть известной мебельной фирмой А.Шмита.

«Украшением сандуновских бань» [6, с. 30] стали мужские отделения «в 50 коп.». В эти отделения вела широкая лестница, устланная ковром; по обеим сторонам от нее — большие зеркала, а арочные потолки расписаны с позолотой.

Вестибюль здесь «отделан в стиле рококо и украшен растениями» [6, с. 30]. Между колоннами с причудливо украшенным лепниной верхом устроены полукруглые диванчики-скамьи, спинки которых образуют своего рода круг перил вокруг центральной площадки. Здесь также на стенах и потолке — богатая роспись, лепнина, в простенках — экраны с нарисованными букетами (рис. 3).

Приметой Сандунов стала мужская раздевальня, выполненная «в строгом готическом стиле» [6, с. 30], с витражами, диванами и ками-

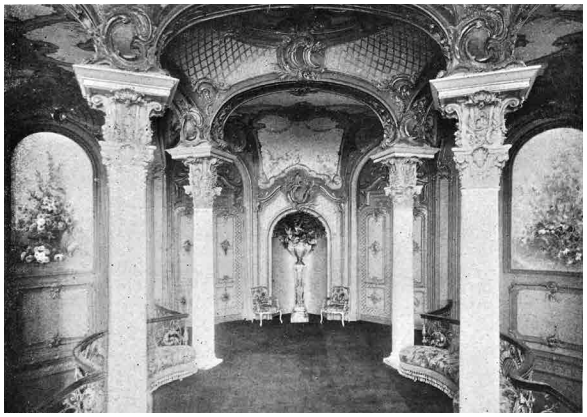


Рисунок 3. Вестибюль 50-копеечных отделений, Сандуновские бани. 1896. Фотография Отто Ранка

ном, причем одна из стен украшена мозаикой работы художника Фролова. Строгие детали из темного дерева — спинки диванов, обшивка потолков, резные декоративные балки — оттеняются причудливой резьбой и мягкой обивкой диванов (рис. 4). Здесь же устроена читальня «в стиле Ренессанс» [там же].

Примыкающая к раздевальне «желтая гостиная» решена в восточном стиле: бесконечный лепной «марокканский» узор на стенах, арки в восточном духе, большие диваны.

Женская раздевальня («по 30 коп.») была оформлена в духе Людовика XIV: ей придают «более уютный вид» мягкие диваны, «прекрасный ковер, портьеры и зеркала», а также «невысокая художественной работы перегородка, сделанная из амаранта и агарта» [там же, с. 27]. В гостиной того же отделения царил стиль Людовика XVI: «Гостиная эта наполнена мягкой мебелью, коврами, зеркалами и украшена плафоном работы худ. Томашки» [там же].

И в мыльных, и в «сухих» банях, и в парильнях прослеживается в оформлении стремление к шику, к изысканности. Каменные скамьи в мыльне «в 50 коп.» стоят на изящных кованых ножках (рис. 5). В мужской парильне свет падал из стеклянного потолка, а «помпеевский» бассейн был окружен колоннами, облицован норвежским мрамором и украшен скульптурой [6, с. 31].

Изысканным было оформление не только «дорогих» отделений, но и более дешевых: так, вестибюль «10-копеечных» бань также выложен мрамором, украшен колоннами, люстрами, арками.

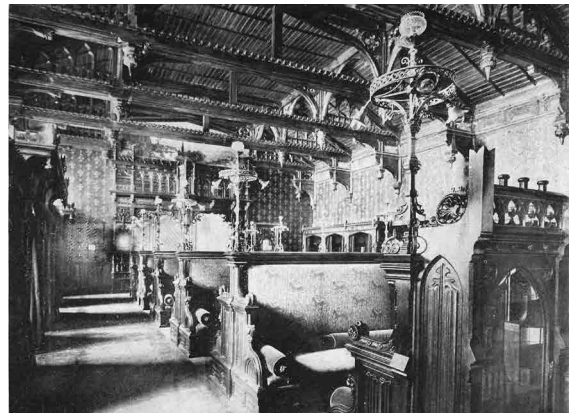


Рисунок 4. Готическая раздевальня 50-копеечных отделений, Сандуновские бани. 1896. Фотография Отто Ранка

В отделке интерьеров бань были использованы материалы из Европы: мрамор из Италии и Норвегии, английские, немецкие и швейцарские кафель и плитка. Как пишет историк бань, норвежский мрамор отличается от итальянского особым блеском [там же].

Новым словом в оформлении интерьера стало новаторское электрическое освещение: «В банях устроено до 1000 лампочек накаливания в 16 свечей каждая» [6, с. 24]. Для этих целей в Сандунах была устроена собственная электростанция и непростое электротехническое оснащение [6, с. 24–25].

Один из принципов оформления интерьеров бань был чисто практическим: все детали интерьера можно было вымыть и постирать, что способствовало гигиеничности. «Все в этих банях можно мыть и стирать, начиная от чехлов и драпировок и кончая стенами бань, которые всюду сплошь облицованы фарфором; полы везде лещадные с уклоном, скамьи для мытья все каменные, — все это уже само по себе недоступно загрязнению и в прямом смысле и в смысле заразы» [6, с. 4]. «Мраморные ванны, как скорее других загрязняющаяся и кроме того неприятно холодящие, заменены здесь ваннами эмалированными и фарфоровыми» [там же].

Таким образом, Сандуновские бани представляли собой (как представляют и сейчас) выдающееся архитектурное явление. Функциональность и высокие технологии соединялись с высокими эстетическими требованиями, и стилизация различных помещений выдерживалась на том уровне, на каком это было возможно, не нарушая требований к

гигиене. Многостильные и роскошные интерьеры Сандунов отражают тот процесс, что в конце XIX века бани как организация пережили свое второе рождение: из «помывочных», функциональных заведений «торговые бани» стали оздоровительно-развлекательными, спа-салонами своего времени. Это, в свою очередь, свидетельствовало о появлении нового типа запроса, нового типа потребителя, для которого важными были как высокая функциональность, так и эстетическая сторона банного комплекса.

Библиография:

1. *Агеева Е.Ю., Акилова Е.В., Костина Е.В.* Архитектурные стили конца XIX — нач. XX вв. Нижний Новгород, 2011. 70 с.

2. *Гиляровский В.А.* Москва и москвичи. М.: АСТ, 2016. 382 с.

3. *Давидич Т.Ф., Качемцева Л.В.* Особенности эклектики в архитектуре Российской империи // Academia. Архитектура и строительство. 2015. № 4. С. 16–22.

4. *Дачник А.* Баня: очерки этнографии и медицины. СПб., 2015. 234 с.

5. *Замжицкая О.М.* Архитектура Москвы и Петербурга // История русского искусства. В 22 т. Т. 17. Искусство 1880–1890-х годов. М., 2014. С. 22–89.

6. Иллюстрированное описание Сандуновских бань. Фотографические снимки Отто Ранка. М., 1896. 72 с.

7. *Прохоров Н.* Русский стиль в мебели. М.: Трилистник, 2006. 100 с.

8. *Сиповская Н.* Пространство историзма // Пинакотека. 1999. № 10–11. С. 27–34.

9. *Соболев С.* Парной бизнес-эффект // Бизнес-журнал. 2002. № 12. С. 38–42.

10. *Усанова А.Л.* Проблемы изучения отечественного интерьера в современном искусствознании (аналитический обзор) // Известия Алтайского государственного университета. 2014. № 2–1 (82). С. 193–197.

Г.А. СВИРИДОВ

Старший преподаватель кафедры «Художественное проектирование интерьера» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: 1799529@mail.ru

G.A. SVIRIDOV

Senior tutor of the Department of Interior Design of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: 1799529@mail.ru

ПРОБЛЕМЫ ПЕРВИЧНОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ 1 КУРСА КАФЕДРЫ «ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ ИНТЕРЬЕРА» МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА

PROBLEMS OF PRIMARY PROFESSIONAL TRAINING OF STUDENTS OF THE 1-ST GRADE OF THE DEPARTMENT «THE ARTISTIC INTERIOR DESIGN» OF THE STROGANOV ACADEMY (MGHPA)

Статья посвящена анализу перехода работы кафедры по новым стандартам, основным проблемам обучения студентов на первом курсе. Подчеркивается важность задания «Отмывка памятника архитектуры», которое является одним из «китов» базовых знаний студента.

The article is devoted to the analysis of the transition of the department to new standards, the main problems of teaching students in the first year. The importance of the task «Washing of the monument of architecture», which is one of the «whales» of the student's basic knowledge, is emphasized.

Ключевые слова: композиция, пропедевтика, отмывка, рисование теней, «метод рисовальщика».
Keywords: composition, propaedeutics, washing, drawing shadows, «the method of the draughtsman».

Ныне мы переживаем очередную эпоху реформ, имеются в виду реформы системы образования в нашей стране и переход на новые стан-

дарты — 3+ и 3+++, в связи с чем выдвигается требование корректировки методики обучения студентов и на кафедре «Художественное проектирование интерьеров», обладающей многолетним опытом. В условиях происходящих изменений необходимо не только выполнить рекомендуемые новыми стандартами нововведения, но и полезный опыт тренинга, опробованный и отточенный на многих поколениях студентов.

Обучение на нашей кафедре всегда начиналось с обучения вновь поступивших студентов первичным умениям, «азам» ремесла, в области композиции, пропедевтики, макетирования, отмывки — и это было совершенно правильно, такое решение подсказывает элементарная логика. Но наступили времена реформ, и ребят 1 курса обязали в первом семестре выполнять еще и проект витрины магазина — и это неправильно, это явная перегрузка. Тем более неоправданно тяжелая для нынешних студентов, так как они попадают в институт не после окончания среднего профессионального художественного училища, а в лучшем случае — после художественной школы: их нельзя перегружать, наоборот, время первичной подготовки неплохо бы удлинить. Возникающую проблему пытаются решить, не убрав ненужное на этом этапе проектное задание из первого семестра, а пытаясь сократить и возможно более минимизировать задание по тоновой покраске (отмывке) памятника архитектуры, всегда служившей, наряду с макетированием и архитектурной композицией, одним из «китов» базовых знаний студента, получаемых сразу при поступлении на «Интерьер».

Почему же так происходит, если тренинг по тоновой покраске-отмывке всегда считался необходимым для дальнейшего прогресса в обучении будущего специалиста в области проектирования интерьеров? Действует несколько причин.

Во-первых, это переход всех проектных организаций на цифровые средства проектирования, моделирования, черчения и визуализации проектов. Если раньше отмывка была универсальным средством визуализации проекта, то теперь это не так, она может служить подготовительным средством проектирования, предваряющим финишную стадию и обучающим средством для начинающих проектировщиков. Ведь не говорим же мы об исключении из средств и способов подготовки, например, макетирования, только потому, что его можно заменить объемным моделированием на компьютере.

Во-вторых, это расхожее мнение о том, что, обучая человека только компьютерной грамотности, можно сразу обучить его всему;

возможно, в каких-то областях человеческого знания и профессиональной деятельности это мнение оправданно, но только не в области художественного творчества, обучения этому художественному творчеству. В нем очень важен временной фактор, фактор нахождения организма одаренного человека «под нагрузкой», очень важна гамма тактильных и визуальных ощущений при выполнении тренировочных заданий — все это современные компьютеры сымитировать не в состоянии.

В-третьих, преподавание отмывки требует больших трудозатрат и напряженного внимания со стороны преподавателя; при нынешнем невысоком уровне подготовки поступивших студентов нагрузка возрастает, при увеличении нормы учащихся с 4 студентов на преподавателя до 10, нагрузка еще возрастает до такой степени, что педагогам слишком тяжело это выдержать.

В-четвертых, требуется владение так называемым «методом рисовальщика» для упрощенного построения — рисования теней. Этим методом владеют те, кто обучался на кафедре у Анатолия Ивановича Свиридова, возможно, он сам его и создал. Все вышеназванное относится к вопросу «КАК преподавать отмывку?», но необходимо также ответить на вопрос «Для чего продолжать преподавать отмывку и на нынешнем этапе развития художественного образования?».

Первое свойство отмывки, которым пользуются для тренажа проектировщиков интерьеров, — это создание «воздушной перспективы», иллюзии глубины пространства. Этой иллюзии достигают, не применяя перспективных сокращений, как при построении перспективы, а только за счет смягчения отношения тона света к тону тени по мере увеличения глубины пространства на фасаде или разрезе памятника архитектуры. Это обучает будущего специалиста правдиво и точно изображать любое пространство любого типа сооружений. Кроме того, так как отмывки практически всегда выполняются монохромно, то эта особенность подготавливает учащегося к условности профессиональной проектной графики, тренирует его пространственное мышление.

Чтобы выполнить чертеж и отмывку памятника архитектуры на основе представленных учащемуся увражей, необходимо скомпоновать объект, выполняя эскизы подачи объекта в тональном воплощении, т.е. делая маленькие пробные подобия будущей чистовой работы, что является превосходным композиционным тренингом и подготовкой к

постоянно сопутствующей работе проектировщика проблеме выбора максимально эффективной подачи своих проектов.

Анализируемое в статье задание недаром называется «Чертеж и тоновая покраска-отмывка памятника архитектуры», и на первом месте стоит слово «чертеж», потому что, чтобы покрасить, сначала нужно начертить в карандаше, а затем обвести тушью, поэтому задание прекрасно тренирует чертежные навыки учащегося. На основе этого задания очень удобно проводить «Введение в специальность», а именно — знакомить учащихся с профессиональным чертежным инструментом — хорошими профессиональными готовальнями, хорошими кистями и их типами, применяемыми для отмывки, сортами бумаги, туши, водяных красок, способами зарядки и обслуживания чертежных инструментов, способам специальной покраски, применяемой в проектной графике. Все это увлекает начинающих учащихся, дает им целый спектр визуальных и тактильных ощущений положительной окраски, в то же время они в ненавязчивой форме получают необходимые им в дальнейшей работе в любом формате логические последовательности — «что сначала — что потом». Это практические сведения о том, как натягивать на планшет рейку, какие линии проводить сначала, а какие — потом, как проводить базовую разметку чертежа осевыми линиями, какие линии обводить сначала — какие потом, — все это учит молодых художников архитектурной логике, следование которой сопровождает всю их будущую профессиональную деятельность.

В рамках задания на кафедре преимущественно применяются объекты, относящиеся к памятникам архитектуры Древней Греции, Римской империи, русского классицизма, это делается намеренно, так как считается, что эта архитектура, подчиненная четкому пропорционированию, построена на основе логики ордерной системы, которая, в свою очередь, тесно связана с логикой строительной техники и с логикой пропорциональной соразмерности классической архитектуры пропорционированию человеческой фигуры, то есть ее антропоморфности, эргономичности, что также работает в русле общей подготовки проектировщика интерьеров. Кроме того, это еще и изучение стиля в архитектуре, и, в силу своей логичности и пропорциональности, — самый главный и первый стиль, так как, понимая его, учащийся приготавливается понимать и анализировать и другие архитектурные стили.

По ходу выполнения задания, после утверждения эскиза композиции подачи, учащийся должен выполнить картон — рисунок памятника

архитектуры в натуральный размер подачи мягким материалом. Это составная часть задания, предваряющая переход к чистовой отмывке тушью. На этом этапе учащийся под наблюдением преподавателей в эскизной форме решает задачи светотеневой моделировки объекта, воздушной перспективы, корректирует композицию на листе — занимается и решает задачи монументально декоративной композиции. Это тем более важно, что многие из нынешних учащихся вообще в первый раз в своей художественной жизни выполняют рисунок в таком размере и с использованием мягкого рисовального материала. Только рисуя объект в максимально крупном размере, можно почувствовать и воплотить его особенности, — эту истину всегда повторяли нам старые мастера на нашей кафедре.

Для того чтобы нарисовать картон, а затем выполнить отмывку, учащемуся необходимо построить тени, для этого применяется созданный на нашей кафедре «метод рисовальщика», который позволяет заменить математическое построение рисованием теней, что, безусловно, ближе художественному менталитету наших студентов. В этом методе используется тот факт, что у художников хорошо развита от природы зрительная память, — это позволяет им зрительно запомнить ряд типовых ситуаций, как выглядят тени в ряде случаев, после чего, комбинируя эти типовые ситуации, можно нарисовать тени на любом сложном архитектурном объеме. В остальном же — это тот же курс, что преподается молодым архитекторам.

Обучение рисованию теней имеет и еще один аспект, важный для развития пространственного мышления проектировщика, ведь в дальнейшей работе ему нужно создавать в уме и поворачивать в разных ракурсах созданные им объекты. Так вот — рисование теней есть способ выявления объема и описание объекта, в математике для этого служат формулы и графики, а у художников и архитекторов — нанесение на изображение падающих и собственных теней.

Задание по отмывке является ценным опытом и для прошлых и для будущих студентов кафедры, так как это комплексное задание, в котором учащийся решает целый комплекс задач в их сложной взаимосвязи, как это и бывает в дальнейшей жизни и творчестве. Конечно, можно натренировать отдельные составляющие, разбив их по отдельным дисциплинам и даже неплохо дополнять задание по отмывке заданиями по композиции, черчению, текстуре (фактурам), разнообразной комбинаторике, как это делается у нас на кафедре. Но собирает большую

часть этих приемов в их совместном применении задание по чертежу и отмывке памятника архитектуры.

Резюмируя вышесказанное, хочу заметить, что идеальным построением учебного процесса в 1 семестре 1 курса является учебная работа в форме композиционных пропедевтических заданий, заданий по макетированию и задания по отмывке, а первое проектное задание студенты должны выполнять уже во 2 семестре, тогда у них все получится и они будут испытывать настоящее удовольствие от работы.

Также следует отметить роль задания по отмывке в тренаже учащихся в работе над художественным образом. Дело в том, что на нашей кафедре принято выполнять эти студенческие работы, что называется, «в среде», то есть изображая не только памятник архитектуры, но и антураж места, в котором он расположен, изображая деревья, близлежащие строения, руины, берега, воду, — все эти дополнения помогают охарактеризовать объект с точки зрения художника, создать на листе «атмосферу», присущую только этому памятнику архитектуры. Даже то, в какой манере выполнена отмывка, — нежно и воздушно или контрастно и подчеркнуто материально, «форте» или «пиано» — служит дополнительной характеристикой художественного образа, заложенного великим архитектором прошлого в свое произведение. Выполняя все это под руководством опытного и внимательного преподавателя, студент получает способность видеть и понимать художественный образ в архитектуре, начинает понимать свои первые слова и выражения на условном и абстрактном «языке архитектуры».

Как уже упоминалось ранее, для задания «Отмывка памятника архитектуры» студентам даются, в основном, памятники классической архитектуры. Все эти памятники созданы на основе регулярной ордерной системы и в основе своей опираются на принцип «тектоники», что в прямом переводе означает «принцип устойчивости». По ходу выполнения задания по отмывке студенты узнают и усваивают, что здания для психологического комфорта человека должны выглядеть крепкими и устойчивыми, легкие и декоративные элементы должны располагаться на массивных, крепких и устойчивых, — это первичная логика и строительства, и архитектуры, которую можно непосредственно увидеть, выполняя задание по отмывке, и в этом ее еще одна непреходящая ценность.

В.О. РЫЖИКОВ

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Художественное проектирование интерьера» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: sepia07@mail.ru

V.O. RYZHIKOV

Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Interior Design of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: sepia07@mail.ru

НОВЫЕ ПОДХОДЫ К ДИПЛОМНОМУ ПРОЕКТИРОВАНИЮ НА КАФЕДРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ ИНТЕРЬЕРА КОНЦА 1990–2010-Х ГОДОВ

NEW APPROACHES TO THE GRADUATION DESIGN IN THE DEPARTMENT OF ARTTISTIC INTERIOR DESIGN. END OF THE 1990s–2010s

В статье рассматриваются эволюция методики дипломного проектирования интерьеров на кафедре ХПИ последних двух десятилетий. Исследуется вопрос изменения приоритетных задач при выполнении дипломного проекта. Выявляется связь методики не только с развитием образовательных технологий, но и с актуальными тенденциями развития архитектуры и дизайна последних лет.

The article discusses the evolution of the methodology for the degree design of interiors at the Department of KPI of the last two decades. The question of changing priorities in the implementation of the graduation project. The connection of the methodology is revealed not only with the development of educational technologies, but also with current trends in the development of architecture and design in recent years.

Ключевые слова: дипломное проектирование, проект интерьера, методика преподавания, запросы общества, задачи проектирования, тема выпускной квалификационной работы.

Keywords: degree design, interior design, teaching methods, social needs, design tasks, topic of final qualifying work.

Выбор темы для дипломного проектирования — важный этап последнего года обучения — порой сопряжен с некоторым затруднением для студента, а еще больше преподавателя. Вопрос темы связан, в первую очередь, с глобальным пониманием целей и задач учебного проектирования. Вопрос связан и с актуальной и активно обсуждаемой сейчас на всех уровнях — от министерства до рядовых преподавателей — темой взаимодействия образования высшей школы с «производственным процессом». Насколько глубоко в учебном проектировании необходимо привязываться к практическими, но порой иногда узкопрофильным задачами, которые требуются в работе среднестатистического архитектурного бюро — будущего места работы выпускника?

Современные образовательные стандарты, да и современные проектные тенденции, сильно меняют подходы к образованию. Принимающий работодатель для дизайнера-выпускника по интерьерам сегодня — небольшое архитектурное бюро, численностью 2–10 человек. Нередко выпускник работает самостоятельно либо в команде 1–2 человек фрилансером, без поддержки. Да и сама специфика работы не отличается постоянством жанров проектирования. Сегодня могут быть локальные задачи, связанные с «микропроектированием» — фрагментом оборудования одного помещения, завтра — возможно огромное пространство в 1000 кв. м. Требования работодателей к выпускникам также отличаются поразительным разнообразием. Если провести социологические опросы среди потенциальных работодателей, то сложно будет определить единый знаменатель знаний и умений. Исключение, пожалуй, составит, знание компьютерных архитектурных и прикладных приложений. Скоротечность современных изменений в конъюнктуре запросов общества и методик проектирования позволяет сделать определенные выводы о смещении акцентов в сторону освоения выпускником базовых понятий, облегчающих приспособление под различные области проектирования. Выпускник должен уметь быстро переучиваться, овладевая техническими узкопрофессиональными вопросами в разных сферах, максимально используя свой положительный творческий потенциал.

Высшее образование предусматривает фундаментальную теоретическую подготовку, как отмечают педагоги (Наталья Каспер: «Архитектор — синтетическая профессия на стыке искусства и точных наук» [Электронный ресурс]. URL: https://archi.ru/russia/80400/natalya-kasper-arkhitektor-sinteticheskaya-professiya-na-styke-iskusstva-i-tochnykh-nauk (дата обращения 01.10.2018)), а не просто обучение ремеслу. Однако эту фундаментальную науку можно понимать совсем по-разному. В период сложных экономических и политических изменений в нашей стране 1900-х годов, в период распада и реформации крупных проектных организаций-работодателей, таких как, МОСПРОЕКТ, ЦНИИЭП, ГИПРОТЕАТР и т.д., стало бытовать мнение, что высшая школа в области архитектуры не должна привязываться к сиюминутным изменяющимся запросам общества. Скорее, наоборот, высшая школа архитектуры (или дизайна) как обладательница профессионального знания высоко «надбытийного» уровня должна стать неким эталоном «правильного» подхода к проектированию. Предполагалось, что законсервированная методика преподавания и потенциал школы отдельных «элитарных» научных институтов позволит сохранить и пронести этот научный проектный потенциал через периоды творческого «застоя», экономических спадов, «упадка» запросов общества и качества реализуемых объектов проектирования. Ожидалось, что со временем общество созреет, осознает ценность и глубину этой «элитарной» философии проектирования, и тогда обратиться к ней.



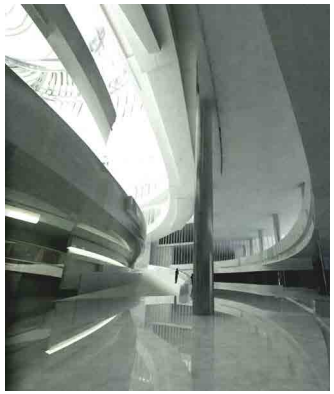


Рисунок 1. Фрагмент дипломной работы Владимира Семенова «Проект мемориального комплекса в Краснодаре». 2000 г. Руководитель: Свиридов А.И.
Рисунок 2. Фрагмент дипломной работы Александры Горлициной. «Проект реконструкции ЦДХ и ГТГ на Крымском валу в Москве». 2010 г. Руководители: Даутов Е.Н., Свиридов Г.А., Рыжиков В.О.

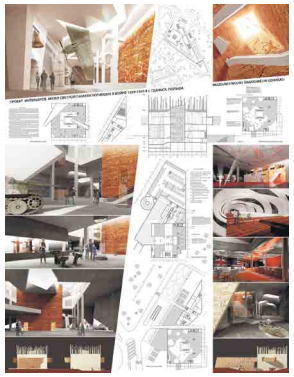




Рисунок 3. Дипломная работа Екатерины Кожиной «Проект интерьеров музея светлой памяти погибших в войне 1938–1945 гг. в г. Гданьске». 2013 г. Руководитель: Рыбаченко В.А.
Рисунок 4. Фрагмент дипломной работы Екатерины Полченской «Проект интерьеров музея «Поле Куликовской битвы». 2014 г. Руководители: Даутов Е.Н., Свиридов Г.А., Рыжиков В.О.

Отчасти такой подход отражался и в учебном процессе кафедры проектирования интерьера МГХПА им. С.Г.Строганова вплоть до начала 2000-х годов. В эти годы существовала традиция поиска дипломных объектов в крупных проектных институтах, например, МОСПРОЕКТе. Таким образом, выбор темы был во многом обусловлен именно объектом проектирования. Само же проектирование, кроме некоторых ограничений, обусловленных архитектурной ситуацией, не связывалось к «реальным» техзаданием, т.е. дипломное проектирование происходило по определенным правилам, но эти правила формировали преподаватели, исходя из специфических целей и задач, заточенных, скорее, на создание умозрительного, формально-совершенного с профессиональной точки зрения продукта.

Это был своего рода «эталон» интерьера, или интерьер, который можно реализовать в текущих условиях строительства только теоретически, но который можно представить в виде реализованного в условиях неограниченного финансирования и реальной востребованности. Впрочем, это ограничение не мешало реализовывать отдельные проектные мысли дипломников в реальных объектах. Это осуществлялось за счет архитекторов из состава ГЭК — многие из них возглавляли солидные мастерские в МОСПРОЕКТе и могли брать на вооружение отдельные удачные проектные наработки дипломников.



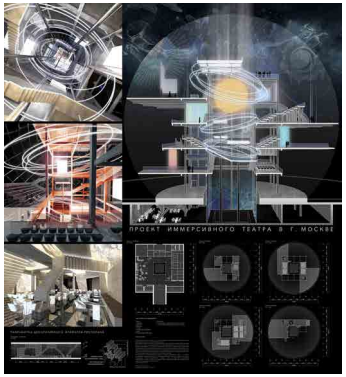


Рисунок 5. Фрагмент дипломной работы Киреевой «Проект интерьеров административно-делового центра научно-исследовательского института новейших технологий в г. Томске». 2013 г. Руководители: Даутов Е.Н., Свиридов Г.А., Рыжиков В.О.
Рисунок 6. Фрагмент дипломной работы Елены Непряхиной «Проект иммерсивного театра в г. Москве». 2018 г. Руководитель: Стасюк А.Н.

Темы дипломных проектов были обусловлены, в основном, наиболее распространенными в «советский» период объектами. Среди наиболее распространенных были театры, гостиничные и санаторные комплексы, музеи. Среди общеобразовательной типологии были востребованы отдельные объекты высших учебных заведений или детские дома творчества. Темпы проектирования в проектных институтах и реализации объектов были в то время растянутыми, а количество подходящих под условия основы для дипломной работы объектов было ограничено. Зачастую один и тот же объект проектировался несколькими дипломниками на одном курсе одновременно, а некоторые объекты выдавались в качестве темы несколько раз в течение нескольких лет. К примеру, на основе реконструкции Московского Планетария, (архитектор Анисимов) было выполнено более 10 дипломных проектов с начала 1990-х по 2018 г.

В 1990-х годах дипломники брались и за проекты «культовых» для атеистического общества интерьеров загсов и крематориев. Проект Владимира Семёнова 2000-го года был, пожалуй, одним из самых интересных примеров решения интерьеров этой типологии. Проект интересен тем, что решен в необычной графической технике с активным рисованным цветными карандашами антуражем, он значительно выделяется среди проектных подач тех лет.



Рисунок 7. Фрагмент бакалаврской дипломной работы Е.А.Фокиной «Проект модернизации территории и интерьеров библиотеки “Стекляшка” в городе Обнинске». 2018 г. Руководители: Кирьянов О.И., Иноземцева Е.Г.

С конца 1990-х годов в стране наблюдался пик строительства торговых центров. Эта тема активно отразилась в дипломных проектах. В этот период никто не поднимал вопроса об «этической» стороне вопроса, как это происходит сейчас. Некоторые торговые объекты, спроектированные в 1990-е годы, подверглись критике за уничтожение городских привокзальных пространств, игнорирование исторической среды, но тема была в новинку, объекты были интересны с точки зрения пространственных масштабных решений. Дипломники, как правило, предлагали изменения в архитектуре торговых комплексов, направленные на щадящие варианты внедрения в городскую застройку, активное и системное освоение пешеходных пространств, значительное обогащение пространственных решений транзитных атриумов, насыщение их разнообразными функциями, геопластикой, озеленением. Многие из предлагаемых решений выглядят актуально и на сегодняшний момент, хотя являются, по сути, утопическими, и конечно, прошли незамеченными.

С середины 2000-х годов стало назревать ощущение, что реальное практическое проектирование все больше отдаляется от учебного. «Проектный потенциал посвященных» при устройстве на работу все чаще оказывался никому не нужным сводом умозрительных, отдаленных от практической жизни правил. Выпускник вынужден был обучаться заново после окончания института. А багаж знаний «высокого полета», полученный в Строгановке, использовался иногда не в полной мере или откладывался в дальний уголок сознания.

Возникла идея приблизиться к реальным запросам современного проектного процесса. Постепенно идея эта возникала в среде

студентов и преподавателей без указаний со стороны высших образовательных инстанций. Тяга востребованности стимулировала желание работать по конкретному реальному заказу, учитывая ограничения, встающие перед проектировщиком в реальной жизни. Объекты для проектирования стали более разнообразными по типологии и пространственному масштабу. Однако эта тенденция привела к неоднозначным результатам. С одной стороны, контакт с заказчиком, конкретные требования создали почву для выработки нестандартного индивидуального решения, с другой — выбираемые «реальные» объекты, а значит и интерьеры, стали менее интересными с точки зрения формальной архитектурной пространственной организации. Подачи таких проектов, как правило, выглядели менее выразительными, в них не хватало пространственной сложности, многоплановости в перспективах, глубины и возможности обращения к эффектным в визуальном плане концептуальным ходам. Можно вспомнить даже пару прецедентов, когда на защиту дипломов выставлялись проекты интерьеров уже в процессе реализации этих эскизных предложений (это своего рода исключительные случаи). Независимой комиссией они были оценены ниже, чем проекты фантазийные, без конкретной привязки к техзаданию.

На сегодняшний день на кафедре художественного проектирования интерьера наблюдается дифференцированный подход к дипломному проектированию. Среди объектов встречаются интерьеры небольшой площади и проекты огромных комплексов с решением даже архитектурных и градостроительных задач. Наиболее удачными, с точки зрения методики, можно считать интерьеры, проектируемые на основе конкурсных, студенческих проектов, идеологически нацеленных на решение проектной проблемы. Отмечается, что у бакалавриата эта проектная проблема проще, объекты для проектирования — ограниченные по площади. Темы дипломов бакалавров включают интерьеры для поликлиник, детских садов, школ, библиотечные комплексы, гостиницы и другие ограниченные по объему объекты. Проработка деталей и фрагментов в таких проектах значима. Этот метод похож на то, как это происходит в реальной проектной практике.

У специалитета и магистратуры — более комплексные проекты. В основе проектирования реальная проектная ситуация и реальное проектное задание. Но дипломнику предоставляется определенная свобода, вольность в применении архитектурных приемов. Проект получается, в

определенной степени, концептуальным, иногда менее проработанным в деталях. Задачи проектирования в целом получаются более отвлеченного, но одновременно и глубокого, содержательного характера, чем это бывает в реальном проектировании, но, в то же время, сохраняющими ряд условий, для него обязательных: привязка к архитектурной ситуации, связь в окружающей средой, конструктивные ограничения архитектуры, учет существующей в архитектурном проекте экспликации помещений. В определенной степени, дипломный проект становится лабораторией выработки новых подходов к проектированию, нацеленных на будущее. Для специалитета и магистратуры при этом ставится еще и круг чисто формальных профессиональных задач: он должен содержать необходимые компоненты из состава эскизного проекта, раскрывающее на должном профессиональном уровне решение интерьеров.

В последнее десятилетие среди тем дипломных проектов тема музейных пространств стала одной из доминирующих. Интерес к теме был вызван смещением акцентов с коммерческого и торгового строительства в сторону культуры. В 2010-х годах в России одновременно проводятся конкурсы на проектирование нескольких музейных комплексов. В Москве открываются два крупных и выдающихся даже по общемировым меркам музея: Еврейский Музей и обновленный Исторический музей. Эти объекты стали темой для обсуждения в архитектурном мире. Тема музея, подхваченная студентами-дизайнерами, оказалась привлекательной, ввиду свободы от функциональной жесткости и активной художественной составляющей интерьеров.

В выборе тем, относящихся к типологии «культурных» объектов, стало заметно внимание к культурным центрам, заменившим традиционные дома культуры и дома молодежи, библиотекам или заменившим их форму медиатекам, многофункциональным выставочным и многофункциональным комплексам в реконструируемых промышленных зданиях.

Темы работ оказываются связанными с тенденциями развития архитектуры и дизайна, да и самой культуры. Дипломное проектирование отражает многообразие и сложность походов к учебному проектированию. Важно определить меру отстраненности от жестких реальных ограничений, не потеряв при этом привязку к базовым понятиям практической сферы проектирования. Ведь задачи профессионала-дизайнера не ограничиваются просто оформлением интерьера, а, скорее, сводятся к поиску подхода, решения проектной проблемы. Чем глобальней и разносторонней будет осознание этой проблемы, тем осознанней будет решение чисто практических задач.

Библиография:

1. *Бархин Б.Г.* Методика архитектурного проектирования: учеб.-метод. пособие для вузов. 2-е изд., перераб. и доп. М: Стройиздат, 1993. 224 с.

2. Интерьер. Лучшие дипломные проекты. Учебно-методическое пособие по дипломному проектированию / сост. В.Б.Устин. М., 2016.

3. Кризис парадигмы «проектной деятельности» и будущее архитектуры // Актуальные проблемы архитектуры, градостроительства и дизайна: теория, практика, образование. Материалы международной конференции 23–29 сентяря 2018 года. Волгоград: ВолгГТУ, 2018.

4. *Наталья Каспер:* «Архитектор — синтетическая профессия на стыке искусства и точных наук» [Электронный ресурс]. URL: https://archi.ru/russia/80400/natalya-kasper-arkhitektor-sinteticheskaya-professiya-na-styke-iskusstva-i-tochnykh-nauk (дата обращения: 01.10.2018).

О.И. КИРЬЯНОВ
Заведующий кафедрой «Художественное проектирование интерьера» МГХПА им С.Г. Строганова
e-mail: kiryanov_62@mail.ru

O.I. KIRYANOV
Head of the Department of Interior Design of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: kiryanov_62@mail.ru

ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ И РОЛЬ СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКОГО ФОНА В РАЗВИТИИ АРХИТЕКТУРЫ КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА: ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ТИПОЛОГИЯ ЗДАНИЙ

FUNCTIONALITY AND THE ROLE OF SOCIO-ECONOMIC BACKGROUND IN THE DEVELOPMENT OF ARCHITECTURE OF THE LATE XX — EARLY XXI CENTURY: FUNCTIONAL TYPOLOGY OF BUILDINGS

Статья посвящена вопросам функциональности и роли социально-экономического фона в развитии архитектуры конца XX — начала XXI века в аспекте функциональной типологии зданий. Актуальность статьи связана с тем, что социально-экономическое обоснование архитектурных сооружений — это дисциплина, которая только начинает свое становление и предлагает множество исследовательских задач. Автор приходит к выводу, что в архитектуре XXI века будет углубляться функциональный и социально-экономический подход, что будет, в свою очередь, влиять на принципы работы со зданиями различной типологии.

The article is devoted to the questions of functionality and the role of socioeconomic background in the development of architecture of the late XX — early XXI century in the aspect of functional typology of buildings. The relevance of the article is related to the fact that the socio-economic justification of architectural structures is a discipline that is just beginning to develop and offers many research tasks. The author concludes that in the architecture of the 21st century the functional and socio-economic approach will deepen, which in turn will influence the principles of working with buildings of different typologies.

Ключевые слова: функционализм, функциональность, архитектурная метафора, дигитальная архитектура, многофункциональный центр, низкоэтажная застройка.
Keywords: functionalism, functionality, architectural metaphor, digital architecture, multifunctional center, low-rise buildings.

Функциональная типология зданий лежит в основе проектирования обитаемого пространства. Основой типологии зданий в современном пространстве является функциональное разделение зданий на основные три вида:

— гражданские (общественные сооружения и здания, жилые дома);

— промышленные сооружения и здания (производственные, вспомогательные, обслуживающие);

— здания для нужд сельского хозяйства (животноводческие, теплицы и пр.).

Можно привести примеры и более подробных классификаций [5; 3; 10], однако наиболее общие основания для типологии зданий приведены выше. Важно отметить, что функция здания не всегда остается неизменной; но если здание успешно выполняет эту функцию, то оно является полифункциональным (пример — Зимний дворец, ставший Эрмитажем).

Несмотря на то, что в 1956 году Ле Корбюзье и К. ван Эстерен предложили распустить Организацию конгрессов функционалистов СИАМ, функционализм остается важной частью архитектурной практики, перейдя из «стиля» отчасти в принцип проектирования здания, но и сохранившись стилистически в виде неофункционализма. «Неофункционализм до сих пор уверенно развивается, не теряясь в пестром калейдоскопе многочисленных течений современности» [2, с. 11]. Среди значимых принципов функционализма, до сих пор влияющих на архитектуру, — отрицание архитектурного декора, которое ведет к пластическому обогащению крупномасштабных объектов и разработке системы типологии архитектурных форм, которые базируются на кубе/прямоугольнике и цилиндре/диске.





Рисунок 1. Прозрачный купол Рейхстага, Берлин
Рисунок 2. Национальная ассамблея Уэльса

Ведущими факторами в развитии современной архитектуры различных типов зданий являются функциональность и социально-экономическая мотивация.

В конце XX века впервые появились идеи, объясняющие связь между социальными явлениями и архитектурным пространством, а также исследующие влияние городской застройки на социальные процессы. Сегодня кажется очевидным вывод, что «в своих конструкциях архитектура воплощает ценности общества, социальных классов, территориальных и этнических общностей» [6, с. 10]. Однако это направление пока что только начинает свое научное становление.

Говоря о социальном запросе на архитектуру, вероятно, нужно отметить важность, до определенного момента, понятия стиля; однако значимость этого понятия как единого и охватывающего все виды зданий, по признанию исследователей, окончилась с классицизмом. После окончания эпохи классицизма можно говорить о стилистиках и о рождении функциональности в архитектуре.

Время меняет тип запроса общества к архитектуре. Так, появление «дигитальной», нелинейной архитектуры деконструтивизма на пороге XXI века, несомненно, связано с развитием виртуального мира, компьютерной реальности [12, с. 219].

Социальные запросы и потребности местного населения в первую очередь формируют архитектурный облик общественных зданий.

Так, архитектура правительственных зданий ярко отражает концепцию власти, которая возвела это сооружение. Например, прозрачный купол Рейхстага (рис. 1) призван быть символом прозрачности

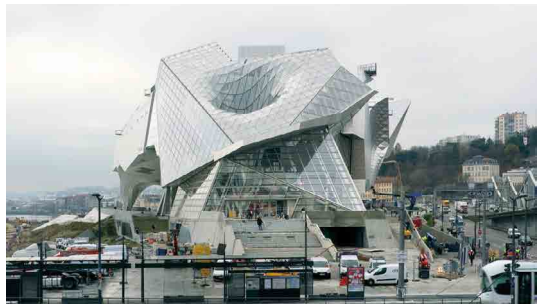


Рисунок 3. Музей Слияния (Лион, Франция; построен в 2014 году компанией Coop Himmelb(l)au)

действий власти; в Национальной ассамблее Уэльса (рис. 2) вокруг зала заседаний, по второму этажу, идет галерея для посетителей, которые в дни заседаний могут наблюдать за принятием решений [4]. Такие архитектурные решения зданий власти отвечают современному запросу на прозрачностьдеятельностивластей. Напротив, здания с несколькими уровнями охраны, недоступные для случайных посетителей, выполненные как закрытые крепости, отражают тенденцию к закрытости и сакрализации власти.

С появлением нелинейной, дигитальной архитектуры конструктивизма отношения между социальным запросом общества, функционалом здания и его формой усложнились. Как отмечает Е.Бакушкина, сложная форма Музея Слияния (Лион, Франция; построен в 2014 году компанией Coop Himmelb(l)au) призвана подготовить посетителя музея «к непредвзятому, открытому восприятию пространства музея и его коллекции через глубокое удивление, возникающее от непонимания сложного образа здания и его конструкции» [1, с. 106] (рис. 3).

Среди жилых зданий в России за последние XX лет отмечается значимая тенденция к популяризации нового типа жилья. А.В.Калабин отмечает «появление блокированных жилых домов в современной городской застройке, чаще называемых застройщиками на англо-американский манер «таунхаусами» [3, с. 63–64]. Низкоэтажная низкоплотная застройка вообще, вероятно, может быть новым вектором развития городских пространств, поскольку она сочетает в себе стремление горожанина к комфортному и, вместе с тем, обособленному существованию.

Говоря о современных тенденциях в архитектуре сельской местности, необходимо отметить тенденцию к построению многофункциональных общественных центров. Запрос на изменение архитектурного облика села диктуется временем: аграрные производства во многом автоматизируются и нуждаются в меньшем количестве работников, в то время как растет число небольших фермерских хозяйств

[11, с. 44]. С другой стороны, запрос на экологически благоприятную обстановку и возможность удаленной работы привлекает в пригород и сельскую местность все больше горожан. Все это ведет к разнородности сельского сообщества, но, при сохранении традиционной тесноты социальных связей, создает особый мир, выражением которого могут становиться многофункциональные объекты инфраструктуры. Создание таких привлекательных объектов вполне отвечает задачам Стратегии устойчивого развития сельских территорий Российской Федерации на период до 2030 года. Положительный опыт строительства таких центров, или социально-культурных комплексов, показывает зарубежный опыт [11, с. 45].

Запрос общества на экологичность как парадигма последних десятилетий формирует нормативы экоархитектуры и требования к тому, чтобы здание наносило минимальный урон среде, было вписано в нее, являлось продолжением естественной среды — не только внешне, по дизайну, но и на уровне энергосберегающих технологий [7].

В наиболее передовых направлениях современной архитектуры функционализм смыкается с дизайном на новом уровне: так, для концепции «органического» виртуального дома характерно не только повторение природных форм, но и стремление к саморегулированию температуры, освещения, влажности в здании и пр. Благодаря компьютерной регулировке процессов, сети сенсоров и микроэлементов, термоэлектрических нитей и пр. становится возможным создание зданий, в которых «функционирование всей системы происходит согласно природным изменениям: меняются потоки энергии, создаются связи между внутренней и внешней средой, регулируется температура, освещение» [9, с. 154]. Кроме того, в домах подобного типа могут применяться принципиально новые материалы, такие как прозрачные солнечные батареи, смарт-стекло с меняющейся прозрачностью, low-e покрытие, работающее как оптический фильтр, пластины из «жидкого дерева» — аброформ, самоочищающееся стекло, гигантские 3d-принтеры и т.д. [8].

Несомненно, такой дом (или такая оболочка дома) высоко функционален, хотя в данный момент и отличается высокой стоимостью. Но именно такие разработки служат моделями, по которым развивается архитектура будущего.

Таким образом, несомненно, что в архитектуре XXI века будет углубляться функциональный и социально-экономический подход, что

будет, в свою очередь, влиять на принципы работы со зданиями различной типологии. Социальный заказ и функциональность, отказ от принципов общей для всех нефункциональной стилистики, высокая метафоричность — вот вероятные принципы развития архитектуры ближайшего будущего.

Примечания:

1. *Бакушкина Е.С.* Архитектура современных музейных зданий. Формирование смысловых моделей // Вестник КемГУКИ. 2016. № 34. С. 102–108.

2. *Заварихин С.П., Григорьев А.А.* Формотворческая база архитектуры конструктивизма-функционализма // Вестник гражданских инженеров. 2010. № 4 (25). С. 11–16.

3. *Калабин А.В.* Типология жилых зданий малой и средней этажности: современное состояние // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2014. № 1. С. 63–69.

4. *Кучеров С.С.* Особенности архитектуры современных административных комплексов // Новая наука: проблемы и перспективы. 2015. № 6–2. С. 163–166.

5. *Маклакова Т.Г.* Высотные здания. М., 2008. 160 с.

6. *Назарова М.П.* Социология архитектуры и ее роль в формировании архитектурного пространства современного города // Социология города. 2011. № 3. С. 10–14.

7. *Рогачикова А.Ю., Иванова А.П.* Новая парадигма современной архитектуры: экоархитетура // Дальний Восток: проблемы развития архитектурно-строительного комплекса. 2015. № 1. С. 447–450.

8. *Сарапулова О.А., Петрова Т.П.* Современные технологии в архитектуре и дизайне // Молодежный вестник ИрГТУ. 2016. № 1. С. 1–9.

9. *Серая Д.С., Козыренко Н.Е.* Новаторство в современной архитектуре // Новые идеи нового века. 2013. № 2. С. 152–158.

10. *Синянский И.А., Манешина Н.И.* Типология зданий. М.: Академия, 2014. 288 с.

11. *Улинич Н.А.* Особенности расположения многофункциональных общественных центров в сельских поселениях // Строительство: наука и образование. 2018. Т. 8. Вып. 2 (28). С. 43–60.

12. *Шулима К.Н.* Современная архитектура: социокультурные аспекты (Берлин-Москва-Иваново) // Вестник гуманитарного факультета Ивановского государственного химико-технологического университета. 2006. № 1. С. 218–222.

Е.М. СУРОВА

Кандидат философских наук, профессор кафедры «Художественное проектирование интерьеров» ФГБОУ ВО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: e-surova@list.ru

E.M. SUROVA

Candidate of philosophical sciences, professor of the department of «Artistic interior design» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: e-surova@list.ru

СТИЛЬ ИНТЕРЬЕРА В ФОКУСЕ ЛИЧНОСТИ

THE STYLE OF THE INTERIOR IN THE FOCUS OF PERSONALITY

В статье рассматривается стилевая система культуры с соотношением индивидуальных, групповых и общекультурных стилей. Жилой интерьер представлен как визитная карточка личности, в нем существующей. Он служит важным источником историко-культурных, культурологических, социальных и антропологических сведений о человеке, отражает его понимание и отношение к созданному человечеством миру культуры и выражает индивидуально сложившуюся шкалу ценностей. Иллюстрацией положений статьи является интерьер хижины Ле Корбюзье.

The article deals with the style system of culture with the ratio of individual, group and General cultural styles. The residential interior as a business card of the person existing in it is an important source of historical, cultural, cultural, social and anthropological information about the person, reflects his understanding and attitude to the cultural world created by mankind and expresses individually developed scale of values. Le Petit Cabanon by Le Corbusier is analyzed as an illustration of the author's ststements.

Ключевые слова: культура, искусство, личность, интерьер, стиль, индивидуальность, взаимоотражение, плюрализм мнений, традиционные ценности, Ле Корбюзье.

Keywords: culture, art, personality, interior, style, individuality, mutual reflection, pluralism of opinions, traditional values, Le Corbusier.

Сегодня существует опасность утери идентичности из-за усложнения культуры и жизни общества. Происходящие изменения во всех отраслях современной культуры зачастую приносят исчезновение смыслов и значений прежних символов. Искусство находится на стадии формирования нового стиля, ведется поиск новых идеалов и образов, нового языка и средств художественной выразительности, которые бы соответствовали современному состоянию развития общества.

Среди причин многообразия стилей и отсутствия целостной картины мира называют избыток информации и технических возможностей, а также отсутствие канонов, каких-либо ограничений и единой идеи в системе культуры. Приметами этого стали акцентирование роли индивидуальности при крайнем плюрализме мнений и экзистенциальные поиски в искусстве, приводящие его к чрезмерной экспрессивности.

Исходя из культурологического анализа различных эпох, следует отметить, что культура каждой из них представлена системой индивидуальных, групповых и общекультурных стилей в определенном их соотношении. В системе культуры индивидуальное и общее как стороны целого дополняют и взаимоотражают друг друга. Эпоху образует сложное переплетение микромиров культуры, где человек выполняет важную функцию, — это звено, которое связывает воедино историю, социум и культуру.

Человек формируется как личность, потребляя духовные ценности, и выступает в этом качестве одновременно как объект и как субъект духовного производства. В творчестве выражается, как человек понимает и воспринимает мир и формирует свой индивидуальный мир в общекультурном пространстве, благодаря личной уникальности. По мнению автора статьи, «вне самореализации индивида, вне проявления им своей неповторимой индивидуальности нет личности. Само понятие "индивидуальность" было введено для обозначения того особенного, специфического, неповторимого, что отличает одного человека от другого» [1, с. 100].

Фактором историко-культурно-антропологической целостности является многозначный феномен — стиль, который трудно определить по-научному точно. В искусстве стилем называют особенный узнаваемый способ самовыражения, свойственный отдельной личности, группе или целому художественному направлению; различные стили



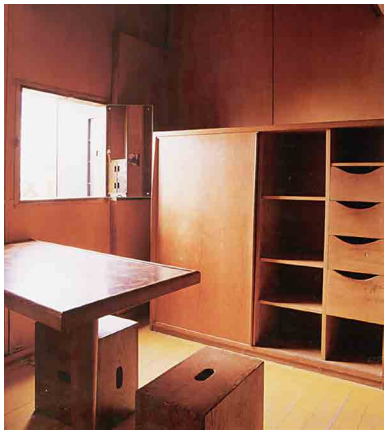


Рисунок 1. Исследователь Ричард Олсен считает, что «трудно представить себе более романтичный однокомнатный отдых, чем домик Ле Корбюзье у моря»

Рисунок 2. На небольшом пространстве комнаты с дощатым полом и фанерными стенами собрано только самое необходимое для жизни

существуют в образе жизни или поведения; определяются исторические стили целых народов, отдельных стран или эпох. «Говоря о стиле, ... мы имеем в виду особенную манеру писать, действовать, жить», — дает определение социолог Л.Г.Ионин [2, с. 174].

Характеристика культуры, общества и времени, мировоззрение и стиль каждой эпохи с особой яркостью проявляются в интерьере, образующем среду жизни личности, семьи или сообщества людей. Интерьер всегда реагирует на социальные перемены, на любые изменения в настроениях и вкусах и общества. Таким образом, он становится важным источником историко-культурных, культурологических, социальных и антропологических сведений о человеке, объединяя все эти аспекты в фокусе личности. Интерьеры жилых зданий создаются, как правило, самими проживающими там людьми, поэтому характер внутреннего убранства, особенности материально-предметной среды жилища, в основном, зависят от социального статуса, уровня культуры, привычек и вкусовых пристрастий его обитателей.

Современная гуманитарная наука обращается к исследованию повседневности и к поиску новых структур порядка, формирующихся на ее уровне: городская среда — улицы и площади, общественные и жилые здания, структуры коммуникации. Все это — не только материальное, но



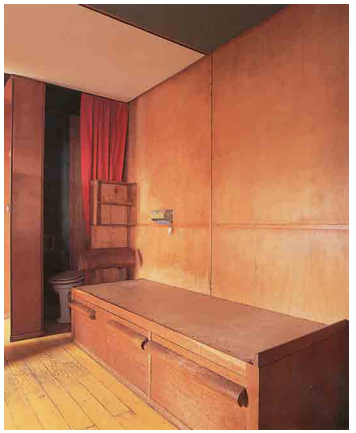


Рисунок 3. Стол из грецкого ореха и раковина с шкафом, который Ле Корбюзье называл «санитарной колонной»

Рисунок 4. Койка с вагонным светильником вместо бра, выдвижные ящики для хранения и унитаз, отделенный от кровати драпировкой

символическое пространство. Не только признанные обществом «высокие ценности» обладают культурным смыслом, но и любые знаковые системы. Быт и повседневность, не являясь рафинированными формами культуры, не менее важны для ее понимания, чем образцы, зафиксированные в искусстве. Новые принципы, которые вошли в жилую архитектуру, изменили приемы композиции интерьеров. Сегодня главным элементом может стать та или иная группа мебели или один предмет, наиболее остро отражающий специфику назначения помещения. Все рассчитано на то, чтобы лучше показать скрытый смысл выделенной группы предметов — быт и вкус людей, их потребности и отношение к проходящим тут процессам, домашним занятиям и обязанностям. «В расположении мебели точно отражаются семейные и социальные структуры эпохи. ...а в более отдаленной перспективе это отсылает к представлению о личности» [3, с. 172].

Рассматривая жилой интерьер в качестве визитной карточки личности, в нем существующей, можно увидеть в его творческом воплощении отражение того, как человек понимает и воспринимает созданный человечеством культурный мир, что является выражением и следствием определенной, индивидуально сложившейся шкалы ценностей. «Жилище — зеркало обитателя, его автопортрет, вольный или невольный, сознательно организованный или стихийно сложившийся.

Комната проходит с хозяином все ступени его возраста, с ним взрослеет и старится, отражает черты его характера и самоощущения» [4, с. 25].

Великий архитектор современности Ле Корбюзье, внесший свой вклад в создание здания ООН в Нью-Йорке, спроектировавший часовню Нотр-Дам-дю-О в Роншане, ряд правительственных зданий для Чандигарха в Индии и много других известных архитектурных объектов, в 1952 г. построил для себя на высоком берегу Средиземного моря маленький домик площадью 3,66 м на 3,66 м, который он называл Le Petit Cabanon («Маленькая Хижина»). Наружные стены его каркасной конструкции были полностью облицованы сосновыми бревенчатыми досками из наименее ценной части дерева (у нас их называют «горбыль»). «Строитель Чарльз Барберис использовал их как фрезерованные доски — каждая перекрывает другую так, чтобы дождь стекал с поверхностей стен. Учитывая беспорядочное использование гвоздей, кажется очевидным, что тонкое мастерство не было проблемой в этом аспекте строительства», — пишет исследователь Ричард Олсен [5, с. 119]. В этом домике архитектор проводил все летние месяцы, вплоть до своей смерти в 1965 году. В единственной комнате Хижины расположение каждого из двух окон тщательно продумано, они обрамляют прекрасные виды на ландшафт и море. На небольшом пространстве комнаты с дощатым полом и фанерными стенами собрано только самое необходимое для жизни: стол на одной опоре, сундук кубической формы на колесиках, койка с вагонным светильником вместо бра, несколько ящиков из-под виски в качестве табуреток, шкафчик-умывальник и унитаз, отделенный от кровати драпировкой. Такое изысканно аскетичное пространство считал идеальным для жизни один из величайших архитекторов современности.

Примечания:

1. *Сурова Е.М.* Развитие европейской культуры интерьера от античности до нового времени. Ростов н/Д.: СКНЦ ВШ АПСН, 2005.

2. *Ионин Л.Г.* Социология культуры: путь в новое тысячелетие: М.: Логос, 2000.

3. *Бодрияр Жан.* Система вещей. М., 1995.

4. *Герчук Ю.* Обжитое пространство // Арх. 1990. Сент.-окт.

5. *Olsen Richard.* Log houses of the world. Photography by Radek Kurzaj with drawings by David Perrelli. Abrams: New York, 2006. ISBN 0-8109-5746-9.

К.Н. ЧЕБУРАШКИН

Заведующий кафедрой «Дизайн мебели» МГХПА им С.Г.Строганова
e-mail: chebur-kir@yandex.ru

K.N. CHEBURASHKIN

Head of the department of furniture design of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: chebur-kir@yandex.ru

ОБРАЗНО-МЕТАФОРИЧЕСКИЙ ПОДХОД КАК КЛЮЧ К ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫМ РЕШЕНИЯМ РАЗВИВАЮЩЕЙ СРЕДЫ ДЕТСКИХ ДОШКОЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ

METAPHORICAL AND IMAGINATIVE APPROACH AS E KEY STRATEGY IN DEVELOPING ENVIRONMENT DESIGN OF THE NURSERY SCHOOLS

Автор анализирует опыт проектирования оборудования и развивающей среды детских дошкольных учреждений на примере реконструкции типовых зданий детских садов, возводившихся в СССР в 1960-е и 1970-е годы. Образно-метафорический подход в комплексном дизайнерском решении пространства и мебели рассматривается в качестве плодотворной проектно-художественной стратегии.

The author analyzes the experience of designing the equipment and educational environment of the nursery schools in the context of reconstruction of the typical buildings of the nursery schools constructed in the 1960–1970s in the USSR. Metaphorical and imaginative approach is regarded as productive strategy of furniture and interior design.

Ключевые слова: дизайн детям, детские дошкольные учреждения, развивающая среда для детей, образно-метафорический подход в проектировании.

Keywords: design for children, infant school buildings and equipment, metaphorical and imaginative approach, developing environment for children.

Степень и характер влияния предметно-пространственной среды на развитие и психоэмоциональное состояние человека широко изучается не только психологами, архитекторами и дизайнерами, но и представителями педагогической, медицинской и даже пенитенциарной общественности всего мира. Так, например, в Голландии был предпринят смелый социальный эксперимент по созданию «дизайнерской» тюрьмы Penitentiary Maashegge. Авторы проекта решали задачу превращения «мест лишения свободы» из инструмента наказания (т.е. отмщения) в механизм исправления личности. Целью проекта было создание реабилитационной среды, максимально облегчающей процесс социализации отбывшего наказание преступника и его скорейшей интеграции в гражданское общество. Для решения поставленной задачи архитекторами, прежде всего, были удалены все визуальные атрибуты мест лишения свободы, основанные на вековых стереотипах содержания заключенных. Например, на окнах, вместо решеток были установлены бронированные стекла, а дверь каждой камеры оснастили грифельным покрытием, для реализации творческого потенциала заключенных. В каждой камере было установлено радио, а за отдельную плату можно было подключить телевизор. Свидание с родственниками разрешалось один раз в месяц и 10 минут в неделю отводилось на телефонные звонки. В здании была оборудована библиотека, на прилегающей территории разбиты газоны и клумбы, а на стенах мест общего пользования нанесена выразительная инфографика и яркие цветовые пятна. В итоге тюрьма стала больше напоминать отель или загородной клуб, то есть заключенным, несмотря на физическое ограничение свободы, была предоставлена возможность участия в информационном обмене общества. Информация, в каком-то смысле, является кровью социума, и, если человек по какой-либо причине перестает участвовать в информационном обмене, общество его отторгает так же, как любой живой организм отторгает орган, пораженный некрозом. И только в качестве наказания за непослушание заключенного «дизайнерской тюрьмы» определяли в пустой карцер с голыми стенами, где отсутствие информации и было самым страшным наказанием. Парадоксальным результатом этого смелого эксперимента стало закрытие тюрьмы в 2011 году, так как из-за резкого сокращения рецидивов преступность в Нидерландах упала до рекордно низкого уровня, и содержание комплекса стало экономически нецелесообразным. Наверное, это лучший результат, которым в принципе могут похвастаться авторы проекта.

Однако на основе этого эксперимента, проведенного практически в лабораторных условиях (так как пенитенциарное учреждение с некоторыми оговорками можно расценивать как независимую замкнутую экосистему),

а также на основе ряда других экспериментов по исследованию реакции человеческого организма на искусственное ограничение информационного потока, можно сделать несколько важных практических выводов о степени и характере влияния предметно-пространственной среды на человека.

1. С точки зрения пользователя, предметно-пространственную среду можно рассматривать как блок визуально-тактильной информации, в значительной степени формирующий представление человека об окружающем его мире и создающий основу для коммуникации между отдельными членами социума.

2. С точки зрения проектировщика, предметно-пространственная среда любого учреждения является отражением сценариев жизнедеятельности отдельных членов и групп микросоциума, которые, в свою очередь, должны формироваться исходя из истинных целей и задач создания конкретного учреждения.

3. Получение информации и участие в информационном обмене — не одно и то же. Для того чтобы быть полноценным участником информационного обмена, человек должен иметь возможность ретрансляции и сублимации полученных им знаний, в том числе путем интерактивного взаимодействия со средой.

4. Качество и количество получаемой человеком информации (в том числе и визуально-тактильной), напрямую влияет на его психоэмоциональное состояние. Информационный голод так же, как и негативная, угнетающая информация, влияют на личность крайне деструктивно, а участие в обмене позитивной информацией приводит к росту внутренней мотивации.

Основной вывод такой: среда как визуальное отражение сценариев организации процессов жизнедеятельности отдельно взятого социума является частью информационного потока, получаемого человеком через органы зрения и органы осязания, и напрямую влияет на его психоэмоциональное состояние и развитие.

Зачастую в нашей стране исторически складывалось так, что предметно-пространственная среда образовательных и медицинских учреждений генетически имела много общего с пенитенциарными учреждениями в их ортодоксальном «классическом» понимании как мест изоляции. Здесь и схожие планировочные решения, и приверженность определенным колористическим штампам, а также нарочитая небрежность в решении отдельных узлов и архитектурных деталей, оправдываемая экономическими факторами.

Однако сегодня мы видим, что все это является следствием тотальной недооценки реабилитационного и воспитательного фактора предметно-пространственной среды, которая проектировалась исходя из количественных характеристик и функциональных задач по содержанию определенного количества

людей, вне зависимости от истинных целей создания того или иного учреждения. В то же время, цели и задачи медицинских, пенитенциарных и образовательных учреждений — разные, а, следовательно, и среда должна отличаться.

При формировании предметно-пространственной среды образовательных и медицинских учреждений для детей дошкольного и младшего школьного возраста, необходимо учитывать тот факт, что именно в этот период жизни человека происходит не только бурное личностное развитие, но и интенсивное накопление опыта социального взаимодействия со сверстниками и учителями, закладывается фундамент понимания социального устройства и принципов функционирования общества. В этой связи, главными целями создания предметно-пространственной среды ДОО является помощь в развитии навыков социальной коммуникации, стимуляция личностного роста, демонстрация логики развития и структуры различных социальных процессов. При этом предметно-пространственная среда является хоть и мощным, но все же вспомогательным фактором формирования личности, и должна ориентироваться не только на детей, но и на взрослых, создавая предпосылки для повышения степени самоотдачи сотрудников, стимулируя повышение эффективности труда и рост личной мотивации у персонала учреждения.

С функциональной точки зрения, в основе проектирования развивающей среды для детей дошкольного и младшего школьного возраста должен лежать тщательный анализ существующих процессов и сценариев поведения всех групп и отдельных членов исследуемого микросоциума. Необходимо выявить и проанализировать основные проблемы и препятствия в эффективном достижении основных целей создания детской организации. На основе полученных данных могут быть предложены способы оптимизации работы ДОО через корректировку отдельных сценариев поведения воспитанников и сотрудников, в частности, путем формирования соответствующего потенциала в предметно-пространственной среде.

Так, при реконструкции совмещенной группы типового панельного детского сада серии 2МГ-04-3 [1] в ходе предпроектного анализа, прежде всего, были выявлены основные причины возникновения конфликтных ситуаций между членами педагогического коллектива и определены факторы бытового характера, отвлекающие сотрудников ДОО от непосредственной работы с детьми. В перечень выявленных проблемных зон и сценариев, негативно влияющих на психоэмоциональное состояние персонала и, как следствие, на качество воспитательного процесса, вошли отсутствие индивидуальной туалетной кабинки для сотрудников ДОО в группе; отсутствие индивидуальных шкафчиков для

одежды и личных вещей сотрудников в раздевалке группы; необходимость два раза в день переставлять мебель, выдвигать, задвигать или составлять в штабеля кроватки с целью организации дневного сна; неэргономичное оборудование буфетной и отсутствие посудомоечной машины; неэргономичное оборудование и нерациональное использование пространства подсобного помещения. Кроме того, были выявлены проблемы эргономики пространства, непосредственно связанные с организацией воспитательного процесса, такие как отсутствие зонирования и кольцевых маршрутов в игровой комнате; дефицит игровой площади, обусловленный большим количеством места, занимаемого собранными кроватками; дефицит экспозиционных площадей для размещения дидактического материала, недостаточный объем сушильного шкафа для верхней одежды воспитанников, проблемы с индивидуальной маркировкой шкафчиков, полотеничниц и кроваток; проблема с доступом к верхним ярусам стоящих рядом выдвижных кроваток и затрудненность систематического проветривания постельного белья.

Тщательный анализ всех выявленных проблем позволил решить их путем реорганизации предметно-пространственной среды и разработки новых предметов мебели. В раздевалке были оборудованы индивидуальные шкафчики для одежды и личных вещей каждого воспитателя и нянечки; перепланировка санузла позволила расположить индивидуальную туалетную кабинку для взрослых; для организации детского дневного сна были спроектированы модульные выдвижные кроватки «Гараж», обеспечившие свободный подход к каждому спальному месту и позволившие использовать 100% площади игровой комнаты для игры и развития; при помощи подиума с кроватками было осуществлено как функциональное, так и психологическое зонирование вытянутого пространства игровой комнаты, организован кольцевой маршрут движения; буфетная была оборудована эргономичной кухонной мебелью с посудомоечной машиной; подсобное помещение было оборудовано системой стеллажей, подобранных с учетом номенклатуры всех необходимых предметов хранения; боковины выдвижных кроваток были оборудованы вентиляционными отверстиями, облегчающими проветривание постельного белья; для шкафчиков, полотенечниц и кроваток была разработана единая система маркировки, облегчающая ориентирование ребенка в группе; перголы перил, ограждающих перепад уровней подиума, явились дополнительной плоскостью для размещения дополнительного дидактического материала; специально разработанные экраны на батареи позволили разгрузить сушильный шкаф.

Эстетическое оформление развивающей среды для детей дошкольного и младшего возраста должно опираться на современные данные о психологии и

особенностях восприятия информации детьми данной возрастной группы. Впервые попав в детское образовательное учреждение, ребенок оценивает его с точки зрения опыта и знаний, полученных им в семье от родителей, из сказок, книг и мультфильмов. В связи с этим, для скорейшей адаптации ребенка к новой обстановке среда должна содержать в себе узнаваемые элементы из «прошлой жизни». В тоже время, основной задачей детской развивающей среды является накопление ребенком нового опыта и приобретение им важных навыков социальной коммуникации. В коллективе ровесников ребенок впервые сталкивается с тем, что общественные нужды могут превалировать над его личными, чего, как правило, не случается в семье, где ребенок зачастую является «центром вселенной».

Образно-метафорический подход к формированию среды представляется наиболее эффективным методом достижения этой цели, так как базируется на психологическом эффекте мгновенного переноса усвоенных ранее знаний, закономерностей и правил об одном явлении на новую ситуацию или явление в случае частичного совпадения с «образцом» (или образом) по одному или нескольким формальным признакам. Например, сходство фронтальных накладок выдвижных блоков модульных кроваток «Гараж» с машинками позволяет ребенку сразу воспринять свое спальное место как что-то знакомое, понятное и логичное, вне зависимости от ее фактического расположения в длинном ряду кроваток. Достигнутое таким образом принципиальное понимание нового явления, дополненное наблюдениями за его особенностями и отличиями от прообраза, само становится новым эталоном для будущих сравнений и сопоставлений.

Например, ребенок может сравнить свое спальное место — «машинку» — в детском саду со своей кроватью дома или с аналогичными системами в соседних группах. Образность необходима для того, чтобы ребенок мог осознать и оценить то или иное явление, сравнивая его с «образцом», имеющимся в его «библиотеке подсознания». Однако «библиотека образов» у ребенка еще совсем маленькая, и добавление новых «информационных файлов» происходит крайне медленно, так как ребенок еще не в состоянии самостоятельно отделить важное от второстепенного, а причину от следствия. В связи с этим развивающая предметно-пространственная среда должна всячески способствовать отработке этого важного навыка. (Ранним примером подобной комбинаторно-развивающей среды может служить созданный еще в 1940-е годы в нашей стране конструктор В.П.Поликарпова [2]).

Тут полезно обратиться к опыту создателей детских книг и мультфильмов. Действительно, почему все дети любят мультфильмы и при этом напрочь

игнорируют фильмы и «взрослые» книги без картинок? Причина этого явления заключается в том, что сознание ребенка еще не в состоянии абстрагироваться от всего многообразия аудио-визуальной информации, поступающей с экрана при просмотре «взрослого» фильма, и выделить главный сюжет. Ребенка одинаково занимают слова главного героя, движение деревьев на заднем плане и ползущая по экрану муха. В итоге, в целях сохранения собственной психики, ребенок просто отключает свое внимание от мощного потока не усваиваемой им информации. В мультфильме вся лишняя информация сознательно изымается режиссером и мультипликаторами, за счет чего внимание ребенка целенаправленно фокусируется на сюжете: фон максимально утрируется, в кадре находится минимальный набор самых необходимых вещей и предметов, а главные герои, наделяемые гротескными чертами, как правило, напоминают хорошо знакомых животных или растений. При этом все «животные» и «растительные» персонажи наделяются человеческими чертами характера и мимикой, так как через метафору и сопоставление со знакомыми образами (то есть образцами), ребенок быстрее понимает характер героев и логику их поступков. То же самое происходит с детскими книжками, где количество и размер гротескных картинок значительно превышает объем текста. Современные детские книжки все чаще включают в себя интерактивные игровые элементы, на которые можно нажать, подергать и покрутить, получив ответную реакцию и закрепив новым опытом полученные знания.

Гротескное решение мультипликационных и книжных персонажей, также своего рода изъятие лишней информации о героях помогает акцентировать их главные (с точки зрения сюжета) качества.

Все эти методы адаптации и специальной подготовки информации для детей можно сравнить с процессом становления детского пищеварения, которое в начале жизни способно усваивать полезные вещества только из материнского молока, представляющего собой уникальную смесь из питательных элементов, постепенно подготавливающих организм ребенка к принятию взрослой пищи. Отдельного внимания заслуживают народные сказки, в которых жизненно важная предостерегающая информация о коварстве и скрытых мотивах поведения тех или иных персонажей заключена в ритмичной форме художественного изложения, а за отдельными героями накрепко закреплены определенные психотипы (лиса — хитрая, волк — злой, медведь — глупый, заяц — трусливый, муравей — трудолюбивый и т.п.). Сказки народов всего мира учат детей тому, чему невозможно научиться в игре — распознавать неочевидные и потенциально опасные мотивы поведения других людей, а повторяющиеся фрагменты текста закрепляют полученную информацию. Вообще, ритмичное повторение играет в жизни ребенка

особую роль. В непредсказуемом мире, полном опасностей и тревог, каким он представляется ребенку, ощущение контроля над ситуацией дает лишь повторяющийся сюжет с хорошо знакомым концом, поэтому все дети готовы бесконечно смотреть один и тот же мультфильм или слушать одну и ту же сказку. Заранее зная, чем все закончится, дети пребывают в иллюзии контроля над ситуацией, по крайней мере, до тех пор, пока идет мультфильм или рассказывается сказка. Этот же механизм позволяет успокоить ребенка ритмичным поглаживанием по голове или покачиванием его на руках. Интуитивно он понимает, что раз что-то повторилось несколько раз с одинаковым интервалом, значит обязательно повториться еще и еще, и это понимание дает ему ощущение предсказуемости и защищенности. Подобные ритмы имеют важное значение и в более позднем возрасте, в виде четкого распорядка дня и занятий.

По мере накопления жизненного опыта и развития ребенка, его личная «библиотека образов» тоже постоянно растет. За счет этого усвоение новых знаний через метафору может опираться на все на большее количество образов, что приводит к кратному увеличению скорости обучения в геометрической прогрессии. В тоже время, как уже было отмечено выше, эффективное развитие — это не накопление знаний, а полноценное участие в информационном обмене. Развивающая предметно-пространственная среда для детей дошкольного и младшего школьного возраста должна способствовать не только получению навыков и знаний, но и закреплению их через полноценный информационный обмен.

Образы в библиотеке подсознания каждого человека — это ключи к распаковке тех или иных областей знания. Так, при взгляде на быка Пикассо, нарисованного мастером одной линией, каждый зритель самостоятельно распаковывает и дополняет скупое графическое изображение собственным багажом знаний о быках. Мораль любой басни — это архив, который содержит суть всего произведения. А по трем нотам мы можем вспомнить всю музыкальную композицию, так как соответствующий архив будет мгновенно распакован нашим подсознанием. Развитое воображение (а это слово происходит от слова «образ») — это и есть способность быстро распаковывать и запаковывать файлы библиотеки подсознания. Слово «безобразный», в свою очередь, характеризует какие-либо предметы или явления как ни на что не похожие, то есть не имеющие образца в библиотеке подсознания. По мере овладения детьми навыками архивации передаваемых и разархивации получаемых данных, их способность к обучению многократно возрастает, что позволяет использовать более сложные образы в трактовке архитектурных форм и элементов интерьера. И если понимать предметно-пространственную среду как поток визуально-тактильной информации, формирующей представление человека об окружающем его мире, то степень художественной условности и обобщения в ее трактовке — это и есть степень архивация этой информации. Важно, чтобы образы, позволяющие распаковывать заархивированные данные, были доступны детям указанной возрастной группы.

Здесь важно сохранять и развивать чувство материала, цвета, различных поверхностей. Опыт работы итальянского дизайнера Бруно Мунари с детьми на основе развития тактильных ощущений и превращения их в источник художественно-образных ассоциаций раскрыт в его книге «Тактильная лаборатория» [3].

Хороший интерьер — как хорошая книга, читая которую в разном возрасте все время находишь там что-то новое и не потому, что там этого не было, просто на момент прочтения открываются лишь те «файлы», к которым у тебя есть ключ.

Особую роль предметно-пространственная среда играет в процессе подготовки детей к освоению новых способов информационного обмена, использующихся в современном обществе. Постоянное увеличение скорости информационного обмена — это биологически обоснованный, защитный механизм общества, позволяющий ему развиваться и более оперативно реагировать на внешние и внутренние угрозы. Сначала — газеты, почта и телеграф, затем — радио, телефон и телевидение, а в наше время — мобильная связь, интернет и соц. сети — увеличили скорость информационного обмена в несколько раз, и современный ребенок должен быть готов стать полноценным участником этих процессов. Однако в основе любой формы высокоскоростного «заочного» информационного обмена лежит опыт «аналогового» общения, который должен закладывается в ДОО. Современная развивающая среда должна стимулировать освоение базовых навыков различных способов обмена информацией в «аналоговом» режиме и одновременного подготавливать ребёнка к участию в высокоскоростных цифровых формах «заочного» информационного обмена. При этом важно не допускать искусственного форсирования этого процесса во избежание нарушения естественной логики формирования навыков социального общения у ребенка.

Спонтанный эксперимент по внедрению интерактивных досок в систему дошкольного образования, имевший место в нескольких московских детских садах в 2016 году из-за стремления директоров образовательных холдингов «пристроить» списанное из школ дорогостоящее оборудование, обернулся провалом, так как потенциал высокотехнологичного интерактивного оборудования остался не востребованным. Причина заключается в том, что интерактивность в

современном мире все чаще понимается как свойство интерфейсов электронных устройств взаимодействовать с пользователем, в то время как в реальности — это лишь способность какой-либо системы участвовать в информационном обмене с пользователем, а этот обмен вполне возможен в аналоговом режиме. При этом реальная физическая активность, игра как бы выводится из поля зрения и все попытки занять и развивать детей идут в русле информационно-развлекательных каналов. На важность взаимодействия физической, игровой и информационной активности исследователи обращали внимание еще в 1970-е годы, если вспомнить, например, книгу Ричарда Даттнера о нестандартном игровом оборудовании [4].

Длительные наблюдения за детьми позволили установить, что аналоговая интерактивная среда является мощным стимулом для развития навыков информационного обмена, эффективно подготавливающих ребенка к цифровым формам «заочного» высокоскоростного информационного обмена. Так, самым простым и самым эффективным аналоговым интерактивным устройством для дошкольного возраста является большая магнитно-маркерная или меловая доска, позволяющая не только писать и читать, но и изображать (т.е. воспроизводить образы) и усваивать новые образы, а также обсуждать их со сверстниками. Также в рамках проекта реконструкции совмещенной группы типового детского сада серии 2МГ-04-3 были разработаны такие оригинальные интерактивные образцы мебели, как стол с рулоном бумаги «Тяни-толкай», позволяющий вести «летопись» группы в картинках; элементы ограждения подиума системы «Гараж» с мобильными интерактивными вставками, дающими возможность составлять слова и предложения; интерактивные аналоговые доски «Грузовик» и «Светофор», позволяющие в игровой форме изучить основные правила безопасности на дорогах; штабелируемые круглые столы «Лотто», устроенные по принципу рулетки и позволяющие изучить темы одежды, музыкальных инструментов, транспорта, погоды и домашних животных.

Позже в рамках проекта «Большая перемена» были разработаны аналоговые интерактивные панели «Аэродуш», «Фоторобот», «Ростомер», «Твистер», а также магнитная игра «Прошарики», в которых прорабатывались сценарии не только для непосредственных участников игры, но и для их болельщиков.

Правильно организованная интерактивна среда позволяет ребенку применять на практике и тем самым закреплять полученную информацию путем серии небольших экспериментов. Она обогащает опыт ребенка, пополняя «библиотеку» его подсознания новыми образами, и готовит его к участию в полноценном информационном обмене.

Примечания:

1. Комплексные методические рекомендации по реконструкции и реновации инфраструктуры зданий типовых дошкольных отделений серии 2Мг-04-3. М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2016.

2. *Поликарпов В.П.* Детский конструктор Поликарпова. М.: Учпедгиз, 1954.

3. *Munari Bruno.* I laborattori tattili. Mantova, Maurizio Corraini, 2011 (переиздание 1985 г.).

4. *Dattner Richard.* Design for play. MIT, 1974.

Библиография:

1. *Поликарпов В.П.* Детский конструктор Поликарпова. М.: Учпедгиз, 1954.

2. *Dattner Richard.* Design for play. MIT, 1974.

3. *Munari Bruno.* I laborattori tattili. Mantova, Maurizio Corraini, 2011 (переиздание 1985 г.).

4. *Чебурашкин К.Н., Чебурашкина Е.А.* Опыт проектирования развивающей среды для детей дошкольного возраста // Единая образовательная среда в сфере искусства и дизайна как фактор формирования и воспитания творческой личностью. Материалы Всероссийской научной конференции. М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2017.

Д.М. ЧАВУШЬЯН

Кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой «Реставрация художественного металла» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: chavushian@mail.ru

D.M. CHAVUSHYAN

Candidate of art history, professor, head. department «Restoration of art metal» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: chavushian@mail.ru

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ ФИЛИГРАННОГО ИСКУССТВА ТАТАР ПОВОЛЖЬЯ

ON THE HISTORY OF THE FILIGREE ART OF THE TATARS OF THE VOLGA REGION

Статья посвящена изучению формирования филигранного искусства татар Поволжья в разные периоды своей истории под культурно-историческим влиянием отдельных народов. В статье филигранное дело показано в ретроспективе развития татарской государственности: Волжская Булгария, Казанское ханство, вхождение Казанского ханства в состав Российского государства.

The article is devoted to the study of the formation of the filigree art of the Tatars of the Volga region in different periods of its history under the cultural and historical influence of certain peoples. The article shows the filigree case in the retrospect of the Tatar statehood: Volga Bulgaria, Kazan khanate, the entry of the Kazan khanate into The Russian state.

Ключевые слова: техника филиграни, ювелирное искусство, Казань, булгары, этнические влияния, Золотая Орда.
Keywords: technique of filigree, jewellery, Kazan, the Bulgars, ethnic influences, golden horde.

Филигранное искусство отдельных народов представляет большой интерес с точки зрения этнического компонента. Ювелирное искусство, в частности, технику филиграни татарского народа, изучали многие исследователи и все они выделяли большое количество этнических влияний, которые послужили созданию характерной орнаментации и уникальных технологий татарской филиграни. Можно сказать, что татарское филигранное искусство за время своего существования впитало в себя лучшие наработки в ювелирном искусстве разных народов, которые так или иначе были связаны с татарами Поволжья.

В настоящей работе собран и систематизирован материал по исследованию татарской филиграни от булгарского домонгольского периода, чтобы указать на протоболгарские истоки этого искусства, до времени вхождения Казанского ханства в Российское государство. Важным вопросом становится этнические влияния на орнаментику и технологию татарской филиграни.

Как известно, татары издревле имели свою государственность — Булгарское государство, а затем Казанское ханство. Казанское ювелирное искусство стояло на высокой ступени развития, а мастера виртуозно владели почти всеми известными техническими приемами ювелирного дела.

Можно выделить два исторических этапа, когда филигранное искусство казанских татар подверглось влиянию национальных традиций других народов.

Первый этап в развитии ювелирного искусства татар Поволжья можно найти в древнем декоративно-прикладном искусстве Волжской Булгарии. Исследователи П.М.Дульский, А.П.Смирнов, Н.Н.Фирсов писали о преемственности искусства булгар и татар.

Наиболее ранний этап связан с влиянием ювелирного дела волжских булгар на сложение филигранного искусства в украшениях казанских татар. Опираясь на историческое наследие своих предшественников, казанские татары смогли создать свое самобытное филигранное искусство. В вопросе технико-технологического исполнения филигранных украшений волжские булгары использовали греческие традиции. Также булгарское искусство впитало за века своего существования гуннские, скифские, сарматские, эллинистические технологические приемы.

Г.Ф.Валеева-Сулейманова в своей книге «Древнее искусство Татарии» [1] как раз говорит о преемственности различных традиций волжских булгар их потомками, казанскими татарами.

Татары Поволжья, как и волжские булгары, кроме филиграни, прекрасно работали в техниках: чернения и гравировки по серебру, че-

канки, штамповки, инкрустации. Нужно отметить, что тип плоской и накладной филиграни с зернью был традиционным видом ювелирного искусства казанских татар и известен по археологическим материалам древней Булгарии. В ювелирных изделиях Казани можно обнаружить похожую орнаментально-конструктивную систему филиграни.

Интересен один исторический факт — в среде старых татарских ювелиров существовало разделение труда. Наиболее искусные из них были филигранщиками, они специализировались в производстве только дорогих филигранных изделий, украшенных зернью. Высокопрофессиональные ювелиры владели секретом бугорчатой филиграни, чрезвычайно сложной в изготовлении. Мастерские татарских ювелиров были как в Казани, так и в некоторых деревнях Заказанья. Исследователи отмечают, что инструменты татарских ювелиров из районов Заказанья были схожими с древними булгарскими.

В волжский регион, в частности, в Волжскую Булгарию, серебро привозили из Средней Азии. Особенно, в виде монет из Ирана. Их переплавляли для нужд ювелирного производства. Многие ученые отмечают тесные связи булгар с Востоком, особенно с Багдадом — в древности там отлично были развиты ремесла. В поисках рынков сбыта и источников сырья мусульманские купцы ездили в новые земли, в том числе и на Среднюю Волгу к булгарам. Восточное влияние было особенно ощутимо на женских филигранных украшениях волжских булгар, а впоследствии, и казанских татар, но не столько на формах и типах, сколько на характере декоративного оформления, в частности, особенностях инкрустации драгоценными камнями.

А.П.Смирнов указывает на тесные связи волжских булгар с Русью. Известно, что в XII–XIII вв. булгары активно торговали с русскими княжествами. Некоторые булгарские украшения по форме схожи с русскими аналогами, например, это относится к плетеным браслетам. Связи торгового и культурного характера Волжской Булгарии с Русью начались с домонгольского времени и продолжались во времена Золотой Орды.

После распада Волжской Булгарии образовалось Казанское ханство. Таким образом, с конца XV века Казань вступает в полосу расцвета и превращается в культурный и политический центр всего Среднего Поволжья.

Следующий этап, связанный с развитием Казанского ханства и Золотой орды, также представляет собой большой интерес. По исследованию изделий из драгоценных металлов Золотой Орды можно отметить работы А.А.Спицина и Я.И.Смирнова, изданные в конце XIX — начале XX в. Из трудов по золотоордынскому ювелирному искусству представляет интерес монография М.Г.Крамаровского «Золото Чингисидов: культурное наследие Золотой Орды».

После разгрома Булат-Тимуром булгарских княжеств население стало уходить в северные районы Заказанья и Казани, в этот момент начинается культурное и этническое сближение с потомками мари, удмуртами, населявшими эти места. Таким образом, постепенно формировался тот народ, который в XV веке получил наименование «казанские татары» с присущими ему выработанными веками традициями и эстетическими представлениями в ювелирном искусстве. Мастера-ювелиры Казани и Заказанья сумели сохранить традиционное ювелирное искусство, получившее активное развитие в крае как в булгарское время, так и в период Казанского ханства.

В составе Золотой Орды Казанство ханство укрепило славу ювелирного центра. Немного изменился стиль ювелирных изделий. Мастерами был усовершенствован характер орнаментации и технология филигранного декора. Один из шедевров мирового ювелирного искусства, шапка Мономаха, по мнению Г.Ф.Валеевой-Сулеймановой, принадлежала знатной татарской особе. Это произведение создано в технике накладной филиграни и зерни. В памятниках ювелирного искусства Золотой Орды можно найти похожие филигранные образцы. Например, накладная филигрань золотого молитвенного футляра на предметах из Симферопольского клада, предметы из кладов Волжской Булгарии. Перечислим орнаментальные мотивы, используемые в декоре шапки Мономаха, такие как: в виде лотоса, шестиконечная звезда со вписанной в нее цветочной розеткой, цветочная семичастная розетка, характерные мотивы в виде листьев. Эти филигранные элементы характерны для ряда памятников Поволжья, в частности, волжских булгар и Крыма времени Золотой Орды.

Можно отметить, что для золотоордынских украшений в филигранном декоре были распространены два композиционных приема, предназначенных для большой поверхности орнаментации, — это заполнение каркасных спиралевидных узоров ритмом одинаковых крупных завитков, закрученных слева направо, а также узор в виде растительных побегов, имеющих завитки в обе стороны. Технология накладной и ажур-

ной филиграни была известна в Поволжье еще в домонгольский период. В частности, к X–XII вв. относится находка серьги грушевидной формы из Волжской Булгарии, украшенной тонкой накладной филигранью.

В истории существует известный факт, который привел к глобальным изменениям в ювелирном искусстве XVI века и переходу его на совершенно новый уровень развития. Это исторические события, связанные с присоединением территории Казанского ханства к России. После завоевания Казани русским народом началось перемещение населения из города в поселения на окраине. Мастера работали в соседних селах, которые со временем превратились в местные центры филигранного производства в Заказанье.

Напрашивается мысль о том, насколько сильным было влияние русского ювелирного искусства на татарское. Нужно подчеркнуть, что ювелиры того времени сильно ориентировались на Казань. Проводя сравнительный анализ, можно наблюдать, что в XVI–XVII вв. в России мастера часто использовали горячие эмали. Напротив, казанская филигрань не украшена эмалью, красоту ажурного рисунка создают лишь завитки и легкая филигранная композиция. По мнению С.В.Сусловой, татарская филигрань имеет сходство как с восточной, так и с греческой, но не с русской. Однако в Казане знали различные техники горячих эмалей, например, эмаль по чеканке.

В некоторых случаях, например, в казанско-татарских украшениях, заметно прослеживается влияние русской культуры.

Стоит отметить, что казанские татары использовали русские типы серег и творчески перерабатывали их форму. Например, «…в XIX — начале XX веков у казанских татар были широко распространены старинные типы русских сережек XVI–XVII веков» [2]. К этим типам ученые относят: серьги «одинец», «двойчатка», «тройчатка» и серьги голубцы. Большое собрание подобных русских серег XVI–XVII в. хранится в собрании Государственного исторического музея.

Нужно подчеркнуть еще одну актуальную проблему — авторство старых татарских мастеров, создававших украшения, не устанавливается, в связи с отсутствием на них клейм. Это отличало ювелирное искусство татар, например, от русского, и определяло его народный характер. Причина отсутствия клейм заключалась в том, что многие татарские ювелиры работали с низкопробным серебром, с различными его примесями, и их изделия не соответствовали требованиям Пробирной

Палаты по качеству материала. Кроме того, производством ювелирных украшений, особенно в сельских местностях, занимались посезонно, и оно не являлось основной работой. М.М.Постникова-Лосева писала: «Русские мастера-серебряники, работавшие в Казани, изображали на своих клеймах “Зиланта” (герб Казани) и отдельно выделяли дату и инициалы пробирного мастера. Первое известное клеймо датировано 1742 годом и до конца XIX в. Зилант неизменно изображается на клеймах казанских ювелиров» [3].

Филигранные изделия пользовались большим спросом, поэтому в конце XIX века недалеко от Казани, в селе Рыбная Слобода, был основан кустарный промысел с русскими мастерами. Взаимосвязь мастеров, копирование татарских изделий русскими мастерами было поставлено на серийную основу. Кроме того, сформировались тесные этнические связи в области производства филигранных изделий между русскими и татарскими ювелирами.

Украшения татар Поволжья второй половины XVIII — первой половины XIX вв. можно отнести к наивысшим достижениям в области ювелирного дела. Их стиль самобытен и индивидуален. Например, они сильно отличаются от украшений соседних тюркских народов. Их самобытность проявляется в использовании новых приемов филигранного искусства — уникальной техники бугорчатой филиграни. На вторую половину XVIII века приходится и расцвет этой техники.

Наиболее ранние татарские филигранные изделия характеризуются высокой плотностью филигранной композиции, равномерностью распределения рисунка мелких элементов между ведущими крупными завитками, чистотой пайки. Изделия же второй половины XIX в. отличаются крупностью филигранных композиций, большой разреженностью филигранного рисунка и достаточно крупной бугорчатой сканью. Здесь мастера уже заменили самоцветы на подцвеченное цветной фольгой стекло. Татарские мастера, начиная с древних времен, очень умело использовали припой, который на их произведениях был невидим.

Татарское ювелирное дело послужило созданию в Поволжье других центров филигранного искусства, наивысшего расцвета техника филиграни достигла в этом регионе в XIX веке.

К сожалению, о технике филиграни татарских мастеров практически отсутствуют сведения в литературе. Наиболее интересной является статья Г.Ф.Валеевой-Сулеймановой «Татарская филигрань: в

контексте генезиса и развития ювелирного искусства», в которой приводятся важные данные по инструментарию и технико-технологическим приемам старых татарских ювелиров, работавших в технике скани.

Филигранное искусство татарских мастеров Поволжья впитало в себя традиции многих народов, опираясь на эти связи, мастера сумели разработать уникальные филигранные технологии, инструментарий и создать национальные шедевры, рассказывающие о культурных традициях этого народа.

Примечания:

1. *Валеев Ф.Х., Валеева-Сулейманова Г.Ф.* Древнее искусство Татарии. Казань: Татарское книжное издательство, 1987. С. 3.

2. *Суслова С.В.* Женские украшения казанских татар середины XIX — начала XX в. Историко-этнографическое исследование. М.: Издательство изд. «Наука», 1980. С. 26.

3. *Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л.* Золотое и серебряное дело XV–XX вв. М., 1983. С. 129.

Библиография:

1. *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.

2. *Валеева-Сулейманова Г.Ф., Шагеева Р.Г.* Декоративно-прикладное искусство казанских татар. М.: Советский художник, 1990.

3. *Воробьев Н.И.* Казанские татары. Казань, 1953.

4. *Генинг В.Ф., Даликов А.Х.* Ранние болгары на Волге. М., 1964.

5. *Дульский П.М.* Искусство казанских татар. М., 1925.

6. *Калинин Н.Ф.* Булгарское искусство в металле. Казань, 1945.

7. *Крамаровский М.Г.* Золото Чингисидов: культурное наследие Золотой Орды. Монография. Гос. Эрмитаж. СПб.: Славия, 2001.

8. *Смирнов А.П.* Волжские булгары. М., 1951.

9. *Фирсов Н.Н.* Учения по истории Среднего и Нижнего Поволжья. Вып. I. Казань, 1919.

10. *Фирсов Н.Н.* Прошлое Татарии. Казань, 1926.

Н.Ю. КРАСНОСЕЛЬСКАЯ

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры РХМ МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: bars2024@yandex.ru

N.Y. KRASNOSELSKAYA

Candidate of art history , professor of the department of RHM of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: bars2024@yandex.ru

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ЧУГУННЫХ ЛЕСТНИЦ В АРХИТЕКТУРЕ УФЫ XIX В.

PAGES OF HISTORY OF IRON STAIRS IN THE ARCHITECTURE OF UFA OF THE XIX CENTURY

Статья посвящена истории появления чугунных лестниц в архитектуре Уфы в XIX в. Приводится анализ уникальных шедевров архитектурного литья, выполненных на заводе Гутмана. Описывается специализация завода и ассортимент. Подробно рассматривается история создания отдельных зданий и приводятся сведения о расположении ажурных чугунных лестниц в отдельных домах Уфы с указанием адреса.

The article is devoted to the history of the emergence of iron stairs in the architecture of Ufa in the nineteenth century the analysis of the unique architectural masterpieces of casting, made in the factory him. Describes the specialization of the plant and the range. Detail the history of the individual buildings and provides information about the location of delicate cast-iron stairs in the private homes of Ufa with the address.

Ключевые слова: производство, чугунное литье, завод, купец, лестница.
Keywords: production, iron casting, factory, merchant, staircase.

Город Уфа имеет свой неповторимый архитектурный облик. Расцвет Уфы можно отнести к тому времени, когда этот город стал центром Уфимской губернии. В 1865 году Уфимская губерния отделяется от Оренбургской, а Уфе была уготована важная роль губернского центра [1]. Именно тогда формируется архитектура города.

В XVIII веке в архитектуре Уфы главенствовал стиль барокко, но, к сожалению, до нас не дошли сведения об усадебных домах известных уральских промышленников Демидова, Твердышева и других. В период с 20-х по70-е годы XIX века в уфимской архитектуре складывался стиль классицизм.

На формирование архитектурного облика Уфы в XIX веке сильно повлияли петербургские архитекторы, которые специально для губернских центров создавали образцовые проекты зданий. Проведением строительных работ занимались нанятые на работы артели из Симбирской, Владимирской, Ярославской и Вятской губерний. К наиболее выразительным уфимским памятникам архитектуры, построенным в стиле классицизм, специалисты относят Гостиный Двор, Губернаторский дом, Духовную семинарию и Дворянское собрание.

Нужно заметить, что чугунные лестницы по конструктивному признаку можно разделить на три типа: винтовые, спиральные и маршевые. А в купеческих домах Уфы парадная маршевая лестница была символом достатка и своеобразной визитной карточкой владельца.

В 1824–1828 годах в стиле классицизма была построена Уфимская духовная семинария. Выразительная маршевая чугунная лестница в стиле классицизм украшала интерьер этого здания. Она состояла из широких лестничных маршей, которые располагались на мощных колоннах. В чугунном декоре этой лестницы был использован древнегреческий прямоугольный орнамент «меандр» (ил. 1). Эти лестницы делали на уральских железоделательных заводах, к сожалению, нет сведений, на каком конкретно. Так как лестница имеет много тяжелых и крупногабаритных фрагментов, а также ряд важных чугунных элементов конструкции, инженерно соотнесенных между собой, то ее по праву можно считать уникальным инженерным памятником (ил. 2).

Ажурное литье украшает чугунную лестницу здания Губернских Присутственных мест, построенного в 1830-е годы в Уфе. Доподлинно неизвестно, на каком из уральских заводов была отлита эта лестница. Данная лестница имеет маршевую конструкцию (ил. 3). Крупные декоративные детали — подступенники, металлическая лестничная площадка, накладные элементы, рельефные чугунные ступени — создают ощущение ритмичности композиции и необыкновенной легкости многотонной чугунной конструкции. На поворотах лестницы при взгляде со стороны ажурные детали визуально накладываются друг на друга, и создается ощущение плановости пространства.

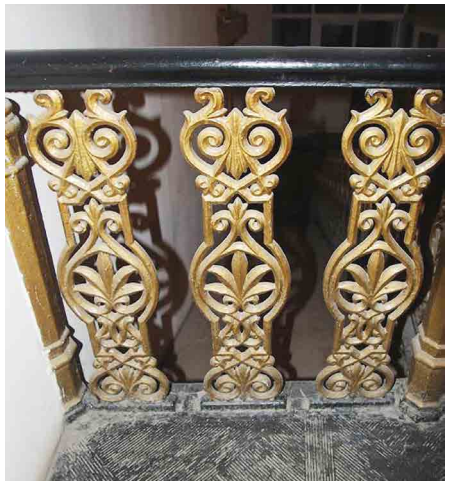






Рисунок 1. Чугунная лестница в Уфимской духовной семинарии
Рисунок 2. Чугунные колонны лестницы в Уфимской духовной семинарии
Рисунок 3. Чугунная лестница здания Губернских Присутственных мест в Уфе

Некоторые факты из истории свидетельствуют о том, что после появления железной дороги в Уфе архитектурное строительство достигло больших масштабов, и появились экономически обусловленные возможности для этого. Популярность декоративных изделий из чугуна в архитектурном убранстве Уфы возрастала, многим горожанам хотелось оформить свои дома в лучших художественных петербургских традициях, поэтому производство чугунных изделий было налажено в самом городе на заводе Иозеля Гутмана. Немецкий купец И.И.Гутман открыл по тем временам самое крупное металлообрабатывающее предприятие в Уфе. Он основал железообрабатывающие мастерские, которые из-за большой востребованности были преобразованы в крупный для того времени чугунно-меднолитейный и механический завод, располагавшийся он на улице Большой Казанской. Интересно отметить, что в ре-



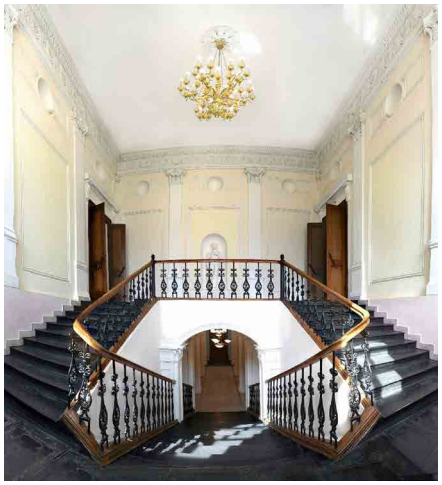


Рисунок 4. Фрагмент ограждения чугунной лестницы Большой сибирской гостиницы в Уфе
Рисунок 5. Чугунная лестница в Доме Уфимского благородного дворянского собрания в Уфе

кламе завода Гутмана в 1899 году говорилось о том, что принимаются заказы не только на отливку чугунных деталей и решеток для лестниц и балконов, но и на их установку. Чугунно-медно-литейное и механическое заведение Иозеля Гутмана — в истории металлообработки известно как завод горного оборудования — отливало разного рода чугунное литье, в частности, батареи для парового и водяного отопления. Некоторые старинные здания в Уфе до сих пор оформлены чугунными лестницами, элементы которых были выпущены на заводе Гутмана. «Не из Каслей Златоустовского уезда везли к нам ажурные чугунные лестницы и балконы, а именно в Уфе их изготавливали местные мастера» [2].

Можно привести пример одного из проектов чугунных лестниц, реализованных заводом Гутмана для Большой сибирской гостиницы (бывший Дом офицеров) в Уфе (ил. 4).

Интерьер Центрального универмага на ул. Карла Маркса в Уфе также имел внутреннее убранство с галереями, чугунными лестницами и колоннами. Здание было построено в 1909 году. К сожалению, не сохранились ни старинные интерьеры, ни их фотографии — из-за проводимой современной реконструкции здания.

К другим сохранившимся в Уфе достаточно крупным чугунным лестницам можно отнести изготовленную на заводе Гутмана ажурную

четырех маршевую лестницу в здании на ул. Цюрупы, д. 9. В настоящее время в нем находится Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова.

Также сохранилась чугунная лестница в Доме Уфимского благородного дворянского собрания. Это здание строилось по проекту архитектора Хабарова в 1844–1856 годах. В настоящее время здесь располагается Уфимская Академия Искусств. Парадная чугунная лестница с красивым изгибом чугунной решетки оформляет парадный вход и украшает зал им. Ф.Шаляпина (ил. 5).

Парадная чугунная лестница была создана для дома Первого Губернского музея на ул. Пушкина, 85/1 за счет пожертвований заводовладельцев Дашковых.



Рисунок 6. Чугунная лестница в доме Костерина в Уфе

В старинном здании в Уфе (перекресток улиц Коммунистической и Мустая Карима) до революции располагалась гостиница «Муроза». Ее владельцем был француз Иосиф Ревель-Муроз. К сожалению, чугунная лестница в этой гостинице, плохо сохранилась. Практически утрачены стойки перил. Сохранились только чугунные лестничные марши с растительным рисунком на ступенях и площадках.

Выразительная чугунная лестница украшает дом богатого купца и хлебопромышленника Костерина в Уфе (на перекрестке улиц Пушкинской и Александровской) (ил. 6). Характер ажурной решетки напоминает многие чугунные лестницы завода Гутмана, выполненные для уфимских домов. Однако есть сведения, что литые чугунные узорчатые лестницы с ажурными косоурами внутри дома по двум сторонам покоя были изготовлены на уфимском заводе И.Т.Фролова и К°, северная лестница из тридцати ступеней сохранилась полностью, южная имеет ряд повреждений. По предположению, дом построен по проекту самарского архитектора А.А.Щербачева. Дом является примером архитектуры модерна и был построен в 1907 г. Нужно заметить, что и фасад дома также был украшен художественным металлом.

История архитектурного металла Уфы тесно связана с чугунной промышленностью Урала. Однако башкирский край развивал чугу-

нолитейное производство на собственных предприятиях Уфы. Чугунные лестницы производились в большом количестве и украшали дома зажиточных купцов и дворян. Именно их активное производство и привязка к архитектурным проектам уфимских домов в XIX в. демонстрирует органичное включение чугунного литья в парадный интерьер.

Примечания:

1. *Семенова С.Ю.* Историческое развитие планировки и застройки Уфы, конец XVI — начало XX в. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата архитектуры. М., 1998.

2. *Аюпов Р.* И до революции дома возводили «под ключ» // Вечерняя Уфа. 2013. 9 августа. С. 14.

Библиография:

1. *Аюпов Р.* И до революции дома возводили «под ключ» // Вечерняя Уфа. 2013. 9 августа.

2. *Любомиров П.Г.* Очерк по истории металлургической и металлообрабатывающей промышленности в России. Л., 1937.

3. *Петриченко А.* Книга о литье. Киев, 1972.

4. *Семенова С.Ю.* Историческое развитие планировки и застройки Уфы, конец XVI — начало XX в. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата архитектуры. М., 1998.

5. *Соболев Н.Н.* Чугунное литье в русской архитектуре. М., 1951.

6. Фабрично-заводская промышленность России: Перечень фабрик и заводов. СПб., 1897.

7. *Ясенев М.* Вниз по Большой Казанской. Уфимские улицы // Бельские просторы. 2014. № 4.

А.Ю. АГАФОНОВА

Профессор кафедры «Художественный металл» МГХПА им. С.Г. Строганова

e-mail: avrora-kreuser@yandex.ru

A.Y. AGAFONOVA

Professor of the department «Art metal» of the Stroganov Academy (MGHPA)

e-mail: avrora-kreuser@yandex.ru

МОЛОДЕЖНЫЕ ЭМАЛЬЕРНЫЕ ФЕСТИВАЛИ И ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ИНТЕРЕСОВ СТУДЕНТОВ

YOUTH ENAMEL FESTIVALS AND FORMATION OF THE PROFESSIONAL INTERESTS OF STUDENTS

В статье рассматривается опыт проведения всероссийских молодежных эмальерных проектов и их положительная роль в закреплении профессионального интереса студентов к выбранной профессии.

The article discusses the experience of all-Russian youth enamel projects and their positive role in securing the professional interest of students to the chosen profession.

Ключевые слова: эмальерное искусство, эмали, профессиональный интерес, студенты, выставки, молодежные фестивали.

Keywords: enamel art, enamels, professional interest, students, exhibitions, youth festivals.

В основах государственной культурной политики Российской Федерации, утвержденной в 2014 году, одной из ее важных целей обозначено «сохранение исторического и культурного наследия и его использование для воспитания и образования», создание условий для реализации каждым человеком его творческого потенциала» (Основы государственной культурной политики (утв. Указом Президента РФ от 24 декабря 2014 г. № 808).

Изучение традиций эмальерного искусства, художественного опыта отечественных мастеров дает возможность современному студенту не только познакомиться с этим удивительным видом творчества, полюбить эмальерное искусство, но и раскрыть свой творческий потенциал, получить необходимые знания и развить интерес к выбранной профессии.

Однако в художественных вузах нашей страны учебными планами на изучение техник и приемов эмальерного искусства как раздела общей подготовки мастеров выделяется недостаточно времени (144 ч.). Это небольшое количество аудиторных часов, сведенных воедино, за исключением выходных, праздников и каникул образует всего один календарный месяц.

В сложившейся образовательной практике положительный результат дают факультативные занятия и вовлечение студентов в проектную деятельность эмальерных фестивалей, выставок, круглых столов, конференций и студенческих конкурсов.

За последние два года при поддержке Поволжского отделения РАХ, Творческого союза художников России, Министерства культуры РФ и академии С.Г.Строганова были подготовлены и проведены два межрегиональных эмальерных проекта, в которых непосредственное участие приняли студенты художественных вузов России. Это молодежный фестиваль эмальерного искусства «Новые имена» и межрегиональная выставка современной эмали России «Экология-обиталище души. Свет и тень».

Эти проекты являются продолжением многолетней творческой, преподавательской и организационной деятельности председателя секции «Декоративное искусство» Творческого Союза художников России известного художника-эмальера Евгения Матько. В 2013 году на Манежной площади в Москве была показана «1-Московская Международная выставка художественных эмалей», которая ознаменовала собой переломный этап в развитии и популяризации этой редкой техники декоративно-прикладного и монументального искусства. «1-Московская Международная выставка художественных эмалей» стала первым международным открытым проектом, осуществленным в России за последние 20 лет. Необычный формат выставки — в экспозиционном пространстве были представлены не только изделия, выполненные в ювелирной технике, но и станковые, и монументальные произведения художников из 12 стран, звездный состав участников — Зураб Церетели, Николай Вдовкин, Георгий Лиховид, Праска Вити и другие именитые эмальеры —

позволили поддержать интерес к этому виду творчества, заложить фундаментальную концептуальную основу проекта.

Затем последовали четырнадцать международных выставок: «2-Московская Международная выставка художественных эмалей», «Невозможное искусство и оптические иллюзии в технике эмалей». Они с успехом были представлены в государственных музеях и выставочных залах Москвы, Саратова, Тулы, Калуги, Абрау-Дюрсо, Майкопа и пополнились не только новыми участниками, но и произведениями, выполненными с применением современных технологий — деколи — и смелых неожиданных художественных приемов, в том числе ИМП-арта и Оптик-арта. Популярность и высокая статусность «смотра эмальеров», полученные в результате кропотливой работы руководителя проекта и нескольких единомышленников, позволили осуществить государственную и общественную поддержку. С 2014 года эмальерные выставки секции «Декоративного искусства» ТСХР реализуются при участии академии им. С.Г. Строганова. С 2015 года при сотрудничестве с Российской академией художеств и непосредственном участии заместителя президента Поволжского отделения РАХ С.А.Кузнецовой и руководителя управления по работе с регионами, действительного члена РАХ, заслуженного работника культуры России М.В.Хабаровой осуществляется активная связь с регионами. Начиная с 2016 года, проекты реализуется при поддержке Министерства Культуры РФ.

Являясь логическим продолжением организационно-выставочного опыта, приобретенного в результате работы в деле популяризации эмальерного искусства в России, молодежный фестиваль эмальерного искусства «Новые имена» имел ряд отличительных особенностей. Формат выставок учитель-ученик не является оригинальным в выставочной практике. Тем не менее, на этом фестивале можно было определить основные тенденции развития эмальерных школ. Художники-эмальеры, преподаватели, представляющие разные художественные учебные заведения нашей страны, показали свои лучшие творческо-методические наработки в одном экспозиционном пространстве со своими учениками, образуя единую творческую группу, в одной высокотехнологической технике горячей эмали, демонстрируя полноту многообразия и выразительность художественных приемов и пластического языка. Необходимо отметить, что каждый учитель, являясь высокопрофессиональным мастером и художником, за многолетнюю практику приобрел характер-

ный творческий почерк и сформировал исключительный арсенал приемов художественной выразительности, которым щедро делится со своими учениками. Таким образом, признанные художники-преподаватели профессор Г.И.Лиховид (УФУ, Ростов-на-Дону), профессор Н.М.Вдовкин (творческие мастерские РАХ, Минеральные Воды), доцент Е.Е.Матько, профессор А.Ю.Агафонова (лаборатория горячей эмали МГХПА им. С.Г.Строганова, кафедра «Художественный металл», Москва), профессор А.Ю.Талащук, профессор С.П.Пономаренко (академия им. Штиглица, Санкт-Петербург, мастерская горячей эмали), доцент М.Бекетов и Е.Евдокимова (творческая мастерская горячей эмали, Ярославль), преподаватели М.Д.Мантулин и Л.В.Зайчикова (Калужский областной колледж культуры и искусства) образуют эмальерные школы с уникальным узнаваемыми пластическими характеристиками в формообразовании.

Представляется важным, что все вышеперечисленные эмальерные школы отличает приверженность к комплексному применению академических знаний рисунка, живописи, композиции, мотивов и технологий традиционного народного искусства, а также использование экспериментальных технологий и методик обучения.

Отчетные выставки фестиваля проходили в Волгодонском Художественном музее, в Калужском музее изобразительных искусств и в Геологическом музее им. В.И.Вернадского в Москве. Студенческий актив постоянно привлекался к экспозиционным развескам и публичным выступлениям на торжественных открытиях выставок. В академии им С.Г.Строганова был проведен круглый стол, на котором студенты кафедры художественного металла также имели возможность высказать свое мнение по состоянию современного искусства эмали. По итогам фестиваля был проведен конкурс творческих работ. Результаты конкурса показали не только большой интерес молодых художников к эмальерному искусству, но и высокий профессиональный уровень художественных работ студентов творческих вузов России. В разных номинациях фестиваля победили студенты МГХПА им С.Г.Строганова; СПГХПА им. А.Л.Штиглица; АХПК им. Калинина (филиал); ЮФУ, Ростовская область, г. Ростов-на-Дону, а также выпускники творческих мастерских РАХ, г. Минеральные Воды.

Еще одним знаковым событием, в котором студенты творческих вузов России приняли участие и продемонстрировали свое мастерство, наравне с известными художниками-эмальерами, стал всероссийский выставочный проект «Экология-обиталище души. Свет и тень». Серия выставок проекта, приуроченных к «Году Экологии», создавалась как мероприятие, дающее возможность художникам-эмальерам высказать свое отношение к острым проблемам окружающей среды и духовного мира человека. Актуальность и острота темы вызвали повышенный интерес в студенческих кругах. Было принято решение внести тему «Панно: “Экология”» в учебный план кафедры художественного металла. Результатами творческого эксперимента стало профессиональное признание — дипломы первой, второй и третьей степеней в номинации «Лучшее решение темы» за свои работы получили студенты МГХПА им Строганова: Земсков Андрей, Блинова Екатерина, Бородин Никита, а в номинации «Арт-объекты и технологии» были награждены дипломами второй и третьей степеней студенты Проханова Диана (МГХПА им. С.Г.Строганова) и Сасова Анастасия (СПГХПА им. А.Л.Штиглица). Участники проекта имели возможность продемонстрировать свои работы в экспозиционных пространствах музейно-выставочного комплекса «Волоколамский Кремль» и в Музее русского искусства в Москве.

По итогам молодежного эмальерного фестиваля «Новые имена» и межрегиональной выставки современной эмали России «Экология-обиталище души. Свет и тень» были изданы полноцветные, многостраничные каталоги, на страницах которых студенты и молодые художники могли оценить свои работы, сокурсников и учителей.

Высокая результативность смотра художественных эмалей убедительно доказывает заинтересованность студентов и молодых художников в этом виде деятельности. Создавая яркое, костюмированное, театрализованное, игровое представление на открытии эмальерных фестивалей, организаторы закрепляют мотивацию и интерес к самопрезентации, свойственную многим творческим личностям. Публичная демонстрация своих произведений и признание в среде профессионалов становятся мощными стимулами в стремлении совершенствовать свою квалификацию, дают возможность раскрытия творческого потенциала и формируют профессиональную направленность личности, приводят к высоким итогам учебной деятельности студентов. Таким образом, большую роль в формировании устойчивого интереса к профессии художника декоративно-прикладного искусства играет привлечение студентов к участию в выставочной и организационной деятельности молодежных эмальерных фестивалей.

Примечания:

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

2. *Матько Е.Е., Агафонова А.Ю.* Новые технологии в эмальерном искусстве // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2018. № 2. Ч. 2. С. 29–33.

3. Молодежный фестиваль эмальерного искусства «Новые имена» / Каталог выставки / под общ. ред. Е.Е.Матько, А.Ю.Агафоновой. М., 2017.

4. Межрегиональная выставка современной эмали России «Экология-обиталище души. Свет и тень». Каталог выставки / под общ. ред. Е.Е.Матько, А.Ю.Агафоновой. М., 2017.

А.С. ДАНИЛОЧКИНА
Аспирант МГХПА им С.Г. Строганова
e-mail: danilochkina.a92@gmail.com

A.S. DANILOCHKINA
Postgraduate student of the the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: danilochkina.a92@gmail.com

СТИЛЕВАЯ И ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ТУЛЬСКОГО ХОЛОДНОГО ОРУЖИЯ XVIII–XIX ВВ.

STYLISTIC AND TYPOLOGICAL EVOLUTION OF TULA'S COLD WEAPON OF XVIII–XIX CENTURIES

Статья посвящена комплексному исследованию художественного наследия и организации ученичества мастеров Тульского оружейного завода. При написании статьи использованы культурно-исторический и музейно-знаточеский методы. Основное содержание исследования составляет анализ архивных документов города Тулы, Государственного исторического музея и Военно-исторического музея инженерных войск и войск связи г. Санкт-Петербурга, установлены имена русских и шведских мастеров оружейников, прибывших по приглашению или же попавших в плен, а также выявлены и фамилии талантливых русских «ковщиков». Значительное внимание в статье уделяется выявлению характерных стилевых особенностей изделий тульских мастеров. Автор описывает подробности организации ученичества на заводе.

The article is devoted to a comprehensive study of the decorative heritage and the organization of apprenticeship of masters at Tula's arms factory. Writing the article cultural-historical and museum-expert methods were used. The main content of the study is the analysis of archival documents of Tula city, the State Historical Museum and the Military-historical Museum of the engineering army and communication army of St. Petersburg, the names of Russian and Swedish craftsmen who were invited or captured, as well as the

names of talented Russian «forgerers» were installed. Major attention is paid to the identification of typical stylistic features of Tula's masters crafts. The author describes the details of the apprenticeship organization at the factory.

Ключевые слова: Тульский оружейный завод, холодное оружие, декор, наследие, шпага, палаш, сабля, шашка, сталь, растительный орнамент.

Keywords: Tula arms factory, cold weapon, decor, heritage, sword, broadsword, cutlass, saber, steel, floral design.

Тульский оружейный завод был основан Петром I в 1712 г. с целью массового производства холодного и огнестрельного оружия. На протяжении своего существования он оставался одним из главных оружейных центров России. Однако своей мануфактурной стадии производство в Туле достигло еще в XVII в Оружейной слободе.

В начале XVIII века правительство обратило особое внимание на состояние отечественного вооружения, в связи с особенностями внешней политики страны. Воинская комиссия потребовала «ружье делать самое доброе». Поначалу количество и качество выпускаемого в Туле оружия из-за низкой квалификации рабочих было ниже желаемого. Технические и материальные сложности сказывались на сроках выполнения государственного заказа. В связи с этим, для обмена опытом, император по контракту приглашал прусских мастеров. Прусские оружейники славились своим мастерством, а самыми прочными считались клинки с клеймом Золингена. Туляки также отправлялись на обучение в Западную Европу. Благодаря этому, мастерство тульских оружейников возросло, и к середине XVIII века Тульский завод стал главным оружейным заводом страны.

Передача оружейниками мастерства, основу которого составляла ручная работа, по традиции, сложившейся еще на Руси, шла по линии ученичества. Соотношение по численности между зарубежными мастерами и учениками было приблизительно 1/3, 1/5, т.е. на одного прусского мастера приходилось от трех до пяти тульских подмастерьев. Например, к литейному приборному мастеру Аврааму Баттери было прикреплено пять учеников — Архип Орехов, Тимофей Антифьев, Павел

Панов, Антон Жилин и Иван Кураков [1, с. 42]. А у станочного мастера Якова Делькура трое — Терентий Вялов, Илья Князев и Игнат Татаринов [2, с. 39]. В Государственном тульском архиве сохранилось несколько имен выдающихся прусских оружейников: литейщик Авраам Баттери, Иоганн Шаберг, ствольные мастера Иоган Питерлинц, Николай Преше, Петер Клозе, замочный мастер Яков Делькур, Матфей Клойф, станочные Мартин Кричер, Зиль Муру, Иоган Мигилинц, Иоган Гиргилинц [3, с. 77]; а также русских шпажных ковщиков: Матвей Леонтьев, Никанор Стариков, Павел Зубов, Игнат Денисов, Антон Семыкин.

Определенного срока обучения не было. Прусские мастера выписывались «на то время, как они у обозначенной науки пробудут», на что обычно уходило несколько лет. За это время мастеров командировали на родину. В ученики им назначали как взрослых мастеров оружейников, так и их детей в возрасте 10–15 лет [4, с. 16]. Также для изготовления оружейных стволов привлекались пленные шведы. В производстве оружейники каждой специализации были объединены в цеха по роду деятельности. Усложнение технологии и углубление специализации впоследствии вели к дроблению цехов на все более мелкие подразделения. Все мастера были разделены на пять цехов: ствольный, замочный, белого оружия, приборный и ложевой, разделенные, в свою очередь, на артели; кроме того, была создана артель стальных мастеров [5, с. 46].

Безусловно, присутствие зарубежных мастеров повлияло не только на технологию изготовляемого оружия, но и на его декоративное оформление. К XVIII веку в изготовлении и декоративной отделке холодного оружия в России уже сложились свои традиции. Одним из первых видов холодного оружия, пришедшего в Россию из Европы еще в XVII веке, привнеся с собой стилистику барокко, были шпаги, которые в первой половине XVIII века становятся одним из основных видов холодного оружия. Для сравнения приведем в качестве примера тульскую солдатскую шпагу 1740-х гг. и немецкую шпагу этого же времени (рис. 1; 2).

Слева — шпага пехотная гвардейская офицерская тульского производства, справа — подобная шпага германского образца. Клинки обеих шпаг — стальные, прямые, с широким долом, боевой конец — двулезвийный. Отличаются они только по форме сечения: у российской шпаги — шестиугольное, в отличие от линзовидного немецкого. По размеру российская шпага чуть длиннее и шире (104 см при длине клинка 85 см и ширине 28 см, немецкая — 88,5 см при длине клинка 73,5 см и





Рисунок 1. Шпага пехотная гвардейская офицерская. Россия. 1741–1762 гг. Сталь, латунь, золочение

Рисунок 2. Шпага пехотная гвардейская офицерская. Германия. 1740-е гг. Сталь

ширине 18 см). Клинки обеих образцов, в отличие от эфесов, никак не украшены. Оба эфеса состоят из рукояти и гарды, головки рукоятей — круглые с пуговицами. Гарды образованы передней дужкой, переходящей в крестовину, двойной овальной чашкой и двумя боковыми кольцами между крестовиной и чашкой. Дужка и кольца между крестовиной изготовлены в виде плетеного растительного орнамента, концовка крестовины шаровидной формы, прорезная. Двойная овальная чашка литая, украшена орнаментом. На поверхностях дужек и защитных чашек мы видим схожие желобки и чеканный рельеф, который в русском образце переносится и на литую рукоять. В немецком же образце рукоять туго обмотана медной витой проволокой, что нередко использовалось и в отечественных образцах XVIII века. Данный прием имел не столько эстетическое, сколько практическое значение. Благодаря продольным наклонным желобкам, обеспечивался уверенный захват при ударе, предотвращая скольжение руки [6, с. 88]. На данном примере хорошо прослеживается преемственность навыков прусских мастеров. В целом, декор тульских шпаг середины XVIII века не отличается барочной пышностью. Гирлянды из изящных листьев, следуя за формой рукояти, обрамляют вензель с инициалами Императрицы Елизаветы Петровны. Композиция строится по геометрической схеме с использованием принципа зеркальной симметрии, выстроенной как по горизонтали, так и по вертикали. Известно, что движение стиля несколько запаздывает в декоративно-прикладном искусстве, особенно если это связано с уже сложившейся технологии производства и декорирования. В конце XVIII





Рисунок 3. Палаш кавалергардский. Россия. 1764 г. Сталь, латунь, дерево, кожа, гравировка, золочение

Рисунок 4. Сабля парадная. Тула. 1748 г. Сталь, бронза, золото. Ковка, резьба, гравировка, золочение

века чаши гарды приобретают характерную для стиля барокко пластичную вытянутую фестончатую форму, напоминающую раковину. Изображение раковины оформляет переход от чашек к защитной дужке. Характерные для более ранних образцов ленты чаши трансформируются в гравированный орнамент волны и раковин. В качестве образцов нередко выступали собранные в специальные альбомы эскизы западноевропейских оружейников. Однако Тульские мастера никогда не копировали их, а переосмыслили с точки зрения собственных представлений о красоте.

Подобные барочные декоративные решения нашли свое место и в палашах, широко использовавшихся тяжелой кавалерией, а также саблях, пришедших к концу XVIII — началу XIX века на смену шпагам (рис. 3). В данных видах холодного оружия головка эфеса моделируется в виде головы орла. Двуглавый орел изображен на щитке гарды. Гарда палаша могла быть либо полностью закрытой с рельефным декором, либо прорезной или же крестообразной с небольшим медальоном на перекрестье. Зооморфная форма головки, вероятно, заимствована с французских трофейных палашей, головка которых была в форме львиной головы. Позднее, в XIX веке, с приходом классицизма, декор эфеса и клинка упрощается. Тульские оружейники начинают ориентироваться на французские образцы. Зооморфная головка становится схематичнее и наклоняется к лезвию, сабельный и палашный эфесы приобретают схожие очертания, а щиток гарды заменяется двумя защитными дужками. В первой половине XIX века сабли окончательно вытесняют шпаги



Рисунок 5. Сабля парадная в ножнах. Тула. 1830 г. Сталь, латунь, гравировка, золочение

и палаши. У уставных кавалерийских сабель в XVIII веке гарда образована одной защитной дужкой. У парадных сабель встречаются гарды с щитком с изображением двуглавого орла в окружении гирлянд растений (рис. 4). Клинки также украшены у основания вензелем Императрицы под короной, обрамленным растительным орнаментом.

В Тульском музее оружия сохранилась парадная сабля 1830 г. (рис. 5). Эфес ее богато украшен, по сравнению с клинком. Здесь мы видим влияние уже французских образцов периода классицизма. Витиеватые гирлянды растений русского барокко заменяются упорядоченными листьями оливы, прочеканенными на медной позолоченной рукояти и напоминающими деревянную рукоять уставной сабли, обмотанную кожей и перехваченную проволокой. Появляются цветочные розетки в виде бутонов роз, а двуглавые орлы на щитке заменены медальонами на трех защитных дужках с фигурами воинов и военными атрибутами.

Со временем декор деревянной рукояти упрощается и обматывается скрученной латунной проволокой поверх черной кожи. Похожие декоративные решения наблюдалось и в образцах всех видов холодного оружия на протяжении всей истории творчества тульских мастеров-оружейников. Но с наступлением классицизма обмотка рукояти проволокой становится более упорядоченной и свободной, благодаря чему активно работает темный фон кожаного покрытия.

Самым усовершенствованным видом холодного оружия принято считать шашку, сменившую саблю тяжелой кавалерии в конце XIX века. Данный вид оружия был заимствован у восточных образцов. В середине XIX века шашки имели эфес сабельного типа. Гарда шашки упрощается, имеет узкую крестовину, исчезает щиток, а форма головки напоминает клюв хищной птицы. Офицерская шашка отличалась обильным украшением клинка, эфеса и ножен. В 1881 г., после проведенной



Рисунок 6. Шашка драгунская офицерская. Тула. 1882 г. Сталь, дерево, латунь. Травление, золочение

при непосредственном участии известного русского конструктора-оружейника генерал-лейтенанта А.П.Горлова реформы вооружения, было решено оставить у казачьих шашек эфес традиционной формы, состоящей из одной рукояти, у драгунской — эфес с передней защитной дужкой [7, с. 154]. С начала XIX века тульскими мастерами оружейниками для декорировки клинков активно использовалось так называемое «матовое» травление.

На образце 1882 г. обильный растительный орнамент на клинке чередуется с медальонами с изображением медальонов с европейскими масками и рыцарскими доспехами, скрещенным оружием и флагами обрамлены гирлянды растений характерного древнерусского орнамента, которые, в свою очередь, группируются посредством геометрических схем (рис. 6). Композиция направлена вдоль клинка, занимая половину его длины. Направление орнамента от обуха к острию усиливается «кокошником» в завершении и композиционными медальонами орнамента, последовательно уменьшающимися, в соответствии с правилами золотого сечения. Горизонтальная зеркальная симметрия орнамента подчеркивается широким долом, который уводит верхнюю половину узора вглубь.

Помимо основной своей работы на заводе, тульские умельцы направлялись в Москву, Петербург, Сестрорецкий, Ижевский и Златоустовский заводы для проведения ремонтных работ, что значительно замедляло выпуск оружия на Тульском оружейном заводе. Также в Тулу для починки присылалось оружие из Киева, Белгорода, Казани и других городов. Дабы не отвлекать оружейников от их прямых обязанностей, руководством оружейной промышленностью страны было принято решение организовать в Туле подготовку специальных кадров [8, с. 48]. В 1869–1870 гг. при Тульском оружейном заводе была создана оружейная школа, просуществовавшая до 1918 г. [9, с. 18]. Там юные мастера обучались выделке холодного оружия, художественных изделий из стали и искусству черчения.

Таким образом, подводя итоги, можно с уверенностью утверждать, что западноевропейские мастера внесли свой вклад в развитие русского оружейного мастерства, привнеся свои технологические достижения и декоративные принципы.

Примечания:

1. ГАТО. Ф. 187. Оп. 1. Д. 23. Л. 42.

2. ГАТО. Ф. 187. Оп. 1. Д. 23. Л. 39.

3. ГАТО. Ф. 187. Оп. 1. Д. 23. Л. 77.

4. *Трутнева Н.Ф.* Организация ученичества тульских оружейников в XVIII — первой половине XIX вв. // Из истории металлургии и металлообработки в Тульском крае / под ред. И.Н.Юркина. Тула, 1996. 16 с.

5. *Юркин И.Н.* Тульские оружейники: сборник документов. М., 2003. С. 46.

6. *Вериютин В.И.* Все о холодном оружии. От Древнейшей Руси до наших дней. Ростов-на-Дону, 2011. 88 с.

7. *Вериютин В.И.* Все о холодном оружии. От Древнейшей Руси до наших дней. Ростов-на-Дону, 2011. 154 с.

8. *Юркин И.Н.* Тульские оружейники: сборник документов. М., 2003. 48 с.

9. *Трутнева Н.Ф.* Организация ученичества тульских оружейников в XVIII — первой половине XIX вв. // Из истории металлургии и металлообработки в Тульском крае / под ред. И.Н.Юркина. Тула, 1996. 18 с.

А.С. ГОРАЗДИН

Доцент кафедры «Дизайн-текстиль» МГХПА им. С.Г. Строганова

e-mail: asgorazdin@mail.ru

A.S. GORAZDIN

Associate professor of the department «Design Textiles» of the Stroganov Academy (MGHPA)

e-mail: asgorazdin@mail.ru

РУССКОЕ УЗОРНОЕ ТКАЧЕСТВО: ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ И ОСОБЕННОСТИ ТЕХНОЛОГИИ

RUSSIAN PATTERNED WEAVING: HISTORICAL ASPECTS AND PECULIARITIES OF TECHNOLOGY

Ручное узорное ткачество отличается большим разнообразием технологических приемов, которые имеют свои художественные и технические возможности. Оригинальность, неповторимость — одна из характерных особенностей ручных тканых изделий. Крестьянское домашнее ткачество стало основой создания текстильной промышленности в России XVIII–XIX веков. Развитию ручного узорного ткачества начали придавать большое значение с середины 30-х годов XX века, в 1961 году была организована специальная текстильная лаборатория. В 90-е XX века многие предприятия ручного ткачества закрылись. В настоящее время необходимо сохранять и возрождать традиции этого вида народного искусства.

Hand patterned weaving is distinguished by a wide variety of technological methods that have their own artistic and technical capabilities. Originality, uniqueness — one of the characteristic features of hand-woven products. Peasant home weaving became the basis for the creation of the textile industry in Russia of the XVIII–XIX centuries. The development of hand-made weaving began to be given great importance since the mid-30s of the XX century; in 1961 a special textile laboratory was organized. In the 90s of the XX century,

many hand weaving enterprises closed down. Nowadays it is necessary to preserve and revive the traditions of this kind of folk art.

Ключевые слова: ручное ткачество, технология, народное искусство, узор, орнамент.
Keywords: hand weaving, technology, folk art, pattern, ornament.

Ручное узорное ткачество издавна являлось частью народного искусства. Свои истоки оно берет еще в домонгольском периоде. В рамках натурального хозяйства в деревенском быту ткачество позволяло обеспечить каждую крестьянскую семью тканями для одежды и другими необходимыми изделиями. В сельской местности узорное ткачество бытовало до 20–30-х годов XX века. В отдаленных районах Вологодской, Архангельской областей, Северной Карелии, республике Коми, в Удмуртии и позднее на примитивных станках — «кроснах» — продолжали ткать старинные браные и ремизные узоры. В основе развития ручного узорного ткачества всегда лежал принцип преемственности технических и художественных приемов, а также сохранения сюжетно-изобразительной схемы. Геометрический характер орнаментальных мотивов в ткачестве обусловлен особенностями технологии и ассоциативно связан с природными образами или с обычаями и верованиями людей. Помимо домашнего ткачества, в рамках натурального хозяйства с XVI века существовали ремесленные ткацкие слободы в городах, в боярских вотчинах и на монастырских землях. Например, в Москве — это Кадашевская ткацкая слобода и Хамовники, а в Ярославской области — села Брейтово и Черкасово. Крестьянское домашнее, помещичье-усадебное и ремесленно-слободское ткачество стало фундаментом для развития в России XVIII–XIX вв. отечественной текстильной промышленности и крестьянских ткацких промыслов. С середины XIX века постепенно усовершенствуются деревянные ткацкие станки, появляются сновальный ручной барабан, самопрялки и другие приспособления. Широко распространяется многоремизное ткачество. Дошедшие до наших дней тканые изделия, которые относятся ко второй половине XIX века, свидетельствуют о том, что узорное ткачество отличалось большим разнообразием технологических приемов, имевших свои художественные и технические возможности: это закладное, браное, выборное, ажурное, ремизное, а с 30-х годов прошлого века — и переборное ткачество.

Закладное ткачество относится к самым древним и трудоемким. Узор и фон здесь ткутся отдельными участками. Челнок не применяется из-за большого количества ремизных утков по ширине ткани, что делает процесс ткачества более трудоемким, но позволяет свободно варьировать цвета. Основа практически не видна, узор формируется только уточными нитями, переплетением уточный репс. Многоцветные орнаменты могут быть как очень простыми, так и достаточно сложными, отличаются звучным колоритом и декоративностью. Встречаются и красно-белые двухцветные узоры. Узор ткется по счету нитей, на основе рисунка на канвовой бумаге. В местах, где встречаются нити разного цвета, появляются зазоры, образующие небольшие уступы, характерные для ковровой техники палас «зырчатый». Закладное ткачество было распространено в центральных и южных районах России, особенно в Рязанской губернии в районе г. Сапожка, где закладными узорами украшали крестьянскую одежду. На севере красно-белыми «закладами» украшали части женского костюма и полотенца.

Браное ткачество значительно отличается от закладного. В нем узор рельефно выступает над поверхностью ткани и напоминает вышивку. Это происходит за счет применения двух утков: фонового и узорного. Чем толще узорный уток, тем рельефнее смотрится орнамент на поверхности ткани. Особенно интересный эффект получается при ткачестве белым по белому за счет игры светотени. В основном браные ткани двухцветные — красно-белые с горизонтальным фризовым расположением орнамента. Встречаются геометрические узоры, стилизованные изображения птиц, животных, человека. Для прокидки нитей утка применяется дощечка-«бральница», на которую набираются нити основы по счету нитей узора. Ткань получается практически двухсторонняя, узор на изнанке является негативным изображением узора на лицевой стороне. Если браные узоры выполняются на верхней половине зева, то получается более плотная односторонняя рельефная ткань с узором только на лицевой стороне. Браное ткачество было излюбленным в деревнях северных, центральных и южных районов России, кроме того, оно встречается у татар, башкир, удмуртов, коми, карел и у каждого народа отличается неповторимыми особенностями.

В **выборном ткачестве**, как и в бранном, применяется дощечка-«бральница». Но в данном виде ткачества уток идет не по всей ширине ткани, а только отдельными разными по цвету участками. Фоновое

полотно ткут на двух ремизках при помощи челнока, фактура поверхности рельефная, как и в браном ткачестве. Цветовые пятна в выборном ткачестве чередуются свободнее, чем в браном. Выборное ткачество чаще всего встречается в сочетании с браным, дополняя и обогащая его своим интересным цветовым решением. Оно было широко применимо в Новгородской, Вологодской, Ярославской и некоторых других губерниях России, а также в Удмуртии и Башкирии.

Переборное ткачество появилось в России позднее остальных. Внешне переборная ткань напоминает выборную, но отличается от нее по техническому исполнению. Количество ремизок при выполнении полотняного фона увеличивается до четырех. Дощечки-«бральницы» не применяются. Для прокладывания нитей утка, используются ремизки, в которые особым способом пробраны нити основы, узорный уток проходит по отдельным участкам. Переборное ткачество позволяет свободно располагать и чередовать орнаментальные мотивы, варьировать цвет при малорельефной поверхности полотна.

Для северных районов России и Карелии характерна техника **ажурного ткачества** с перевивкой нитей основы. Отличие ажурных тканей состоит в том, что в их структуру включаются строчки-мережки, горизонтальных или вертикальных полосы, клетки, которые образуют сквозные просветы в сочетании с плотными непросвечивающими участками. Иногда при помощи ажурного переплетения имитировали узор типа браного из ромбов или крестов. Ажурные ткани всегда выполнялись из льняных нитей.

Ремизное узорное ткачество было распространено в различных областях России, а также в селах по берегам рек Мезени, Пинеги, Северной Двины и достигло большого совершенства. В этом виде ткачества узор образуется только посредством поднятия ремизками групп нитей и проводкой нитей утка без применения каких-либо других приспособлений. Данная техника самая производительная, но требует от ткача большого опыта и специальной подготовки. Проборка нитей основы в ремизки, определенное их количество, особая подвязь подножек выполняются в соответствии с рисунком, который, в свою очередь, должен отвечать заправочным данным и возможностям конкретного ткацкого станка. Ремизные узоры представляют собой повтор и различные комбинации одних и тех же элементов, которые заполняют собой всю ткань или отдельные участки на ней. Цветные нити чередуются только

по горизонтали и вертикали и образуют клетки или полосы. Существует много разновидностей ремизного ткачества. Это зависит от количества применяемых ремизок (от двух-трех до восьми-шестнадцати и более). Простейшими видами узорного ремизного ткачества являются пестроткань или «пестрядь», рисунки в клетку или полоску. «Пестрядь», клетчатые ткани для одежды были широко распространены, их ткали почти повсеместно. Рисунки и расцветки были разнообразны. Декоративные качества достигались за счет цвета и ритма. В разных местностях «пестряди» отличались своим определенным колоритом, масштабом и пропорциями клеток.

Для других видов ремизного ткачества характерна более сложная структура ткани. В ней рисунок представляет собой мелкие выпуклые настилы и рельефно выступает на гладком фоне. Группы настилов образуют иногда довольно крупный по масштабу узор, включающий участки с гладким полоняным и различными рельефными переплетениями. Еще один вид узорного ремизного ткачества — так называемая «клетчатина» — вырабатывается на пяти ремизках. Сохранились многие названия подобных узоров: «решеточки», «круги», «огурцы», «пряники», «денежки» и другие. Поверхность такой ткани как бы покрыта легкой фактурной сеткой ритмичного узора, отличающегося большим изяществом и тонкостью проработки. «Клетчатиной» вырабатывались белые и цветные льняные скатерти, полотенца, ткани для одежды. Узоры, образующие крупные квадраты и прямоугольники, раньше делались браным способом, в ремизном ткачестве их можно выполнять на четырех-шести ремизках, используя специальную проборку. При небольшой плотности ткачества такой узор слегка просвечивает, напоминая ложно-ажурное переплетение, при большой плотности ткачества поверхность ткани образует выпуклый и вогнутый рельефный узор. Так называемый «пешечный узор» (или ткачество в мелкую и крупную клетку) является более сложным видом ремизного узорного ткачества. Такая ткань выполняется на восьми ремизках на основе саржевого переплетения 1/3 и 3/1 или турецкого сатина и атласа. В восприятии узора большую роль играет светотень. На поверхности ткани чередуются светлые блестящие и темные матовые участки.

При всем разнообразии технологических приемов и видов ручного ткачества, главной его особенностью является то, что изделия, вытканные данным способом, никогда не выпускаются в большом ко-

личестве. Каждое из них оригинально и неповторимо. Коренное отличие ручного узорного ткачества от механического состоит в том, что вытканные на одном и том же станке по определенному образцу тканые изделия не повторяются, а составляют бесконечные вариации на одну и ту же тему. В нем сама технология дает возможность свободно изменять рисунок, его ритм, пропорции, виды переплетений, цветовое решение без перезаправки ткацкого станка для создания нового композиционного решения. Достаточно изменить ход по подножкам, чередование уточных прокидок, цвет утка, и получается новый, иногда совершенно не похожий на предыдущий вариант тканого узора. Раппорт рисунка также может быть увеличен до любых размеров, а в штучных изделиях отсутствовать вообще. Это позволяет свободно чередовать различные элементы рисунка, гладкие, рельефные или ажурные переплетения, создавать цветовые эффекты, лишенные какой-либо монотонности.

С середины 30-х годов XX века начался новый виток развития ручного узорного ткачества, когда государство поставило цель сохранять и возрождать народные традиции. Кустарные ткачи-надомники стали объединяться в общественные мастерские. Несмотря на примитивность оборудования, высокое профессиональное мастерство потомственных ткачей, которые в совершенстве владели традициями местного народного ткачества, позволяло создавать интересные узорные ткани. Большое значение для развития искусства ручного узорного ткачества имела организация в Научно-исследовательском институте художественной промышленности в 1961 году текстильной лаборатории, в задачу которой входило изучение традиций и на этой основе создание новых образцов изделий ручного ткачества, а также подготовка квалифицированных специалистов: мастеров-исполнителей и художников для предприятий художественного ткачества. Определяющую роль на ткацких предприятиях стал играть художник, владеющий искусством ручного ткачества и его технологическими особенностями. Специалисты НИИХП считали, что в основе современного ручного узорного ткачества должен лежать многовековой опыт народного искусства, передающийся из поколения в поколение. В 60-е годы и позднее в НИИХП проводилась большая работа по изучению народного узорного ткачества в отдельных районах и областях РФ и созданию на этой основе альбомов-пособий для творческой помощи мастерам предприятий, что позволило наладить регулярную экспериментально-технологическую работу по анализу и реконструкции разнообразных приемов ткачества в текстильной лаборатории. Помимо исторически сложившихся центров ручного ткачества в Вологодской, Рязанской областях, предприятия ручного ткачества были организованы в Горьковской, Воронежской, Ульяновской, Ивановской, Кировской областях, а также в Татарии, Удмуртии, Башкирии. Параллельно ручное ткачество продолжало существовать в домашних условиях.

В 90-е годы XX века НИИХП и управление по народным художественным промыслам были упразднены. Многие предприятия ручного ткачества прекратили свое существование. Закрытие НИИХП и его текстильной лаборатории привело к полному прекращению работ по глубокому исследованию, реконструкции народных структур переплетений, их адаптации к практическому использованию в современных условиях, которыми занимались такие уникальные специалисты, как, например, Л.А.Кожевникова.

В настоящее время ручное узорное ткачество продолжает существовать на отдельных функционирующих ткацких предприятиях, таких как НХП «Тканые узоры» (г. Шахунья), ООО «Красный ткач» (г. Череповец). Оно сохраняется силами художников-энтузиастов, мастеров-надомников, местными центрами развития традиционных ремесел, клубами реконструкции. Большую поддержку в этом оказывает Всероссийский дом народного творчества, Гильдия мастеров декоративно-прикладного искусства организуя фестивали ручного ткачества в Карелии, Удмуртии, которые собирают значительное количество участников. В учебных заведениях творческой направленности, имеющих текстильные отделения, например, на кафедре «Дизайн-текстиль» МГХПА им. С.Г.Строганова или в Колледже декоративного искусства и дизайна (б. Калининском училище) в учебные программы в сжатом объеме включены теоретические практические занятия по изучению ручного ткачества. Для дальнейшего развития ручного узорного ткачества необходима государственная поддержка, возможно, создание научно-исследовательского образовательного центра, издание энциклопедии народных промыслов и специализированной литературы по ткачеству, что помогло бы расширить интерес среди художников и дизайнеров по текстилю к этому виду творческой деятельности. Художественно-декоративные свойства узорных тканей, выполненных различными видами ткачества: ритмическое построение орнамента, колорит, разнообразные фактуры поверхности могут быть использованы как для создания уникальных

авторских произведений в современном интерьере, так и для штучной или малосерийной продукции, например, сувенирной направленности, элементов одежды, аксессуаров.

Библиография:

1. *Гораздин А.С.* Ручное узорное ткачество: традиции и современность (из опыта работы в НИИХП) / Сборник материалов межрегиональной научно-практической конференции. Киров: Старая Вятка, 2017.

2. *Калинина С.В., Яковлева Е.Г.* Особенности производства изделий ручного художественного ткачества / под ред. Н.В.Черкасова // Сборник научных трудов НИИХП «Традиции и проблемы развития искусства современного ручного художественного ткачества». М., 1986. С. 4–20.

3. *Кожевникова Л.А.* Из опыта использования традиций ручного народного ткачества в современной практике / под ред. Н.В.Черкасова // Сборник научных трудов НИИХП «Традиции и проблемы развития искусства современного ручного художественного ткачества». М., 1986. С. 21–36.

4. *Королева Н.С., Кожевникова Л.А.* Новое и традиционное в современное узорное ткачество / под ред. Г.С.Покрасс // Сборник трудов НИИХП. М.: Легкая индустрия, 1970. 112 с.

М.В. ГОРЕЛОВ

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры рисунка МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: mg-1968@yandex.ru

M.V. GORELOV

Candidate of Art History, department of drawing of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: mg-1968@yandex.ru

КОНЦЕПЦИЯ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «РИСУНОК» НА ПОЛИГРАФИЧЕСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ ВХУТЕМАСА 1920–1930 ГГ.

THE CONCEPT OF TEACHING THE DISCIPLINE «DRAWING» IN THE PRINTING DEPARTMENT OF THE VKHUTEMAS 1920–1930

В данной статье рассказывается о взаимосвязи процесса рисования и выполнения работы в материале студентами графического факультета Строгановского института в 1920-е годы. В этой связи все задачи, которые ставились перед студентами, были самым наитеснейшим образом связаны с их профессиональной деятельностью. Изучение основ графического искусства, композиции, построения пространства, все это вместе взятое служило одной цели — воспитанию и формированию у художника высочайшего уровня проектного мышления и мастерства.

This article describes the relationship of drawing process work in the material of students of graphics faculty in Stroganov University in 1920s. In this regard, all the tasks that were put before students, were the most obvious way related to their professional activities. The study of basics of graphic art, composition, construction of space, all this together served one purpose — the education and formation of the artists highest level of project thinking and skill.

Ключевые слова: Фаворский, композиция, рисунок.
Keywords: Favorsky, composition, drawing.

Большую роль в деле подготовки специалистов для полиграфической промышленности играл Полиграфический (Графический) факультет. Особое внимание на нем уделялось воспитанию у студента аналитического подхода к полиграфическому материалу в процессе усвоения основных принципов построения книги в целом, обложки, страницы, титула, шрифт и т.д. Руководитель факультета Фаворский говорил своим ученикам, что, создавая книгу или отдельную графическую композицию, необходимо иметь продуманную художественную идею, ибо «искусство от неискусства» отличается, прежде всего, наличием пластической идеи. Он воспитывал у своих учеников ощущение композиции при построении гравюры, учил, как и какими средствами добиваться равновесия, чтобы композиция не рассыпалась. Он учил студентов не просто грамотно размещать графические элементы, но и использовать белые и черные пятна, а также цвет для создания пространственных эффектов [1]. Учил приемам выявления пространства и приемам светотеневого построения. Очень важно отметить, что рисунок по своим заданиям и целям был согласован с заданиями по гравюре. Это видно по студенческим работам. Даже абитуриентам, поступающим во ВХУТЕМАС, по рисунку предлагалось в качестве экзаменационного задания нарисовать не просто фигуру человека, следуя академическим канонам, а вкомпоновать ее в определенное средовое пространство.

Элементами этого пространства чаще всего выступали геометрические фигуры. По этому заданию видно, что концепция Фаворского прослеживается от вступительных экзаменов через студенческие рисунки к полиграфическим работам их в материале. У Фаворского рисунок был органически связан с полиграфическим производством, т.к. преподавался в совокупности с техникой гравюры [2]. Прорабатывались виды гравюр: линейная (черный штрих с возможной раскраской), светотеневая (белый штрих), тоновая (черное и белое, передача глубины, цвета, пространства). В качестве курсовых заданий выполнялись отдельные гравюры (в соответствии с программой), страницы книг или обложки (со шрифтом и гравюрой).

Конечно же, наброски и эскизы в процессе выполнения этих заданий были необходимым фундаментом работы.

О концепции рисунка Фаворского применительно для художника-графика можно судить по воспоминаниям и работам выпускника Полиграфического факультета ВХУТЕМАСа, ученика Фаворского — А.А.

Дейнеки, преподававшего в 1928–1930 гг. вместе с Д.Моором на отделении литографии училища. Свои мысли он опубликовал в конце 1960-х гг., но, думается, его взгляд на проблему связи рисунка с профессией дизайнера-графика актуален и поныне.

«Мне кажется, что рисунок, который в основном идет и должен идти с натуры, не является беспринципным срисовыванием видимого. В сущности говоря, это и нельзя в абсолюте сделать. Дело в том, что рисунок — это прежде всего культурный уровень рисующего, его умение видеть, это вопрос, который упирается в социальную природу человека. Рисунок должен быть максимально разнообразен. Это всячески развивает и расширяет познавательный мир студента. Набросок, силуэт, группировки, трехмерность, воздушная среда, разность освещения, типаж, переход к социальной природе изображаемого — вот круг задач, которые стоят перед студентом. Мне кажется, что нужно требовать от студента, чтобы он решал задачу, соответствующую данной постановке. Мы зачастую сталкиваемся с таким положением, когда человек просто талантливо рисует, но получается, что на протяжении ряда лет эта талантливость обуживается. Он может талантливо работать только в определенной манере, на определенном формате и не задумывается о том, что рядом, параллельно, могут быть большие плодотворные задачи, которые он мог бы талантливо сделать» [3].

Здесь речь, видимо, идет о функциональном назначении рисунка, ибо вопрос — что рисовать? — это вопрос просто художника, а вопрос — с какой целью рисовать? — вопрос дизайнера.

С целью расширения графического кругозора рисующих В.Фаворским, Л.Бруни, А.Павлиновым предлагалось делать короткие рисунки и наброски. Смысл их сводился к анализу формы, значению линии, умению работать в разных техниках, что в конечном итоге помогало студентам в их дальнейшей производственной работе. Примером этому могут служить иллюстрации к ряду журналов того же Дейнеки, а вместе с ним Ю.Пименова, С.Чехнина, М.Черемых и др. [4].

В журналах преобладали сюжетно-тематические иллюстрации, нередко занимавшие разворот. Такой характер художественного оформления массовых иллюстрированных журналов («Прожектор», «Красная нива», «Безбожник у станка», «Смена», «Красная панорама») требовал от художника не столько сложной полиграфической композиции или виртуозной верстки текста, сколько броских доходчивых рисунков и фотографий.

Для этих работ характерны обостренная выразительность формы, графическая четкость рисунка динамика композиции.

Интересно отметить, что графические приемы, полученные студентами на занятиях по рисунку, повторяются и в их иллюстрациях. Чтобы понять принцип этих приемов, следует привести цитату из слов Дейнеки: «Особо должен быть поставлен рисунок с движущихся моделей, для того, чтобы в процессе движения фигуры студент мог подчеркнуть главное, найти все те моменты, которые помогают этому движению. Тут он столкнется с другой цельностью — не статической, а связанной с каким-то динамическим моментом, и такая цельность должна быть уже вполне сознательна, потому что построение пятна в движении — это результат очень большой культуры» [5].

Важно отметить, что «пятно в движении» уже рисовали студенты Строгановского училища дореволюционного периода под руководством С.В.Иванова. И это не просто факт преемственности идеи как таковой, ибо эта преемственность служила делу воспитания художников-графиков как на рубеже XIX–XX вв., так и в их последующих поколениях.

Философское углубление в сущность изображаемого, искажение крупных, обобщенных силуэтов и пластических форм, могущих придать изображениям монументальную силу, стремление обнажить приемы резьбы и рисунка с тем, чтобы возможно полнее выявить структуру материала гравюры — вот основные черты графической школы ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа. Эта школа вырастила несколько поколений советских художников-графиков и создала произведения искусства, получившие широкое признание у нас и за рубежом [6].

Полиграфический факультет выпустил специалистов, внесших значительный вклад в русское искусство. Среди них А.Гончаров, В.Горячев, А.Дейнека, А.Каневский, В.Корецкий, М.Куприянов, Н.Соколов, М.Пиков, К.Ротов, П.Староносов, С.Телингатер и многие другие.

Примечания:

1. *Фаворский В.А.* О художнике, о творчестве, о книге. М.: Молодая гвардия, 1966.

2. *Костин В., Рейн Т.* О времени, учителях и товарищах. М.: Пальмира, 2000.

3. *Дейнека А.А.* Жизнь, искусство, время. Л.: Художник РСФСР, 1974. С. 175.

4. *Марц Л.* Пропедевтический курс ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа // Техническая эстетика. 1968. № 2, 4, 12; 1969. № 4. Меркулов Ю. ВХУТЕМАСовские очерки 20-х годов. М., 1962. Ракитин В. ВХУТЕМАС: традиции и эксперименты // Творчество. 1976. № 12. Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. М.: Знание, 1990.

5. *Дейнека А.А.* Жизнь, искусство, время. Л.: Художник РСФСР, 1974. С. 177.

6. *Хан-Магомедов С.О.* Пионеры советского дизайна. М.: ГАЛАРТ, 1995.

Библиография:

1. *Дейнека А.А.* Жизнь, искусство, время. Л.: Художник РСФСР, 1974.

2. Костин В., Рейн Т. О времени, учителях и товарищах. М.: Пальмира, 2000.

3. *Марц Л.* Пропедевтический курс ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа // Техническая эстетика. 1968. № 2, 4, 12; 1969. № 4.

4. *Меркулов Ю.* ВХУТЕМАСовские очерки 20-х годов. М., 1962.

5. *Ракитин В.* ВХУТЕМАС: традиции и эксперименты // Творчество. 1976. № 12.

6. *Фаворский В.А.* О художнике, о творчестве, о книге. М.: Молодая гвардия, 1966.

7. *Хан-Магомедов С.О.* ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. М.: Знание, 1990.

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

9. *Власов В.Г.* «Теория двух установок зрения» и методика преподавания искусства // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2009, №3. С. 65-76

10. *Смоленкова Ю.А.* Скульптурное отделение ВХУТЕМАС. Архив Е.М.Коварской // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2010, №3. С. 65-83

11. *Smolenkova Ju.A.* Stroganov school of plastics. VHUTEMAS period // Texts. 2017. № 1. P. 56–73

Е.В. БОБРОВА

Кандидат педагогических наук. Доцент кафедры дизайна, рисунка и живописи Омского государственного технического университета

e-mail: art-bobrova@yandex.ru

E.V. BOBROVA

Candidate of pedagogical sciences. Associate professor at the department of design, drawing and painting of Omsk State Technical University

e-mail: art-bobrova@yandex.ru

ПРОБЛЕМЫ ОБУЧЕНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОМУ РИСУНКУ В УСЛОВИЯХ ПОДГОТОВКИ БАКАЛАВРОВ ДИЗАЙНА

PROBLEMS OF TEACHING ACADEMIC DRAWING IN PREPARATION OF BACHELORS OF DESIGN

В статье поднимается проблема снижения качества подготовки бакалавров дизайна в области академического рисунка. Автор анализирует причины этого обстоятельства и предлагает возможные пути выхода из сложившейся ситуации, основываясь на передовом опыте ведущих художественных учебных заведений страны. Кроме того, в статье акцентируется значение построения системы преемственности художественного образования для улучшения его качества.

The article discusses the problem of reducing the quality of preparation of bachelors of design in the field of academic drawing. The author analyzes the causes of this fact and suggests possible ways out of the situation, based on the best practices of leading art schools in the country. In addition, the article emphasizes the importance of building a system of continuity of artistic education to improve its quality.

Ключевые слова: академический рисунок, бакалавр дизайна, методика преподавания рисунка, Московский академический художественный лицей, преемственность художественного образования.

Keywords: aacademic drawing; Bachelor of design; methods of teaching drawing; the Moscow Academic Art Lyceum; the continuity of artistic education.

Академический рисунок как предмет изучения и преподавания уходит своими корнями в эпоху Возрождения, основываясь на фундаментальных трактатах Ч.Ченнини, Альберти, А.Дюрера и др., однако значительное теоретическое обоснование в отечественной методике преподавания он приобрел в конце XIX — начале XX века в фундаментальных отечественных педагогических системах А.П.Сапожникова, Д.Н.Кардовского, П.П.Чистякова. Ведущие русские художники также были озадачены проблемами рисунка и уделяли ему принципиальное значение. Однако выявить точное или, правильнее сказать, емкое определение академического рисунка не так просто, поскольку, и в этом сходятся все теоретики рисунка, «академическое рисование — это определенная система обучения и воспитания, планомерного изложения знаний и последовательного развития навыков» [3, с. 17]. Замечательный русский художник и педагог И.Н.Крамской дал рисунку такое определение: «Рисунок в тесном смысле — черта, линия, внешний абрис; в настоящем же смысле это есть не только граница, но и та мера скульптурной лепки форм, которая отвечает действительности» [3, с. 3]. В перечень профессиональных компетенций выпускника направления «Дизайн» обязательным образом включено овладение графическими способами лепки объемной формы, т.е. основами реалистического рисунка.

Современные образовательные программы согласно современному образовательному стандарту для бакалавров, обучающихся по направлению «Дизайн», отводят на освоение дисциплины «Академический рисунок» 360 учебных часов (ОмГТУ, направление подготовки «Дизайн среды»). Отметим для сравнения, что в условиях подготовки специалистов (специалитета) в том же вузе на освоение дисциплины, носившей более широкое понятие «Рисунок», отводилось 1322 часа. Что же произошло? Усилилась предварительная подготовка абитуриентов или появились новые методики, позволяющие освоить основательный академический рисунок, базирующийся на скрупулезном разностороннем изучении закономерностей передачи реалистической объемной формы, за более короткий срок? К сожалению, ответ в обоих случаях будет отрицательным.

Обратимся к первой части вопроса: кто же является абитуриентами вузов, ведущих подготовку по направлению «Дизайн»? Как правило, это выпускники детских художественных школ и школ искусств, прошедшие усиленный курс предварительной подготовки к вступительным экзаменам в вуз. Важнейшей, приоритетной задачей современной детской художественной школы, равно как и школы искусств, является эстетическое воспитание личности ребенка, нацеленной на продолжение художественного образования. Основные ориентиры современной художественной школы — развитие способности вносить творческое начало во всякий труд; развитие способности к самореализации и самосовершенствованию; развитие координационных, умственных, зрительных и физических способностей в процессе изображения. Важнейшая задача дополнительного художественного образования на сегодняшний день — творческая самоактуализация подростка и развитие его эстетического восприятия. Таким образом, современная детская художественная школа не ставит перед учащимся задач, связанных с постижением основ академического, реалистического рисунка ни в плане изучения формообразования сложных предметов в пространстве, ни в плане технического ее воплощения графическими средствами в листе бумаги. Кроме того, курс пластической анатомии, без которого немыслимо реалистическое изображение человека, как правило, не входит в программу обучения изобразительному искусству в учреждениях дополнительного художественного образования.

В связи со сказанным, абитуриент, последовательно перешедший на новую образовательную ступень в процессе обучения на подготовительных курсах по рисунку, только начинает осваивать способы и методы передачи объема, материальности, конструкции предметов, а также световоздушной среды средствами рисунка. Так, вполне очевидно, что студент первого курса не может похвастаться сколько-нибудь серьезным опытом работы в области реалистической передачи натуры, и это значительно снижает уровень задач, которые преподаватель может поставить перед ним в рамках обучения дисциплине «Академический рисунок», поскольку одним из центральных принципов обучения является принцип посильности обучения. Впоследствии значительная часть учебного времени затрачивается на освоение элементарных основ академического рисования, и это существенно уменьшает количество часов, которые можно посвятить изучению более сложных задач, таких как рисунок человека или анатомический рисунок. Такая ситуация при-

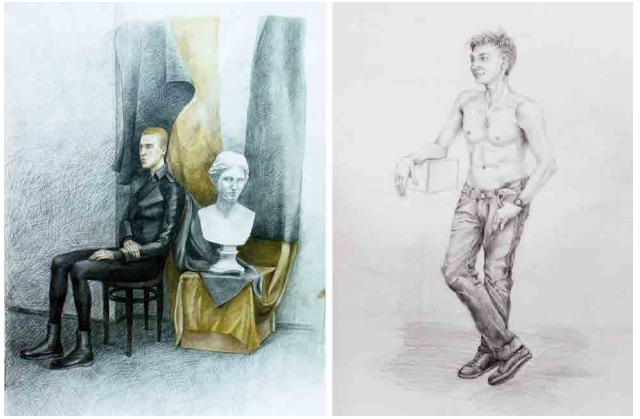


Рисунок 1. Слева — рисунок студентки ГКСКТИИ, справа — рисунок фигуры человека ИПТРиГ БФУ им. Канта, представленные на I Всероссийский интернет-конкурс академического рисунка

водит зачастую либо к формальному подходу в преподавании, либо к поверхностному изучению академического рисунка, что значительно снижает уровень владения им среди выпускников-бакалавров дизайна.

Ситуация значительного падения планки образовательных задач в области академического рисунка очевидна и в контексте оценки качества работ, представленных на I Всероссийский интернет-конкурс академического рисунка, прошедший с 25–28 октября 2016 года на базе Института дизайна и технологий Омского государственного технического университета (рис. 1).

Нарушение пропорций, гармонии тонального целого и очевидное упущение в области владения пластической анатомией человека в той или иной степени сопровождали все работы конкурса. Исключением, пожалуй, являлись работы студентов Санкт-Петербургской академии им. А.Л.Штиглица (рис. 2).

Такую разницу в уровне владения профессиональным мастерством, конечно, объясняет, отчасти, колоссальная разница в количестве часов, отведенных на освоение общепрофессиональных и спецдисциплин в вузах, являющихся профильными в области художественной подготовки и не являющихся таковыми. Вместе с тем, немаловажным фактором в этом отношении имеет уровень подготовки абитуриентов, и это вновь обращает нас к необходимости выстраивать преемственность художественного образования.

Разумеется, отдельно взятый интернет-конкурс не может охватить ситуацию в целом, однако большое количество статей, посвящен-



Рисунок 2. Работа студента Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии им. А.Л.Штиглица, представленная на I Всероссийский интернет-конкурс академического рисунка

ных проблеме снижения качества художественного образования, свидетельствует, что указанный конкурс — иллюстрация общей картины.

Итак, проблема существенного снижения качества подготовки студентов-бакалавров дизайна в области академического рисунка ставит перед нами две важнейшие задачи.

Необходимо усилить качество подготовки абитуриентов, поступающих на художественные специальности, в том числе по направлению «Дизайн».

Требуется значительным образом увеличить количество учебных часов, отведенных на дисциплину «Академический рисунок».

Если вторая задача не может быть решена только на уровне одного конкретного вуза, то первая задача представляется вполне посильной. В этом контексте интересен опыт Московского академического художественного лицея Российской академии художеств, выпускники которого традиционно пополняют ряды ведущих художественных учебных заведений страны. Лицей является базовой школой Московского государственного академического художественного института им. В.И.Сурикова для особо одаренных в изобразительном искусстве детей и подростков со всей России (рис. 3).

В лицее проходят ежедневные занятия по живописи, рисунку, композиции, скульптуре, архитектуре, истории искусств; учащиеся получают академическое художественное образование. Большинство выпускников становятся студентами МГАХИ им. В.И.Сурикова, МАРХИ, МГХПА им. С.Г.Строганова. Такой выпускник, овладевая в среднешкольном и старшешкольном возрасте приемами академического рисунка, в дальней-

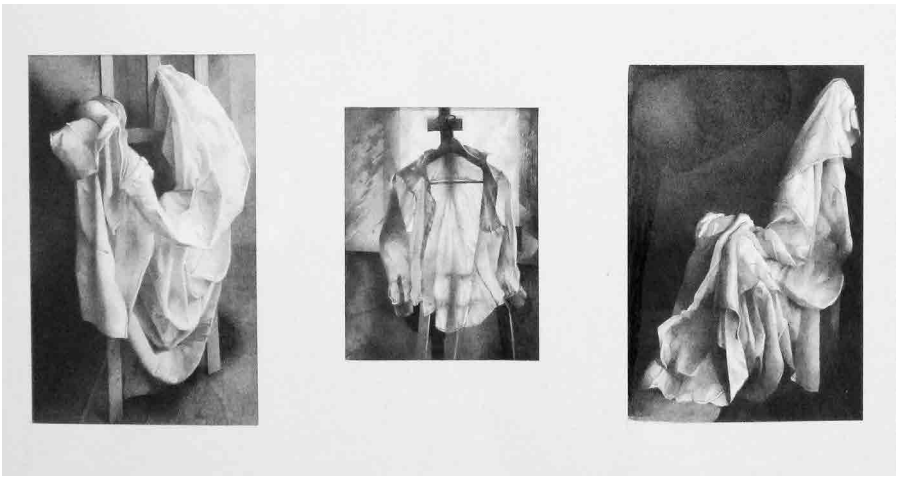


Рисунок 3. ЛИЦЕЙ-ОТЕЧЕСТВО. Дима Стафий. 13 лет. Зарисовки драпировки. 2013. Бум., тушь, кар.

шем только совершенствует и углубляет свои знания в высшем художественном учебном заведении, что позволяет значительным образом повысить планку образовательных задач даже в условиях бакалавриата, когда количество часов, отведенных на освоение академического рисунка, недостаточно.

Нельзя не вспомнить в контексте приведенной проблемы педагогический опыт величайшего русского художника и педагога И.Е.Репина, описанный в его очерках «Далекое близкое». Делясь воспоминаниями о своих занятиях по рисунку с семилетним В.Серовым, он описывает «Валю», рисующего методично и упорно анатомически подробный рисунок гипсовой головы Аполлона [2]. Этот опыт обращает нас к необходимости формирования пространственного мышления, а также навыков в области академического рисования с раннего возраста в целях повышения эффективности художественного образования.

Приведенные примеры обращают нас к выводу, что решение проблемы улучшения качества образования в области академического рисунка в системе подготовки бакалавров дизайна начинается с предыдущей образовательной ступени — детской художественной школы или среднеспециального учебного заведения, ведущего предварительную художественную подготовку в области академического рисования. Так, ведущий теоретик в области методики обучения рисунку Д.Н.Кардов-

ский подчеркивал: «В художественной школе надо овладеть законами изобразительных приемов. Все обучающиеся искусству должны подчиняться способам и приемам выражения, то есть уметь передавать форму, свет, цвет, характер, движение, пропорции» [5, с. 151].

Подобная преемственность образования делает процесс обучения логически выстроенным, помогает распределить сложнейшие образовательные задачи на более «длинную дистанцию», позволяет прийти к некоему отточенному, филигранному результату. В противном случае, результатом освоения дисциплины «Академический рисунок» бакалаврами дизайна мы придем к результату, не соответствующему определению академического рисования.

Библиография:

1. *Кирнарская Д.К.* Актуальные проблемы развития художественного образования в XXI веке // Педагогика искусства. 2014. № 3. С. 22–27.

2. *Репин И.Е.* Далекое близкое. СПб.: Лениздат, 2014. С. 384.

3. *Ростовцев Н.Н.* Академический рисунок: Учеб. для студентов худож.-граф. фак. пединститутов. 3-е изд., доп. и перераб. М., 1995. С. 239.

4. *Стукалова О.В.* Проблемное поле художественного образования // Педагогика искусства. 2016. № 3. С. 41–50.

5. *Шембель А.Ф.* Основы рисунка: Учебное издание. Ярославль, 1991. С. 159.

Т.Н. ГАЛАКТИОНОВА

Профессор, руководитель офортной мастерской кафедры «Искусство графики» МГХПА им. С.Г. Строганова. Заведующая и руководитель эстампной мастерской кафедры живописи и графики РГСАИ.

e-mail: artgalaktika@gmail.com

T.N. GALAKTIONOVA

Professor, head of the etching workshop of the department «Art of graphics» of the Stroganov Academy (MGHPA). Head and head estampes workshop of the Department of painting and graphics RGSI.

e-mail: artgalaktika@gmail.com

ОСОБЕННОСТИ ПРОЦЕССА ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ ТЕХНИКАМ ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКИ

FEATURES OF THE LEARNING PROCESS OF THE STUDENTS WITH HEALTH LIMITATIONS TO THE TECHNIQUES OF PRINTED GRAPHICS

В статье даются основные понятия об особенностях процесса обучения студентов с ограниченными возможностями здоровья по дисциплине «Техника печатной графики: офорт и линогравюра». Автор делится своим опытом проведения практических занятий со студентами с ограниченными возможностями здоровья, рассказывает о трудностях и их преодолении при работе над изготовлением печатной формы.

The article gives the basic concepts about the features of the process of teaching students with disabilities in the discipline «Technique of printed graphics: etching and linocut-RA». The author shares his experience of practical training with students with disabilities, talks about the difficulties and overcoming them when working on the preparation of the printed form.

Ключевые слова: обучение, ограниченные физические возможности, печатные техники, офорт, линогравюра.
Keywords: learning, limited physical abilities, printing techniques, etching, linocut.

В «Словаре русского языка С.И.Ожегова» слово «ограничить» означает «стеснить определенными условиями, поставить в какие-нибудь рамки, границы» [138, с. 38]. «Возможность» — это средство, условие, необходимое для осуществления чего-нибудь» [138, с. 79].

Следовательно, «ограничение возможностей» означает недостаточность или отсутствие условий, необходимых для осуществления какой-либо деятельности, для развития природных способностей и творческих задатков, которые непосредственно связаны с психическим или физическим состоянием здоровья студентов с ограниченными возможностями здоровья.

Студенты с особенностями психофизического развития очень болезненно переживают свои физические недостатки, что приводит к возникновению в них чувства неполноценности и, соответственно, к снижению успеваемости.

Педагог должен учитывать особенности психофизического развития таких студентов: ему необходимо правильно организовывать занятия: прежде всего, найти нужный тон по отношению к каждому студенту в отдельности и, в то же время, не забывать организовывать их в группу, т.е. привлекать к обсуждению эскизов, рисунков, набросков и т.д. всех остальных учеников. Нужен живой, активный диалог педагога с аудиторией, создающий ту необходимую творческую атмосферу, которая раскрепощает даже самых «трудных», замкнувшихся в себе студентов.

Очень важно не забывать и учитывать их чрезвычайную чуткость к восприятию вызываемого к ним отношения, ни в коем случае нельзя показывать по отношению к ним жалость; наоборот, всячески подбадривать и поддерживать даже малейшие их творческие успехи, что, в свою очередь, стимулирует студентов даже с явными физическими нарушениями (дрожание рук, подергивание, заикание и т.д.) на преодоление трудностей, возникающих в процессе обучения.

Работая в РГСАИ с 2006 года заведующей и руководителем эстампной мастерской, занимаясь со студентами с ограниченными возможностями здоровья III, IV и V курсов непосредственно в печатной ма-



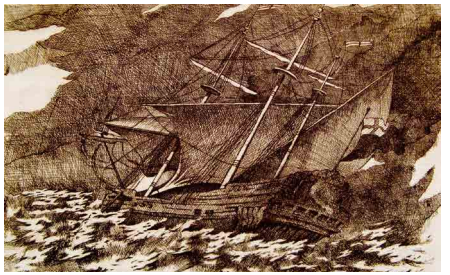


Рисунок 1. Иванченко А. (РГСАИ). «В лесу». 2007. Бумага, офорт, травленый штрих
Рисунок 2. Иванченко А. (РГСАИ). «Море». 2007. Бумага, офорт, травленый штрих

стерской, обучая их таким сложным графическим техникам, как «офорт» и «линогравюра», я соприкоснулась с очень живым и интересным человеческим фактором: бедные студенты, обделенные судьбой, со всевозможными отклонениями и нарушениями психики не только успевают усваивать преподаваемый им учебный материал, но делают явные творческие успехи, о чем свидетельствуют их учебные работы, выполненные на достаточно хорошем, порой даже отличном уровне.

Несмотря на трудности в общении, т.е. приходится работать и с глухими, и с немыми и т.д., занятия необходимо выстраивать почти индивидуально с каждым студентом, учитывая их природные недостатки (иногда даже в письменной форме: вопрос — ответ, ответ — вопрос, на бумаге). Нужно все время быть начеку, то есть: как бы не обидеть, не ущемить, не дать им понять, что они не такие, что они другие. Наоборот, вселять в них уверенность, что они справятся, что у них все получится.

К занятиям по печатным техникам приходится подходить творчески, очень гибко, выстраивая весь урок по принципу: «один за всех — все за одного». Занятия — дискуссия, занятия — опрос, незаметно вовлекая их в творческий, живой процесс общения (иногда мимикой и жестами). Конечно, работать со студентами с ограниченными возможностями здоровья трудно, но интересно.

Испытывая бесконечное сострадание по отношению к таким студентам, я стараюсь выстраивать занятия с ними как со здоровыми: все время экспериментируя, наблюдая, на основании устных и письменных опросов, бесед, на основании собственного опыта преподавания и общения как со здоровыми, так и с больными учениками, стараюсь двигаться дальше: постоянно корректировать свои методы преподава-



Рисунок 3. Иванченко А. (РГСАИ). «На реке». 2007. Бумага, линогравюра

ния, учитывать трудности, которые возникают в процессе обучения как здоровых студентов, так и студентов с ограниченными возможностями здоровья.

Учитывая свой педагогический опыт в МГХПА им. С.Г.Строганова, в котором я работаю с 2003 года профессором и руководителем «офортной мастерской», все время проводя параллели, экспериментируя, сравнивая студентов с ограниченными возможностями здоровья со здоровыми студентами, я поняла одно и самое важное и хочу это особо отметить: со студентами с ограниченными возможностями нужно, просто необходимо заниматься как со здоровыми, воспитывать в них чувство ответственности за то, что они делают, развивать усердие, трудолюбие; развивать творческое начало. Увлекать, а не заставлять, ибо «из-под палки» ничего не получится, «…где окрик, там нет учебы…», как говорил Леонардо да Винчи.

Я провела много студенческих выставок, многие студенты из Строгановской академии, обучающиеся в офортной мастерской, являются лауреатами и дипломантами международных и отечественных выставок-конкурсов. Их работы — офорты достойно украшают выставочные залы на молодежных выставках (ЦДХ, Беговая, Кузнецкий мост, 11, Кузнецкий мост, 20 и др.).

В 2008 году, например, на молодежной выставке, которая проходила в выставочных залах на Беговой, С.В.Горяев лично вручил студентке Зубовой Ольге (МГХПА им. С.Г.Строганова) диплом победителя за офорт «Город — Ворон» и отметил премией в 10.000 рублей. На этой же выставке выставлялся и студент РГСАИ Иванченко Андрей (офорт «Корабли»).

Также стараюсь привлекать к выставочной деятельности наиболее способных студентов в РГСАИ. В 2008 году в выставочном зале на Ходынке проходила моя персональная выставка офортов «Учитель и







Рисунок 4. Иванченко А. (РГСАИ). «Стройка». 2007. Бумага, линогравюра
Рисунок 5. Губина Е. (РГСАИ). «Поклонный куст». 2007. Бумага, линогравюра
Рисунок 6. Губина Е. (РГСАИ). «Цветы». 2007. Бумага, линогравюра

ученики», в которой приняли участие студенты МГХПА им. С.Г.Строганова и студенты РГСАИ — Иванченко Андрей и Губина Катя. Их работы — офорты и линогравюры достойно — выглядели в общей экспозиции на стенах выставочного зала совместно с офортами студентов из Строгановской академии, что было отмечено и в средствах массовой информации («Галерея», 2008, № 6, июнь, с. 7), и на телевидении, и в отзывах посетителей. Все студенты, которые приняли участие в выставке, в том числе Иванченко Андрей и Губина Катя, были награждены «Дипломом за лучшую работу» от Департамента культуры города Москвы.

На основании всего вышеизложенного, хочу сделать вывод и, надеюсь, что со мной согласятся многие педагоги: студенты с ограниченными возможностями здоровья — такие же, как мы: несмотря на завесу глухоты, слепоты, немоты и т.п., они — живые, в каждом из них так же, как в каждом из нас, есть свой внутренний мир, порой скрытый, очень ранимый, очень чуткий, почти не ощутимый, но он есть, и он — живой! В каждом из них заложено творческое начало, свое творческое «Я», свой индивидуальный, ни с чем и ни с кем несравнимый «микрокосмос», который нам педагогам необходимо нащупать, вытащить на «божий свет» и развить. «…В каждом человеке погибает Моцарт, если его не развить…» (Антуан де Сент-Экзюпери).

В этом наша и, в частности, моя задача. Не подавлять жалостью, не рубить на корню, а с деликатным чувством уважения, как че-

ловек к человеку, подать руку помощи, помочь обрести себя. Только при таких условиях возможен диалог между педагогом и студентом с ограниченными возможностями здоровья. На основании собственного опыта в работе с такими студентами, еще раз повторюсь — работать с ними трудно, но интересно.

Работа в печатных техниках — офорте и линогравюре, трудности в практических занятиях — гравирование, травление, печать, казалось бы, должна их отпугивать, наоборот — она их увлекает, буквально завораживает (одно прикосновение к медной доске вызывает их восторг), и первые робкие удачи, первые пробные оттиски стимулируют их к дальнейшей творческой деятельности. Очень важно отметить, что многие из них очень трудолюбивы и упорны. Они умеют сосредотачивать свое внимание на изготовлении печатной формы, т.е. медной доски или линогравюры, и охотно помогают в этом друг другу.

Несмотря на физические недостатки, в каждом из них заложено свое творческое начало, свое творческое «Я», которое нужно только суметь выявить и развить.

Нужно воспринимать студентов с ограниченными возможностями здоровья и относиться к ним не как к больным, а как к человеческим индивидуумам со своим внутренним миром, со своим мироощущением, со своим духовным, творческим началом.

Они очень талантливы, одухотворены, многие из них просто поцелованы Богом, о чем свидетельствуют их графические работы, — офорты и линогравюры, которые они делают не хуже, а порой даже лучше здоровых студентов. Ведь они тоже наши дети, их только нужно суметь впустить в свое внутреннее пространство, обогатить своей творческой энергией, своим опытом, своим мастерством.

В этом наша задача как педагогов-художников. Нужно помочь им увидеть мир не через призму собственного увечья, а через призму Искусства, которое не выбирает, увечен человек или нет. Художественный Дар дается от Бога. Вспомните Тулуз-Лотрека, Ван-Гога, Врубеля, Бетховена и многие другие имена в неисчерпаемом наследии русского и зарубежного искусства.

От нас, педагогов, во многом зависят судьбы студентов с ограниченными возможностями здоровья: станут ли наши ученики изгоями, изолированными от общества, или полноправными его гражданами, настоящими художниками, приносящими пользу обществу и Искусству.

Такова моя позиция, мой принцип построения взаимоотношений и ведения занятий со студентами с ограниченными возможностями здоровья, обучающимися в эстампной мастерской ФГБОУ Российской государственной специализированной академии искусств таким дисциплинам, как «Техника печатной графики», «Работа в графических материалах», «Технология графических материалов».

Библиография:

1. *Галактионова Т.Н.* Особенности процесса обучения студентов с ограниченными физическими возможностями по дисциплине «Графический материал: офорт и линогравюра»: материалы науч.-практической конф. «Образование, реабилитация и формирование творческой личности с ограниченными физическими возможностями средствами культуры и связи»: сб. статей / ФГОУ ВПО Государственный специализированный институт искусств. М., 2009. ФГОУ ДО «Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма, 2009. С. 45–49.

М.Т. СООСТЕР
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: margo.sooster@gmail.com

M.T. SOOSTER
Postgraduate studentof the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: margo.sooster@gmail.com

ПЕРСПЕКТИВНЫЕ ПРИЕМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Ю. СООСТЕРА

PROMISING TECHNIQUES IN THE CREATIVE WORK OF Y. SOOSTER

Статья содержит материал по актуальной теме: анализ перспективных эффектов в творчестве художника московского андеграунда Юло Соостера. В статье рассматриваются перспективные приемы Юло Соостера, анализируются особенности его творческого метода, поисков и открытий в этой области. Автор рассматривает научную литературу и источники по теме, среди которых такие авторы, как Э.Панофски, Б.В.Раушенбах, Илья Кабаков, а также анализирует наследие художника в контексте эпохи.

The article contains a topical material about art of Moscow underground artist Ulo Sooster. It reveals methods, research and discovery in perspective effects by Ulo Sooster. Author takes up such scientific literature and sources about perspective dimension as works of E.Panofsky, B.V.Rauschenbach, Ilya Kabakov and analyses the heritage of an artist in temporal context of the epoch.

Ключевые слова: нонконформизм, андеграунд, перспективные эффекты, рыбий глаз, пространство, Динамическая статика, иллюстрация, живопись, открытие, Соостер.
Keywords: nonconformism, underground, perspective effects, fish-eye, dimension, Dynamic Static, illustration, painting, discovery, Sooster.

...для отдельной художественной эпохи
и области искусства более существенно не то,
имеют ли они перспективу, но то,
какую именно перспективу они имеют
Э. Панофски [1, с. 46].

Перспектива — (от лат. perspicio — «ясно вижу») — система изображения объемных тел на плоскости, передающая их собственную пространственную структуру и расположение в пространстве, в том числе удаленность от наблюдателя [2]. То есть перспектива — это система, по которой строится пространство картины.

Существует несколько видов перспективы — обратная линейная, которая используется в иконе, где все пространство уменьшается навстречу зрителю и сходится к нему; аксонометрия — параллельная перспектива, где предмет не сокращается в пространстве, используемая для передачи небольших предметов с малого расстояния; сферическая перспектива, где все линии искажаются тем сильнее, чем дальше находятся от центральной точки схода: прямыми в ней остаются только центральная вертикаль и центральная горизонталь, а смотрящий всегда находится в центре; существуют также тональная перспектива и воздушная перспектива, обоснованные Леонардо да Винчи, который заметил живописные изменения очертаний и цвета предметов находящихся на удалении; самый известный вид — это линейная перспектива, получившая теоретическое обоснование в середине 15 века в Италии. Линейная перспектива была известна еще в античности: примером этому могут служить сохранившиеся росписи из Помпей и Стабий. В античности также знали об особенностях зрительных искажений, получаемых на вогнутой сетчатке глаза [1, с. 113]; линейная перспектива в связи с этим не является идеальной системой отображения пространства. Но идеализирующая человеческий разум эпоха Возрождения утверждает линейную перспективу как универсальную систему построения пространства, находя в ней выражение духовного мировосприятия своего времени, о чем пишет в своем исследовании «Перспектива как «символическая форма» Э.Панофски. Важное открытие, совершенное художниками Ренессанса, касалось осмысления беспредметного пространства. У Раушенбаха читаем: «Сама идея изображения отдельной точки была абсолютно чужда искусству, предшествовавшему эпохе Возрождения. Ведь точка ничего

не изображает, это голая абстракция. Хорошо ещё, если точка принадлежит изображаемому предмету, но ведь она может принадлежать и "пустоте", части пространства, в которой ничего не расположено. Однако именно это уравнивание "в правах" точек, принадлежащих предметам, и точек "пустоты" было гениальным открытием, сделавшим возможным передачу целостного пространства» [3, с. 9]. Начиная с эпохи Возрождения, линейная перспектива стала незыблемой основой в обучении ремеслу художника в академической среде, что не изменилось и в наши дни: несмотря на переломный XX век, художественное образование начинается с изучения законов линейной перспективы.

Для творчества советского и эстонского художника Юло Соостера (1924–1970), шестидесятника и нонконформиста, линейная перспектива уже не является единственной, незыблемой и совершенной системой. Тем не менее, художник отталкивается именно от ее законов в своих пространственных поисках и развивает ее приемы как мощное средство выразительности в построении композиции.

Ю.Соостер родился на эстонском о. Хийумаа, в деревни Юхтри, на хуторе Пенди. Художественной образование с 1943 по 1947 гг. получал в художественной школе Паллас в Тарту с перерывом на мобилизацию в немецкую армию в 1944 г.; Соостер дезертировал благодаря своему отцу-красноармейцу Йоханнесу.

Школа Паллас, основанная в 1919 году одноименным обществом, несла передовые идеи современного модернистского искусства Европы и России. Преподавателями Ю.Соостера были Адо Ваббе, Элмар Китс, Александр Варди, Юхан Ныммик, Иоханнес Выэрахансу, Энн Роос. В школе много изучали современных немецких и французских художников, тем не менее, классический рисунок был основой при обучении в Паллас [4, с. 108].

После реабилитации в 1956 году Соостер оказывается в Москве в среде художников-нонконформистов: это скульптор Э.Неизвестный, художники Ю.Соболев, В.Янкилевский, Б.Жутовский, И.Кабаков, В.Пивоваров, А.Брусиловский и другие художники московского андеграунда, в особенности, «группа Сретенского бульвара». В Москве Соостер начинает работать как иллюстратор научной фантастики, научно-популярной литературы и детских книг. Эта сфера деятельности, мало регламентируемая государством с идеологической точки зрения, позволила Соостеру работать, не отказываясь от своих художественных принципов, поэтому

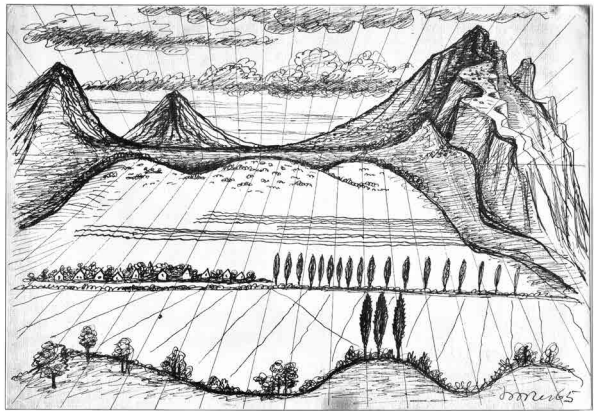


Рисунок 1. Ю.Соостер. Зеркальный пейзаж. Каталог выставки. Галерея Романовъ. М.: БОНФИ, 2006. С. 72

иллюстративное наследие художника так же ценно, как его живописное и графическое наследие, создаваемое неофициально. Соостер старался быть в курсе всех творческих тенденций своего времени, и Москва предоставляла больше возможностей для этого, нежели Таллин или Тарту [5, с. 31]. Однако Соостер не обрывает связи с Эстонией, а становится связующим звеном в коммуникации Москва — Тарту.

Во второй половине 50-х политический режим ослабил свою хватку: наступила хрущевская оттепель. В Москве возрождалась культурная жизнь: привозили работы П.Пикассо, Дж.Поллока, бельгийских художников; выходили журналы «Польша» и «Америка», открывались джазовые кафе, появилось французское и итальянское кино, а также книги с зарубежной фантастикой. Духовный общественный подъем, вера в колоссальные возможности человеческого разума в области науки и техники, а также интерес к искусству (60-е еще называют временем физиков и лириков), делает эпоху оттепели тождественной эпохе Возрождения. Начинается, по большей части, неофициальный, но активный творческий поиск новых форм и средств выразительности в искусстве: техническая интеллигенция во многом формирует этот поиск. Так, для нового образа научного издания художник Ю.Соболев, художественный редактор альманаха «Наука и человечество», первым в СССР начинает использовать для верстки модульную сетку [6, с. 104], уже широко применяемую на Западе. Она позволяет органично монтировать в один разворот различные по своей структуре и пространству элементы: блоки текста, прямоугольники разнообразных научных иллюстраций, фото-



Рисунок 2. Ю.Соостер. Обложка к роману А.Львова «Бульвар Целакантус», 1967

графии и чертежи. Сетка лежит и в основе композиции слайд-фильма ICSID (совместной работы Ю.Соболева и Ю.Решетникова): полиэкраны разных размеров, расположенные в определенном порядке, помогли авторам акцентировать сменяющуюся череду изображений. Таким образом, пространство модульной сетки представляет совокупность как бы открытых в разнообразные пространства прямоугольников — окон. Это характерный метод для пространственных поисков 60-х. Соостер для своих поисков берет за отправную точку линейную перспективу и начинает экспериментировать с ее структурой. Например, в «Зеркальном пейзаже» (ил. 1) художник рисует линии схода — «сеть» линейной перспективы — и помещает в нее пространство с двумя горизонтами — это, действительно, напоминает пейзаж, отраженный в зеркале трюмо, поставленном горизонтально. Передний, средний и дальний планы, включающие в себя поле, дома под холмами, горы и небо, существуют в трех различных плоскостях, причем ни одна не параллельна плоскости листа.

Конечно, Соостер не занимался математическим расчетом системы перспективы, как его любимый художник Возрождения Пьеро делла Франческа, но, подобно художнику Возрождения, он старается предметно заключить в плоскость картины все мироздание его бесконечность [1, с. 34]. Илья Кабаков пишет о живописи Соостера: «Пространство… открытое, с далеким горизонтом, идеальное пространство, пространство далекой театральной сцены, излюбленное художниками Возрождения. Пространство с большой буквы. Предмет у него подходит под классическое определение предмета в самом лучшем, наглядном

смысле этого слова: он тяжел, плотен, с четким краем, со светотенями и падающей тенью» [7, с. 61].

Соостер стремится увеличить глубину листа с помощью эффектов линейной перспективы: с помощью добавления на плоскость множества объектов, уменьшающихся вдаль. Художник размещает десятки львов на обложке сборника фантастических повестей и рассказов «Бульвар Целакантус» (ил. 2). А чтобы еще усилить эффект перспективы, использует прием изменения масштабности: вводит крупный предмет, чаще на первом плане, дает его враспор или даже обрезает его: «смотрит через предмет», т.е. показывает пространство с точки зрения предмета. Это хорошо видно в следующей иллюстрации того же сборника, где мы обнаруживаем, что львы собрались вокруг головы спящего мальчика. Фантастический образ усиливается, а перспектива обостряется еще сильнее: появляется крупный объект на первом плане и масштаб дали визуально уменьшается.

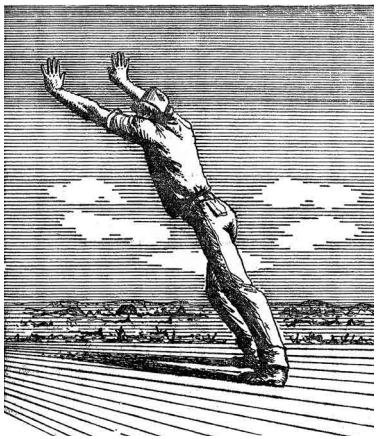


Рисунок 3. Ю.Соостер. Фронтиспис к научно-фантастическому роману Клиффорда Саймака «Всё живое…», 1968

Этот прием Соостер использует в иллюстрация к роману Клиффорда Саймака: гигантская фигура человека в пейзаже с пониженным горизонтом, опирается на небосвод (ил. 3). Вспоминается гравюра Фламмариона: человек на краю земли смотрит за грань мироздания. Стилизация под барочную гравюру, выполненная, предположительно, в 19 веке [8], контрастна графике 60-х: у Соостера человек достает до неба, осязает его, отодвигает, но пространство не покидает: пространство овеществлено, очерчено четко, ясно, замкнуто; человеку тесно в пейзаже, тогда как в нагруженной символами гравюре Фламмариона человек, затерявшийся в углу листа, робко, на четвереньках, выглядывает наружу.

Стремившиеся к гармонии, художники Возрождения избегали сильных искажений линейной перспективы, они даже иногда отказывались от линейной перспективы, чтобы не допустить резких непропорциональных сокращений, и малые предметы показывали в аксонометри-

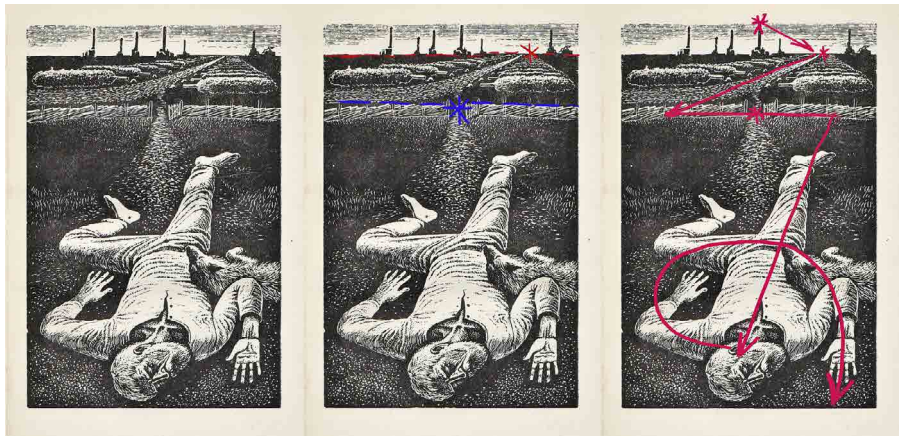


Рисунок 4. Ю.Соостер. Иллюстрация к роману Анны Саксе «В гору», 1968. Варианты с пометками автора статьи: 1. с двумя точками схода 2. со схемой «входа» и «выхода»

ческой перспективе. Так художник итальянского Возрождения Андреа Мантенья изображает в аксонометрии тело Иисуса Христа на своей знаменитой картине «Мёртвый Христос» [3, с. 96]. Соостер не только не избегает таких искажений, но усиливает их, повышая глубину картины, а также добавляет контрастную светотеневую проработку: в трагической иллюстрации к роману Анны Саксе тело жителя разоренной войной деревни стремительно сокращается в перспективе (ил. 4).

Интересно, что сначала взгляд попадает на дальний план иллюстрации, мы смотрим ее сверху вниз: от высокой линии горизонта спускаемся по дорожке в сад и, наконец, словно «у самых ног», мы видим тело погибшего жителя. Важным перспективным эффектом, сообщающим динамику статическим, на первый взгляд, композициям Соостера, является наложение «входа» и «выхода» на пространственную перспективу: так художник направляет взгляд зрителя не просто по картине, но по ее пространству: из глубины во вне. Приведу здесь определение термина «вход» и «выход» Ильи Кабакова, который отмечал принципиальное значение этой проблемы для Юло: «Вход и выход — не особое достоинство картины, а один из непременных компонентов ее структуры. Оно, это свойство, возникает из представления о восприятии картины как о некотором пути, некотором участке пути, в конце которого мы уже не те, что были в начале, ибо мы получили некоторый преобразующий

импульс на этом пути... Простейшей формой этого “пути внутри картины” служат виды улиц, городов, анфилады комнат» [7, с. 58]. К тому же, Соостер использует две точки схода, но не по горизонтали, как пользовались этим итальянские пейзажисты, а по вертикали, добавляя второй горизонт, подобно «Зеркальному пейзажу». Этот перспективный эффект расширяет пространство по вертикали, давая панораму пейзажа очень далеко впереди и тут же пространство «под ногами» зрителя. Первая точка схода совпадает с горизонтом на рисунке и находится на нем правее центра листа. В нее стремится пейзаж верхней части листа, нарисованный над деревенской изгородью и... правая сторона тела убитого крестьянина. Для остального пейзажа, включающего в себя сад и левую половину тела персонажа, горизонтом с точкой схода, фактически, является плетень — изгородь. Соостер использует в одной картине две зрительные пирамиды. Чем обусловлена такая перспектива? Движение в картине, имеющей две точки схода, соответственно, две совмещенные проекции перспективы, создают мощный силовой импульс — надломленность, неправильность пространства, что делает иллюстрацию не проходной, но запоминающейся, воздействующей на восприятие зрителя, а также работает как средство выразительности для образа книги.

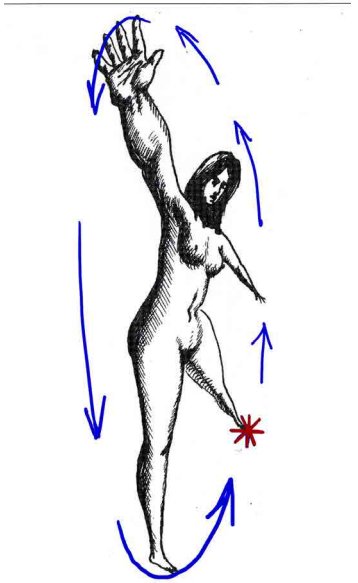


Рисунок 5. Ю.Соостер. Женская гимнастика, 1968. Каталог выставки. Галерея Романовъ. М.: БОНФИ, 2006. С. 69. Вариант с пометками автора статьи: с точкой схода и схемой движения

Идея динамического пространства картины чрезвычайно занимала Юло: находясь под арестом перед этапированием в 1949 году, Соостер со своим товарищем по школе Паллас Лембитом Саартсом всю ночь обсуждает новый стиль в искусстве, в котором они будут творить после освобождения. Друзья дают ему название: «Динамическая статика» [6, с. 30]. Необычайно динамичен графический лист «Женская гимнастика» (ил. 5). Сильно сокращенная в перспективе, фигура обнаженной женщины выдвигается на нас в стремительном движении. Важно,




Рисунок 6, 7. Кадры из мультипликационного фильма «Стеклянная гармоника», реж. А.Хржановский, 1968

что Соостер только одним объектом формирует все пространство листа и динамическое движение в нем, зацикливая внимание на фигуре, постоянно движущейся, подобно мельничному колесу, то на зрителя, то обратно в глубину. Этот пространственный и динамический эффект происходит из-за соединения движения и перспективы в одном объекте. Пространство листа становится неоднозначным: как бы все время перемещается из глубины наружу и обратно, достигая своего перигея внутри листа, а апогея — перед глазами зрителя, преодолевая плоскость листа как экватор. Не это ли имел в виду Соостер, давая название новому направлению: «Динамическая статика»?

Во второй половине 60-х перспективные эффекты Соостера находят применение в мультипликации. В 1968 году, Соостер совместно с художником Ю.Соболевым, заканчивает работу над анимационным фильмом режиссера А.Хржановского «Стеклянная гармоника», который, к сожалению, не был выпущен в прокат цензурой. Соостер использует весь наработанный арсенал: сильные перспективные сокращения, понижение и повышение линии горизонта, несколько точек схода, приемы тональной и воздушной перспектив — все средства для выражения трагической патетики мультфильма: массивные каменные башни нависают над зрителем, заставляя почувствовать себя утопленным в мостовую, незначительным и беззащитным перед капиталистической властью (ил. 6, 7).

Многие рисунки Соостера будут анимированы после его смерти в биографическом фильме «Пейзаж с можжевельником» (1987), в т.ч. «Женская гимнастика», воплотив свой динамический потенциал на ки-

ноленте. Среди анимированных рисунков Соостера много иллюстраций из последней книги, над которой работал художник, — это «Весна» эстонского писателя Оскара Лутса, которая вышла после смерти художника в 1972 г. Главный герой Тоотс стреляет из пистолета (ил. 8). Композиция и движение в иллюстрации сходится в точку, куда вот-вот опустится рука Тоотса с пистолетом; сильное перспективное сокращение и композиция, клином сходящаяся вниз к предполагаемой точке — не нарисованной, но ясно осознаваемой зрителем, где произойдет выстрел, — придают динамический потенциал иллюстрации и заставляют нас додумывать действие — дорисовывать его в своем воображении по заданному художником сценарию. Еще одна иллюстрация к «Весне» — пейзаж на развороте книги. И снова мощное перспективное сокращение и вторящее ему движение (синим цветом на ил. 9) персонажей, устремленных в композицию к точке схода. Внимательный зритель отметит: частично фигуры еще находятся в нашем пространстве — их ботинки и кусок доски выходят из плоскости иллюстрации (пересечение плоскости листа отмечено красным пунктиром на ил. 9). Так Юло «прорывает» пространство книги и сообщает зрителю «эффект присутствия». Соостер «...был предвестником нового взгляда на перспективу и сильно её утрировал — это было примерно как “эффект рыбьего глаза” в фотографии», — пишет в своих мемуарах жена Соостера Лидия [9, с. 163]. Юло начинает использовать «эффект рыбьего глаза»? или сферическую перспективу, которая активно разрабатывалась в научной оптике для космической съtмки на протяжении первой половины XX века [10]. От сферической перспективы художник добавляет в графику сильное искажение — дисторсию — и использует et как новое средство выразительности. Подражая именно эф-

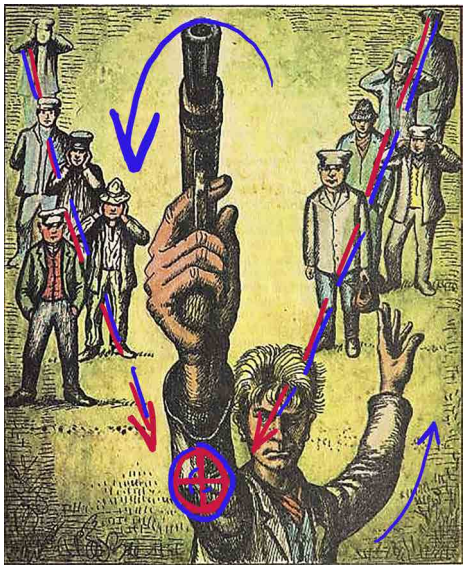


Рисунок 8. Ю.Соостер. Иллюстрация к роману О.Лутса «Весна», 1972. Варианты с пометками автора: схема движения

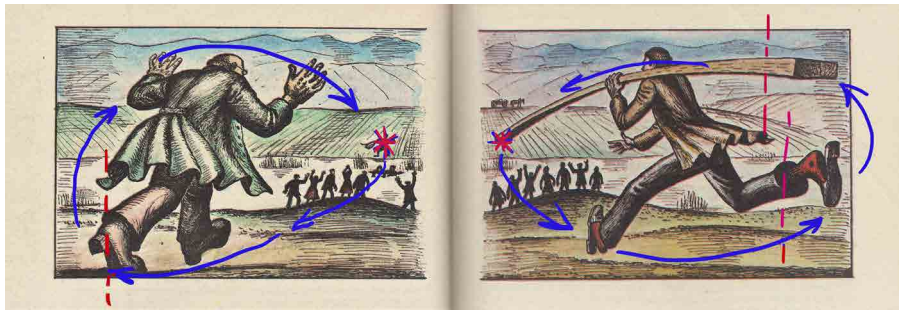
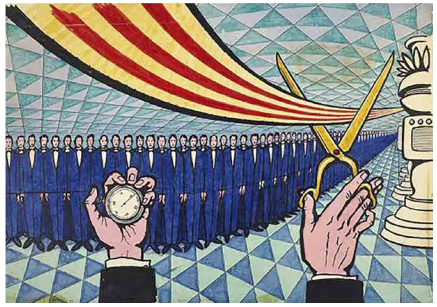


Рисунок 9. Ю.Соостер. Иллюстрация к роману О.Лутса «Весна», 1972. Варианты с пометками автора: схема движения



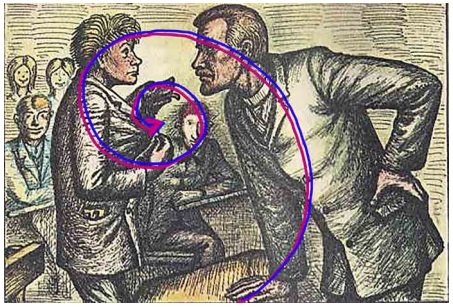


Рисунок 10. Ю.Соостер. Обложка к роману Майкла Фрейна Оловянные солдатики», 1969
Рисунок 11. Ю.Соостер. Иллюстрация к роману О.Лутса «Весна», 1972. Вариант с пометкой автора: спиралевидная схема движения

фекту сферической перспективы, Соостер делал сильное перспективное искажение в своих работах. Показательный пример иллюстрации такого типа — обложка романа Майкла Фрейна «Оловянные солдатики» (ил. 10).

Здесь мы подходим к теме оптических pritмов 60-х. Эти открытия находят у Соостера свот воплощение, например, в качестве траектории движения по пространству композиции в перспективу: по спирали закручивается пространство на фронтисписе к Майклу Фрейну и на иллюстрации к Оскару Лутсу (ил. 11). Такое движение предполагает «вход», но не предполагает «выход» из картины и затягивает взгляд зрителя в глубину.

Илья Кабаков, художник деливший с Соостером мастерскую, составил заметки «О картинах Ю.Соостера» [7], в которых подробно рас-



Рисунок 12. Ю.Соостер.
Глаз в яйце. 1962

сматривает перспективные и пространственные pritмы Юло, упомянутые выше, а также описывает новый тип перспективы, открытый Соостером: «Тут, кажется, можно сделать предположение о существовании “конусовидной” перспективы. Действительно, как правило, точка схода для всех элементов картины и для ее пространства непременно находится в центре, она неизбежно совмещена с главной осью смотрения на картину зрителем. Последствия из этого могут быть только одни: конус, идущий в глубину, при правильной и учитывающей эту возможность разработке неизменно выворачивается конусом, идущим на нас, и, следовательно, пространство там вдали может быть заменено на предмет здесь вблизи, что и разрабатывается самым тщательным образом Юло» [7, с. 52–53]. Как Соостер добивается этого эффекта? Он берет все ту же «зрительную пирамиду» [1, с. 31], которую использовали еще художники Возрождения, но в точке схода Соостер помещает предмет, который может быть воспринят как предмет находящийся здесь, непосредственно перед нами. В создании этой иллюзии Соостеру часто помогало применение рельеф-пасты для создания фактуры, а также, и это главное, владение рисунком и обладание объемно-пространственным художественным видением. Пример такой работы — живопись «Глаз в Яйце», которая в 1962 году была выставлена в Манеже на 30-летие МОССХа (ил. 20). Чередование выпуклых и вогнутых поверхностей считываются зрителем и как уходящие в глубину, и как устремленные навстречу. Ярко-желтый кадмиевый глаз — то ли конец, то ли вершина этого «телескопа» из скорлупок. Таким образом, пространство работ Соостера одновременно

находится не только внутри картины, но и непосредственно перед ней, а главное — оно динамично меняет свое положение. Важное открытие Соостера состоит в том, что художник смоделировал собственную пространственную систему.

Перспективные приемы Ю.Соостера придают невероятную глубину, динамику и энергетическую концентрацию его работам. Они вовлекают зрителя в пространство картины, сообщая эффект присутствия. Открытия Соостера пространственные и монументальные — это средства выразительности не графика, а живописца, кем Юло считал себя всю жизнь, хотя много работал в иллюстрации. Сферическая и «конусовидная» перспективы, а также «Динамическая статика» — это ответ двумерного, статического искусства на активное развитие и влияние кинематографа, мультипликации и технического прогресса в наполненном событиями XX веке. На примере биографии художника — это кардиограмма духовной жизни послевоенного общества, ценности которого были пересмотрены, весь многовековой уклад и пространство его жизни пришло в движение, а время стремительно ускорило свой темп.

Примечания:

1. *Панофски Э.* Перспектива как «символическая форма». СПб.: Азбука-классика, 2004. 336 с.

2. Википедия. Свободная энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%BF%D0%B5%D0%BA%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%B0 (дата обращения: 10.04.2018).

3. *Раушенбах Б.В.* Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы. М.: Наука, 1986. 256 с.

4. Юло Соостер. Каталог выставки. Галерея Романовъ. М.: БОНФИ, 2006. 120 с.

5. Tartu sõpruskond ja Ülo Sooster / The Tartu circle and Ülo Sooster. KUMU, Tallinn, 2014. 128 p.

6. Острова Юрия Соболева / А.Романова, Г.Метеличенко. М.: Майер; Московский музей современного искусства, 2014. 320 с.

7. *Кабаков И.* О картинах Ю.Соостера. Субъективные заметки. [Электронный ресурс]. Московский концептуализм: Х.Д.К. Альманах № 1. Вологда, 2011. URL: http://www.conceptualism-moscow.org/files/XDKcorr.pdf (дата обращения: 10.04.2018).

8. Википедия. Свободная энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%B0%D0%B2%D1%8E%D1%80%D0%B0_%D0%A4%D0%BB%D0%B0%D0%BC%D0%BC%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%B0 (дата обращения: 14.04.2018).

9. *Соостер Л.* Я с улицы Красина. М.: СБМ-галерея, 2009. 216 с.

10. Википедия. Свободная энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%8B%D0%B1%D0%B8%D0%B9_%D0%B3%D0%BB%D0%B0%D0%B7_(%D0%BE%D0%B1%D1%8A%D0%B5%D0%BA%D1%82%D0%B8%D0%B2) (дата обращения: 14.04.2018).

Библиография:

1. Tartu sõpruskond ja Ülo Sooster/ The Tartu circle and Ülo Sooster. KUMU, Tallinn, 2014. 128 p.

2. Википедия. Свободная энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%BF%D0%B5%D0%BA%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%B0 (дата обращения: 10.04.2018).

3. Википедия. Свободная энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%B0%D0%B2%D1%8E%D1%80%D0%B0_%D0%A4%D0%BB%D0%B0%D0%BC%D0%BC%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%B0 (дата обращения: 14.04.2018).

4. *Кабаков И.* О картинах Ю. Соостера. Субъективные заметки. [Электронный ресурс]. Московский концептуализм: Х.Д.К. — Альманах № 1. Вологда, 2011. URL: http://www.conceptualism-moscow.org/files/XDKcorr.pdf (дата обращения: 10.04.2018).

5. Острова Юрия Соболева / А.Романова, Г.Метеличенко. М.: Майер; Московский музей современного искусства, 2014. 320 с.

6. *Панофски Э.* Перспектива как «символическая форма». СПб.: Азбука-классика, 2004. 336 с.

7. *Раушенбах Б.В.* Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы. М.: Наука, 1986. 256 с.

8. Симметричные миры, отраженные симметрии. Юло Соостер, Юрий Соболев, Тынис Винт, Рауль Меэль. Таллин: Художественный музей Эстонии — Художественный музей KUMU, 2017. 256 с. Книга сопровождает одноименную выставку: 3.03–11.06.2017, Таллин.

9. *Солоненко В.* Юло Соостер как иллюстратор. М.: ООО «БуксМАрт», 2016. 208 с.

10. *Соостер Л.* Я с улицы Красина. М.: СБМ-галерея, 2009. 216 с.

11. Юло Соостер. Каталог выставки. Галерея Романовъ. М.: БОНФИ, 2006. 120 с.

Ю.А. ВАСЕРЧУК

Кандидат искусствоведения, доцент, зав.каф. Графического дизайна АНО ВО «Институт современного искусства»
e-mail: vasse@yandex.ru

Y.A. VASERCHUK

PhD in Art Criticism, associate professor, head of the Department of Graphic Design at Institute of Modern Art (Moscow)
e-mail: vasse@yandex.ru

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ШКОЛА ДИЗАЙНА. ПРОБЛЕМЫ УТРАТЫ ТРАДИЦИОННЫХ ЦЕННОСТЕЙ

DOMESTIC HIGH SCHOOL OF DESIGN. THE PROBLEMS OF LOSS OF TRADITIONAL VALUES

В статье представлены некоторые подходы к образованию в современных отечественных школах дизайна. Вскрыто противоречие современных тенденций дизайн-образования, подчиненных маркетинговой парадигме визуальных коммуникаций, и традиционных отечественных представлений о проектировании гармоничной среды обитания для человека. Поднята тема футурологического подхода к дизайну, который выступает в данном случае, как дизайн-проектирование будущего.

In this article some of the approaches to the modern design-educational in Russia are presented. Modern tendencies of design-education oriented on the marketing paradigm of visual communications are contraposed to traditional national Russian design-ideas about harmonious living environment for a person. The theme of the futuristic approach to design seems promising and allows us to define the design as the project of the future.

Ключевые слова: проектная культура дизайна, отечественная школа дизайна, визуальные коммуникации, маркетинг, потребление, эстетика формы, ценности дизайна, дизайн будущего.

Keywords: project culture of design, domestic school of design, visual communications, marketing, consumption, aesthetics of form, design values, design of the future

Одной из ключевых задач отечественной школы дизайна является формирование так называемого ДНК профессии или дизайн-мировоззрения у будущих представителей профессионального сообщества. В данном случае, ДНК профессии выступает как некая прошивка мышления, оперирующего профессиональными и мировоззренческими категориями с целью выявления и определения, а также формирования актуальной дизайн-проблематики. Сами подходы к обозначению проектной области дизайна, зон ответственности дизайна, методологии дизайнерской деятельности, форм дизайн-мышления, принципов эффективности в дизайне и так далее представляются внутренним профессиональным дискурсом, в котором принимают участие профессионалы нескольких поколений, заставшие разные эпохи отечественного художественного конструирования и дизайна. Преемственность научной проблематики, научной методологии дизайна является обязательным условием для сохранения и развития уникального культурного наследия нескольких поколений отечественной школы дизайна. Тесная коренная связь первых школ дизайна с авангардными течениями в искусстве, эстетическая и социальная направленность отечественного художественного конструирования, поиски новой эстетики и новой правды постсоветского времени позволяют определять дизайн не только в роли художественного вестника эпохи, но и в качестве творческого высказывания интеллектуальной элиты России на актуальные темы. Проектирование как метод мышления, как склад характера и принцип взаимодействия с действительностью формирует тип людей, мыслящих творчески и выходящих в своем творчестве за рамки предлагаемых обстоятельств, воспринимающих мир вокруг как возможность, но не данность. Проектирование позволяет дизайну не только определять свое деятельное поле, но и назначать актуальные сферы деятельности смежным областям. Основы самоидентификации и самоопределения, а также основные стимулы проектной дизайнерской деятельности, индивидуальная мотивация закладываются в школе дизайна.

Обучающий творческим специальностям вуз на сегодняшний день во многих странах мира является идеальным выражением творче-

ской лаборатории, развивающей национальные проектные принципы, актуализирующей данные принципы в контексте современных тенденций дизайна. Творческие лаборатории высших школ, благодаря высокой ориентированности на перспективные междисциплинарные направления в науке, на независимые дизайн-концепции, на формирование идеалов будущего являются источниками свободного творческого молодежного дизайн-мышления. Успешное сочетание традиции и инновации представляется основой индустрии дизайн-образования.

Однако успешное и гармоничное сочетание традиционного и инновационного в российском образовании встречается редко. Сегодня имеют место учебные заведения, наследующие традиции отечественной проектной культуры дизайна, например, МГХПА им. С.Г.Строганова, а также школы, ориентированные на сверхактуальные и модные тренды в дизайне, например, Британская высшая школа дизайна. Учебные заведения, продвигающие в образовательных программах современные тенденции дизайна в количественном соотношении, встречаются чаще. К сожалению, фокус только на современных трендах в дизайне и на цифровых проектных технологиях чаще всего не позволяет развитие рефлексии на темы отечественных традиций и своеобразия национальной школы. Наследие проектной культуры авангарда, проектной культуры советского и постсоветского дизайна не исследовано и проанализировано в полной мере, не переведено в актуальные учебники и учебно-методические пособия. Традиционные для России методики проектирования, а также преподавания проектных дисциплин постепенно вытесняются ориентированными только на западную культуру дизайна образовательными программами. Эта картина в дизайн-образовании вызывает опасения, что национальной проектной культуре грозит не только трансформация до неузнаваемости и обезличивание, но и потеря ценностей, национальных идей и прочих смыслов, кроме маркетингового.

Ценности прикладного или практического дизайна сильно трансформировались за последние полвека. Впитав парадигмы рыночной экономики, дизайн утратил пафос проектирования среды обитания, став, среди прочих экономических дисциплин, единицей проектирования среды потребления. Современный дизайн во многом сфокусирован на решении актуальных проблем бизнеса. Являясь инструментом интегрированных маркетинговых коммуникаций, дизайн рассматривает человека в контексте его потребительской функции, развивая и углубляя потребителя в человеке и человека как потребителя. Методы актуального коммуникативного дизайна, в основном, ориентированы на обеспечение комфортного потребления человеком информации о товарах и услугах. Интерактивные принципы дизайн-коммуникаций способствуют вовлечению человека в деятельное двухстороннее общение, финальным актом которого чаще всего также является совершение покупки. Дизайн как метод формирования среды обитания человека в отрыве от его, человека, потребительской функции не представляется сегодня капитализируемым.

Современные школы дизайна, в первую очередь коммерческие, стремятся создать праздничную картину для своих абитуриентов, вовлекая их в будущие гонорары и высокие позиции в бизнесе будущего. Проектируя нишу для дизайна в обществе потребления, школы дизайна обучают студентов комплексу маркетинговых дисциплин, менеджменту и коммуникологии, цифровой инженерии и программированию. Компьютерные технологии и модные, взятые из западных учебников теории, категории, понятия и термины адаптируются под отечественный рынок, за рамками профессии остается пафос отечественной традиции, десятилетиями наработанные технологии российской проектной культуры. Но самым досадным является то, что происходит мимикрия под западные ценностные стандарты. Дизайн перестает быть гуманистически ориентированным знанием, становясь частью технического или исполнительского комплекса экономических дисциплин.

Отечественная проектная культура дизайна всегда с восторгом и энтузиазмом впитывала западные тенденции, в филиалах ВНИИТЭ, например, западные журналы дизайна «зачитывались до дыр». На Запад смотрели, у Запада учились, на Запад ровнялись… Однако раньше западным дизайном интересовались с позиций эстетики. Сегодня эстетическая проблематика Запада как область актуального познания наших соотечественников перестала быть столь значимой как ранее, например, в советские времена. В силу специфики вкусового поля российского потребителя, которое современный маркетинг воспринимает как данность, эстетика как глобальное явление остаётся за рамками дизайн-проектирования. Большое внимание уделяется технической стороне дизайна маркетинговых коммуникаций: методикам привлечения внимания, вовлечения в действие, формирования лояльности к бренду,

нейропрограммирования и прочим инструментам дизайна, позволяющим эффективно продавать.

Раньше эстетика формы представлялась интеллектуальным капиталом дизайна, она характеризовала дизайн как дисциплину, ориентированную на развитие чувства прекрасного в человеке. Сущностной формой гуманистически ориентированного дизайна являлась забота о человеке и его духовном развитии посредством гармонизации его среды обитания. Современный коммуникативный дизайн в большей степени нацелен на моторику вовлечения в потребление посредством эффективных визуальных коммуникаций как части комплекса маркетинга. Его задачи не охватывают гармонизацию среды, если это не прописано в брифах маркетинговых задач. В данном вопросе остаётся уповать только на этику профессионального дизайнера, который по старой советской и постсоветской привычке стремится к красоте и чистоте визуального высказывания.

Опасностью дизайна как области визуальных коммуникаций является определение дизайна исключительно с позиций диалога со зрителем-пользователем. Недаром частью предваряющих дизайн-проектирование исследований является выявление и актуализация визуальных предпочтений целевых аудиторий. Визуальные коммуникации должны говорить на одном языке с современным зрителем, пользователем, покупателем. Без данной согласованности, конвенционности сам принцип успешности, состоятельности и эффективности коммуникации подвергается сомнению. Так и получается, что современный дизайн, взяв на себя обязательство быть визуальной коммуникацией, вынужден нисходить до культурного уровня современного пользователя. Еще В.Л.Глазычев в своей книге «Дизайн как он есть» в 1970 году писал: «Идеальный дизайнер должен обеспечить высокие эстетические качества промышленной продукции в соответствии с актуальными представлениями массового потребителя о красивом. … Это ставит перед идеальным дизайнером нелегкую проблему поиска компромисса между своими эстетическими представлениями и художественными представлениями массового потребителя» [2, с. 12]. К сожалению, сегодняшний день показывает предпочтение дизайнерами энергоемкого подхода в проектировании понятных и доступных массам образов, лишенных пафоса «высоких эстетических качеств».

Выше описаны только некоторые из обесценивающих традиционные устои отечественного дизайна тенденции. Прозападная технология коммуникативного дизайна, получившая повсеместное распространение в современной российской школе дизайна, лишает нас национальной идеи искусства как духовного наставника в самом широком смысле. Пафос визуальной коммуникации низводит дизайн с ораторских трибун до уровня местного «междусобойчика». Дизайн перестаёт нести ответственность за тотальную безвкусицу, оправдываясь тем, что коммуникативная функция как первостепенная при данной расстановке приоритетов выполнена.

Оказываются заброшенными области дизайна, которые не реализуются в полной мере в рамках коммуникативной парадигмы. Например, «Дизайн будущего» не вписывается в традиционный набор инструментов дизайна как части интегрированных маркетинговых коммуникаций, так как тема будущего подходит лишь узкому спектру обслуживаемых дизайном потребительских брендов товаров и услуг.

Дизайн будущего — футурологическая концепция, имеющая своей целью формирование образа будущего. Данная концепция, реализуемая интеллектуальной элитой современников, призвана вдохновить на развитие, на генерацию нового видения, на творческий подход к текущему моменту. Например, авторская программа Павла Родькина «Горизонты дизайна. — Дизайн будущего и будущее дизайна» нацелена на выявление образа, видения будущего и определение роли современного дизайна в формировании футурологических концепций. В интервью с ведущими отечественными дизайнерами и футурологами выявляются гуманистические основы дизайна как метода проектирования будущего. Данная тема, произрастающая из футуристических концепций русского авангарда, восходит к базовой проектной задаче визуальных искусств — формированию образа мира, в котором человек хотел бы жить. Образ будущего — благодатная проектная предпосылка для создания новой эстетики, определяемой бескрайними возможностями человеческой фантазии. «Футуризм самоидентифицирует себя как вселенское искусство, которое должно проникать всюду, где это только физически доступно, невзирая на сложившиеся стереотипы» [3, с. 74]. Борьба со стереотипами и проектный пафос создания того, чего раньше не было, — живые затратные для интеллекта направления, противоречащие энергоёмким установкам проектирования коммуникативного поля потребления.

Согласно теоретику проектной культуры дизайна О.И.Генисаретскому, проектная культура дизайна — «…это и реальность проекти-

руемой среды обитания, и концепция, определяющая направленность проектных усилий, и система ценностей, идеал, питающий самосознание дизайнерского сообщества, его творческий жест в отношении к жизни» [1, с. 2]. Эти слова классика и теоретика имеют большое значение для самосознания профессиональной области отечественного дизайна. О.И. Генисаретский определяет дизайн как дисциплину, способную и создавать среду обитания, и проектировать будущее, и определять ценности, и идентифицировать дизайн как творческую деятельность. Представляется, что низведение дизайна до позиций художественно-технического обслуживания маркетинговых коммуникаций является бесперспективной и разрушительной тенденцией для дизайна, дизайн-образования, для отечественной проектной культуры и культуры в целом.

Библиография:

1. *Генисаретский О.И.* Методологические и гуманитарно-художественные проблемы дизайна. Дис. док. иск. М.: ВНИИТЭ, 1990. 280 с.

2. *Глазычев В.Л.* Дизайн как он есть. М.: Европа, 2006. 340 с.: ил.

3. *Родькин П.Е.* Футуризм и современное визуальное искусство. М.: Совпадение, 2006. 256 с.: ил.

4. *Аронов В.Р.* Художественный универсум Томаса Хизервика // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2015, №1 . С. 29–46

5. *Pay V.N.* Populism: Political race to the bottom in the era of «Alternative Facts» // Texts. 2017. № 1. P. 97–100

Е.В. МАЛКОВА

Преподаватель кафедры «Средовой дизайн»
МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: lenartt@gmail.com

Е.А. ЗАЕВА-БУРДОНСКАЯ

Кандидат искусствоведения, профессор, и.о. зав. кафедрой «Средовой дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: lenartt@gmail.com

E.V. MALKOVA

Teacher of the department «Environmental design» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: lenartt@gmail.com

E.A. ZAEVA-BURDONSKAYA

Candidate of art history, professor, acting head. department «Environmental design» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: lenartt@gmail.com

ИНТЕРАКТИВНЫЙ ДИЗАЙН ПРИЛОЖЕНИЙ В ИНФОРМАЦИОННЫХ РЕСУРСАХ СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

INTERACTIVE DESIGN APPLICATIONS IN THE INFORMATION RESOURCES OF THE MODERN ART MUSEUM

Среди новых форматов систематизации и передачи информации в современном художественном музее первое место по популярности занимают мобильные приложения. Возможности мобильных приложений постоянно расширяются, превращая данный продукт в многофункциональный. В статье подробно раскрываются социокультурные и проектные параметры, учет которых позволяет выявить направления проектирования приложений и особенности дизайна интерфейса. Совершенствование подобных информационных систем способствует превращению музея в полноценный интерактивный культурный объект.

Among the new formats of systematization and transmission of information in the modern art museum, the first place in popularity is occupied by mobile applications. The capabilities of mobile applications are constantly expanding, turning this product into a multifunctional one. The article explores in detail the socio-cultural and design parameters, accounting for which allows us to identify the directions of application design and interface design features. Improvement of such information systems promotes the transformation of the museum into a full-fledged interactive cultural object.

Ключевые слова: интерактивный дизайн, мобильные приложения, музейная экспозиция, интерфейс, аудиогид.
Keywords: interactive design, mobile applications, museum exposition, interface, audio guide.

Художественный музей в XXl веке — важная часть городской инфраструктуры и один из любимых видов досуга горожан. Современные исследования о развлечениях в мире [1] отмечают рост интереса к выставкам и музеям в обществе. К примеру, посещаемость Третьяковской галереи в Москве за 2016 год выросла на 43% по сравнению с предыдущими годами. Это интересно как с точки зрения бизнеса, так и с точки зрения соционики — что именно привлекает людей в музей и почему они предпочитают этот вид досуга другим? Одним из факторов повышения социального статуса музея в жизни горожанина становится интерактивный формат подачи информации, втягивающей человека в новое поле отношений с реальностью, что привлекает к дизайну интерактивных систем небывалый ранее интерес и придает особую значимость.

Этот вопрос имеет достаточный потенциал истории. Тенденции к обретению современной многожанровой специфики музейными экспозициями отмечает известный исследователь М.Т.Майстровская: «Поиск индивидуальности и образности в русле исканий постмодерна и авангардных течений станкового искусства приводит к тяготению музейной экспозиции к формам, когда они сами становятся авангардными жанрами. Инсталляции и перформансы рубежа веков не заимствованы у станкового искусства, они вошли в музейную экспозицию в качестве специфической формы и жанра экспозиционного высказывания и предметного представления, одновременно став выразительными средствами для остро современных музейных экспозиций последнего десятилетия» [2]. Речь идет о начале 2000-х. Уже в 1976 году гипотезу музейной экспозиция, как науки выдвинул исследователь Л.Каратаев. [3]. Музеи зачастую в запасниках хранят до 90% фондов. Доступность информации, скрытой за ограниченными форматами экспозиции, позволяет не только расширить впечатление о музейной коллекции, но и способствует развитию экспериментальной мотивации посетителя, что особенно важно для подрастающего поколения. Подробное поле сведений, сопутствующее демонстрации произведения, подводит зрителя к ситуации исторических сравнений, аккумулирования опыта исследователя и т.д.

Так почему же музеи ищут новые форматы систематизации и передачи информации? Технический прогресс сильно повлиял на формат взаимодействия человека с информацией. В XX веке основным источником новых знаний и идей были книги, радио и телевидение, общение с людьми. XXI век открыл людям больше каналов получения информации — интернет, социальные сети, СМИ и др. Эти каналы ускорили процесс обучения людей, но также увеличили когнитивную нагрузку на мозг человека.

Как это влияет на формат потребления? Из-за стремительно растущего объема информации фокус внимания и глубина погружения в материал снижаются, и, следовательно, люди не готовы много времени тратить на чтение литературы, походы в музей, поездки на экскурсии. В Теплице Социальных Технологий считают, что «с развитием технологий музеям, галереям, экспозиционным научным центрам приходится искать пути привлечения и сохранения аудитории в условиях острейшей конкуренции. Им противостоят тысячи развлечений, доступных без отрыва от экрана или необходимости выходить из дома. Они сталкиваются с повышенными ожиданиями со стороны все более технически подкованной молодежи и снижающейся способностью людей концентрировать внимание из-за информационного перенасыщения среды» [4].

Появление новых видов творчества, таких как стрит-арт, видео-инсталляция, 360, также вносят свои коррективы в понятие искусства. Современное искусство больше не статично, оно живое, быстрое, мимолетное, вне времени и пространства. На фоне подобных экспонатов в музее традиционная подача информации не является исчерпывающей. Музею приходится искать технологичные и интерактивные способы экспозиции, например аудиовизуальные инсталляции и дополненная

реальность (AR). Технологии обогащают выставку, делают ее интересной для пользователя.

Формат подачи художественной экспозиции — не единственная сложность, с которой сталкиваются современные музеи. Стоит выделить факторы, которые мешают музею стать полноценным интерактивным культурным объектом. В 2016 году в Третьяковской галерее прошли выставки В.Серова и И.Айвазовского, которые вызвали живой интерес общества и желание посетить музей. На выставках отмечены огромные очереди, неконтролируемый поток посетителей, что значительно омрачало впечатление о произведениях искусства. Невозможность контролировать массы людей, а также прогнозировать посещаемость — одна из главных проблем музеев. Кроме того, пользователям необходимо заранее планировать свой визит на выставки, купив билет на сайте или в приложении. Музей собирает данные о пользователях с помощью технологии Big data, затем анализирует их и прогнозирует количество посетителей. Необходимо чувствовать свою аудиторию: понимать, что любят посетители, чем они увлечены. Чтобы ответить на вопрос, как дизайн экспозиции влияет на интерес публики, музеи прибегают к технологии машинного обучения. В будущем такие данные возможно использовать для создания новых экспозиций, учитывая интересы аудитории.

Вторая достаточно серьезная проблема находится в области User experience. Попадая в музей, пользователь часто сталкивается с неквалифицированным, а порой и невоспитанным персоналом, который не может правильно погрузить его в специфическую, насыщенную информацией, музейную среду и провести экскурсию по выставке. Для пользователя, не обладающего необходимым культурным кодом (высшим образованием, знаниями об искусстве, опытом посещения выставок), такой визит вызовет негативное впечатление. Длинные скучные тексты экспликаций, плохая навигация по выставке, отсутствие помощи персонала — и вот пользователь уже выбирает другие форматы досуга, навсегда закрыв для себя тему искусства. Как можно это предотвратить? Решение лежит на поверхности — нужно дать пользователю возможность знакомиться с музеем самостоятельно еще до предполагаемого визита, а также сделать саму прогулку по экспозиции комфортной и познавательной. GPS, аудиогид и AR делают экспозицию ближе к пользователю, погружая его в информационную среду. Хорошая навигация и доступная информация — вот ключ к созданию успешного музейного продукта.

Важная тема, которая также должна быть затронута в музеях — это доступность среды для разных категорий пользователей. Маломобильные, слабовидящие и слабослышащие, а также социально неблагополучные группы людей тоже должны иметь возможность получить доступ к музейному контенту, наравне с остальными. Современные технологии работают на благо общества и повышают уровень образования населения. Например, виртуальные туры 360 дают возможность посмотреть экспозицию из любой точки мира при наличии компьютера дома. Это расширяет доступ к материалам музея. Сами музеи необходимо снабжать разными типами аудиогидов, как сделал MOMA, добавив в приложение туры для слабовидящих.

Многие информационно-справочные проблемы из указанных выше уже имеют удачные технологические решения, применимые к реальности. Полагаем, что самым доступным форматом интерактивного дизайна в музейной среде на сегодня остается мобильное приложение, поэтому подробнее остановимся на нем.

Современные решения в этой области сделаны на платформах iOS и Android. Согласно отчету AppFigures [5] за 2017 год, в Google Play было зарегистрировано 3,6 млн. мобильных приложений, а в App Store — 2,1 млн. Чем же интересуются пользователи? Лидирующая категория (по количеству установок) в Google Play — «Образование», поэтому современному музею стоит задуматься о необходимости разработать свое мобильное приложение как модель «объединения» среды в единое информационное поле. Это больше, чем просто программа для смартфона, это полноценный продукт для взаимодействия с пользователем.

Мобильные приложения обычно носят информационный характер и направлены на систематизацию информации для пользователя с помощью технологий: аудиогид, виртуальные туры 360, AR. Стандартный функционал приложения охватывает основные сценарии посетителя — посмотреть расписание выставок, а также спланировать визит заранее, купив билет и построив маршрут по экспозиции, поэтому главное меню приложения (боковое меню, или нижний tab bar) состоит из следующих пунктов:

— календарь;
— экскурсия (аудиогид или виртуальный тур);
— схема музея;
— новости;

— контакты;

— покупка билета.

Навигация по приложению — важная часть впечатления пользователя о продукте, ведь user experience музея часто начинается не со входа в музей, а именно с установки приложения, поэтому главные опции вынесены в интерфейсе на передний план и оформлены в виде понятных инфографических знаков (как в приложении Guggenheim и My Visit to the Louvre), или с помощью крупных подписей (Rusimp и Rijksmuseum). От того, насколько быстро и качественно пользователь решает свои задачи в приложении, зависит его впечатление о музее и желание посещать его в будущем. Разработчикам важно выделить самые главные функции и сделать их доступными. Современные навигационные сервисы и системы оплаты в сочетании с проработанным интерфейсом создают полезный музейный продукт.

Для формирования информационной среды важно использовать единый фирменный стиль во всех продуктах музея — экспозиции, веб-сайте, мобильном приложении, сувенирной продукции. Компоненты фирменного стиля — цвет, шрифт, орнаменты, стиль изображений — должны ясно считываться на каждом отрезке customer journey, ведь это создает цельный образ музея. Удачными примерами трансляции фирменного стиля в приложении выступают продукты музеев MOMA, Guggenheim и Rijksmuseum. В их дизайне использованы современные стилистические приемы, такие как: крупный акцидентный шрифт, много воздушного пространства, красивое представление объектов искусства, стильная инфографика. Таким образом, пользователь может сформировать свое положительное впечатление о музее задолго до визита. По словам Ирины Кирюхиной, специалиста музейной практики, «синергия музейной коллекции и технологий достигается, если последние применяются не “в вакууме”, а в тесной связи с концепцией, пространством, художественным решением и другими элементами экспозиции: витринами, светом, инфографикой» [6].

Аудиогиды давно стали частью информационной среды музея. Формат дает возможность пользователю получить полное представление о выставке, не привязываясь к коллективной экскурсии. Но традиционные наушники с плеером, выдаваемые в музеях, уже устаревают как устройство, и им на смену приходит аудиозапись в приложении. Это персонализирует процесс получения информации, ведь пользователь

знакомится с экспозицией в своем темпе, прослушивая отдельные записи повторно. Кроме того, независимость от музейного оборудования помогает предотвратить очереди и нехватку аудиогидов. Слоган, придуманный музеем MOMA, «Hear about the art you will see» (с англ. «Слушайте об искусстве, которое вы увидите»), указывает на неразрывную связь между визуальной и аудиальной информацией, создавая информационную среду музея.

Исследователь М.Н.Чеснокова отмечает тенденцию виртуализации экспозиционной деятельности последних лет как «характер экспозиционной эволюции, обусловленный стремлением воздействовать на посетителя на более глубоком, личностном уровне. Развитие экспозиции связано со смещением акцента к эмоциональному воздействию, к индивидуализации восприятия, к ответу на запрос нового зрителя» [7]. Приложение — удачный современный пример персонализации контента для пользователя, что является трендом последних лет. Приложение музея Guggenheim использует технологию GPS. Определяя местоположение пользователя, а также время суток и загруженность музея, приложение предлагает подходящие под экспозицию аудиогиды, делая экскурсию более персонализированной, подходящей пользователю. Учитывая популярность музея, технология Big data контролирует потоки пользователей и прогнозирует загруженность залов.

Нью-Йоркский музей современного искусства вынес аудиогид в отдельное приложение MOMA Audio. С первого экрана пользователю предлагается либо найти нужный гид через поиск, либо послушать предложенный. Библиотека гидов, кроме стандартных описаний объектов по залам, содержит еще тематические обзоры, например «If you only have an hour» (с англ. «Если у вас всего час»), что дает возможность быстро осмотреть музей в сжатые сроки.

Посмотреть «Ночной дозор» Рембрандта и «Молочницу» Вермеера можно в виртуальном туре приложения Rijksmuseum. Продукт задумывался как аудиогид, но со временем стал полноценной заменой экскурсии. План этажей работает в сочетании с качественным видеорядом и понятным интерфейсом. Чтобы прогуляться по музею, необязательно ехать в Амстердам — приложение поддерживает концепцию доступной среды, «экскурсия» доступна во всех странах.

Виртуальная и дополненная реальность (VR и AR) вносит элемент игры в экспозицию музея. В 2018 году вышел проект «Google Arts &

Culture». В нем пользователь может посетить более тысячи музеев мира, используя очки виртуальной реальности Google Cardboard и приложение для смартфона.

Приложение Rusimp от Музея Импрессионизма взаимодействует с дополненной реальностью (AR) и инсталляциями в самой экспозиции, рассказывая пользователю историю картин и интересные технические нюансы художественного мастерства. Дополненная реальность пока не так широко применяется в музейных приложениях, хотя является одним из технологических трендов последних лет. Сложность работы в масштабе подготовки объектов — видео- и аудиоматериалов, 3d-моделей, а также текстового контента. Например, в приложении UffiziAR от Галереи Уффици пользователь наводит камеру смартфона на «Рождение Венеры» Боттичелли (или любое другое произведение живописи, графики или скульптуры) и видит трансформации, пережитые с течением времени, эскизы, подготовку к работе. Система меток на объектах помогает пользователям ориентироваться среди экспозиции и получать информацию, которая им интересна. Сочетание видео, аудио и инсталляций делает экспозицию насыщеннее и доступнее для разных категорий пользователей, снижая входной порог в восприятие искусства.

Понимание современных трендов и грамотное использование аудиогида, дополненной реальности (AR) и виртуальных 360 туров в приложении позволяют выйти за рамки выставочного пространства. Насыщенная технологиями экспозиция в сочетании с продуманным User experience повышает статус музея, делает его привлекательным для современных зрителей. Музей перестает быть местом для архивирования художественных объектов и достопримечательностей, а, напротив, становится интерактивной игровой площадкой, увлекающей посетителей в яркое и захватывающее событие [8].

Получение и постижение полученной информации с помощью специальных приложений превращается в неординарный творческий и, зачастую, аналитический процесс, учитывая еще одну немаловажную функцию музея как научно-исследовательской площадки современного общества. Именно соединение художественного и научно-технического потенциала, заключенного, в том числе, в интерактивных информационных моделях специальных приложений, сможет встроить в современную музейную экспозицию недостающее звено, необходимое для перехода на качественно новый уровень представления информации. Даже в

таком тонком и эмоционально насыщенном пространстве, каким по сей день остаются художественные музеи, новые жанры дизайна находят свое достойное применение.

Примечания:

1. Theme Index and Museum Index: The Global Attractions Attendance Report (TEA/AECOM, 2016). URL: http://www.teaconnect.org/images/files/TEA_235_103719_170601.pdf (дата обращения 20.09.2018).

2. *Майстровская М.Т.* Композиционно-художественные тенденции формообразования музейной экспозиции (В контексте искусства, архитектуры, дизайна). Автореферат дисс. на соиск. уч. степени доктора искусствоведения. М., 2002.

3. *Каратаев П.* Музейная экспозиция — наука? // Декоративное искусство СССР. 1976. № 9.

4. Музеи и цифровые технологии, как развивается визуальное пространство. (Теплица социальных технологий, 2017). URL: https://te-st.ru/2017/10/31/museums-and-digital-technologies/ (дата обращения 25.09.2018).

5. iOS Developers Ship 29% Fewer Apps in 2017, the First Ever Decline — And More Trends to Watch (Appfigures, 2017). URL: https://blog.appfigures.com/ios-developers-ship-less-apps-for-first-time/ (дата обращения 20.09.2018).

6. Цифровые музеи: как работа с культурным наследием становится технологичной. (Intel, 2017). URL: https://iq.intel.ru/museums-in-a-digital-world/ (дата обращения 20.09.2018).

7. *Чеснокова М.Н.* Эволюция музейной экспозиции как знаковой. Дисс. на соиск. канд. культурологии. СПб., 2010. 163 с.

8. *Бурганова М.А.* Музей: время диалога и время одиночества // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2012. № 3. С. 8–16.

Е.А. ЗАЕВА-БУРДОНСКАЯ
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры
«Средовой дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: lenartt@gmail.com

E.A. ZAEVA-BURDONSKAYA
Candidate of art history, professor of the department
«Environmental design» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: lenartt@gmail.com

ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В СИТУАЦИИ МНОГОПРОФИЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРА. ПРОБЛЕМЫ МЕТОДИКИ

EDUCATIONAL TECHNOLOGIES OF PROJECT ACTIVITY IN THE SITUATION OF MULTIDISCIPLINARY DESIGNER TRAINING. METHOD PROBLEMS

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 base. 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, редовой 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.

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 Глазычев В.Л. 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 про-

цессу. 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 полноценного 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 все более разнообразен: от традиционных лекций и консультативных 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 работе.

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 позволяют 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 предприятий 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 последо-

вательно 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 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 «Макетировании», 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 человека. 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, ушедшее от проектно-функционалистской парадигмы прагматизма «хорошего дизайна» 60-х годов XX века. Согласно Сидоренко В.Ф., «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 соотнесе-

ния концептуального и формального уровня 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 представления 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.

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: 2.09.2018).

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: 4.09.2018).

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: 1.09.2018).

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

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 (дата обращения: 21.09.2018).

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 29.08.2018).

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: 2.07.2018).

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.

12. *Заева-Бурдонская Е.А.* Концептуальная основа пластического искусства — взгляд через столетие // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2018, № 1. С. 14–23.

К.В. ПАВЛОВА

ООО «СтинаКри», учредитель, главный дизайнер-конструктор. МГИК, Современная школа дизайна
e-mail: stinakripavlova@mail.com

K.V. PAVLOVA

OOO «StinaCree», founder, chief designer-constructor. MGIK, Modern school of design
e-mail: stinakripavlova@mail.com

ХУДОЖЕСТВЕННО-КОМПОЗИЦИОННОЕ РЕШЕНИЕ БАЗОВОЙ КОНСТРУКЦИИ В МОДЕЛИРОВАНИИ ОДЕЖДЫ

ARTISTIC AND COMPOSITIONAL IMAGE IN THE PRINCIPAL CLOTHING DESIGN CONSTRUCTION

В статье рассматриваются специфика, основные принципы конструирования и моделирования одежды. В частности, освещается техническая проблема расширения арсенала художественно-конструкторских решений изделия. Особо отмечается, что при создании конкурентоспособных образцов значимая роль принадлежит компетентной интерпретации традиционных элементов и поиску новейших творческих решений. На конкретном примере описывается авторская конструктивная разработка платья, с помощью которого можно создавать различные образы и представлять его в многообразных стилевых решениях. Использование видоизменяющихся предметов, модных дополнений и аксессуаров платья предоставляет широкий спектр возможностей в области проектирования женской одежды.

The article deals with the peculiarities and basic principles of clothes design and modeling. Particularly, the technical problem of expanding the arsenal of artistically constructive decisions of the product is established. The article highlights, that competent interpretation of traditional elements and the search for new creative solutions play a major role in the formation of competitive samples. On the specific example an author's constructive development of a dress is described. It allows one to create different images of the dress and represent it in the variety of style solutions. The use of modified units, fashionable items and dress accessories provides a wide range of opportunities in the design of women's clothing.

Ключевые слова: одежда, конструирование, моделирование, базовая конструкция, авторская разработка, платье, конструктивные линии, вытачки, художественно-конструкторское решение.
Keywords: clothing, design, modeling, basic design, author's development, dress, constructive lines, darts, artistically constructive decisions.

Одежда, в широком смысле слова, неразрывно связана с общей культурой личности. Она не только подчеркивает природную красоту человека, но и скрывает недостатки его внешности. Необходимо подчеркнуть, что современная одежда многофункциональна. В учебно-научной литературе под функцией одежды понимают ту служебную роль, которую она играет в жизни людей: утилитарную, защитную, физиолого-гигиеническую, информационную и т.д. (см. работы Е.Б.Кобляковой, Э.К.Амировой, Л.П.Шершневой [5, с. 12; 1, с. 3; 15, с. 31] и др.). Ведущее место на сегодняшний день принадлежит социально-эстетической функции, поскольку ее назначение заключается в социальной полезности, способности одежды предметно-чувственным образом (материалом, формой, цветом) отражать природную и общественную целесообразность. Именно эта функция призвана формировать определенный образ человека, раскрывать его индивидуальные творческие особенности и уникальность.

Таким образом, функции современной одежды во многом определяют конструктивно-композиционные решения одежды [4, с. 12]. Отметим, что при конструировании одежды учитываются как ее специфика, так и назначение. Конструирование одежды, будучи, наряду с моделированием, важнейшим процессом швейного производства, в значительной мере предопределяет качество изделий. Рассмотрим основные понятия, входящие в тематику разработки моделей одежды.

Из проведенного анализа литературных источников и направлений моды следует, что термин «конструкция» (от лат. constructio — «составление, построение») означает ее устройство, основными характеристиками которого являются силуэт, покрой, взаиморасположение

деталей, их конструктивное построение, вид соединительных швов и материалов [11, с. 5; 13; 10]. Целью конструирования одежды является создание самой конструкции изделия.

В широком смысле, конструирование одежды означает разработку конструкций различных моделей. Как правило, в бытующей практике процесс проектирования новых моделей одежды подразделен на несколько этапов: 1) расчет и построение базовой конструкции; 2) конструктивное моделирование с использованием базовой конструкции или какой-либо исходной модельной конструкции; 3) разработка чертежей лекал новой модельной конструкции [8, с. 14]. В узком смысле, конструированием одежды можно называть разработку базовой конструкции, которую проектируют с целью многократности применения, поэтому при ее расчете и построении предусматривают типовую форму и рациональные размеры деталей, характерные для современной одежды классического стиля.

К конструкции изделия предъявляются следующие требования:

1) внешний вид изделия, изготовленного по чертежам конструкции, должен строго соответствовать утвержденной модели или зарисовке эскиза;

2) изделие должно иметь хорошую посадку на фигуре;

3) конструкция должна быть технологичной (нетрудоемкой в обработке, с минимальной затратой времени) и экономичной.

В основе методик конструирования лежит использование измерений фигуры человека и различных добавлений к ним с учетом силуэта, объема, формы и удобства проектируемого изделия в динамике. В настоящее время, в условиях постоянного развития основных систем конструирования, известно значительное число различных методов построения чертежей — эскизного, муляжного и т.д., варьирования фасонных особенностей на единой конструктивной основе. Так, основой эскизного метода служит рисунок модели-эскиза. При этом художник-модельер основывается на тенденциях моды и обновления ассортимента, принимая во внимание иные аспекты разработки модели. Муляжный метод заключается в создании композиции модели посредством работы с макетом, на котором определяются все компоненты формы. Метод варьирования включает создание семейства моделей на единой конструктивной основе, что способствует разнообразию модельного ассортимента.

Признанным и универсальным считается конструктивный метод, основополагающими факторами формообразования которого являются швы и вытачки. К достоинству данного метода можно отнести вероятность приобретения поверхности определенной сложности из любых материалов с высокой точностью изображения [11, с. 5]. Существующие способы конструирования одежды отличаются друг от друга, главным образом, составом исходных данных и способами графических построений.

Таким образом, констатируем, что в сфере конструирования одежды действует основной закон, представленный как ряд последовательно выполняемых работ: снятие мерок или измерение фигуры человека и выбор прибавок; построение чертежа основы конструкции; изготовление лекал деталей шаблонов из плотной бумаги или картона, выполненных по контурам деталей с чертежа основы конструкции с припусками на швы и подгиб; раскрой материала по лекалам, сборка деталей и примерка на фигуре человека; уточнение лекал и чертежа основы конструкции по итогам примерки на фигуре человека; разработка чертежей деталей одежды различных моделей на базе уточненного чертежа основы конструкции [1, с. 14].

При этом необходимо учитывать тот факт, что чертежи конструкций являются менее изученной структурной схемой модного образа, а их создание основано исключительно на использовании измеряемых количественных показателей. То, что бывает трудно идентифицировать на эскизе или фотографии, легко может быть описано с помощью конструктивных параметров чертежей деталей, конфигурации конструктивных линий, степени приталенности или объемности. В этом аспекте процесс художественного дизайн-проектирования приобретает основательную базу и требует тщательного изучения, научного обоснования.

Говоря об эстетическом восприятии готовой одежды, отметим, что оно во многом зависит от точного построения чертежа основы изделия и умения правильно использовать его при конструктивном моделировании. Как правило, в основу построения чертежа основы изделия включены все размерные признаки фигуры, определяющие длину соответствующих конструктивных отрезков. Размерные признаки фигуры представлены обхватами, продольными, поперечными и проекционными измерениями и диаметрами. Эти данные позволяют судить о форме

и размерах типовых фигур [2, с. 20]. Таким образом, все измерения фигуры подчинены смысловому содержанию конструкции.

Вместе с тем подчеркнем, что при проектировании модельных конструкций одежды возникает множество проблем, которые касаются самого построения, в частности, перехода исходной базовой в модельную конструкцию. В создании конкурентоспособных образцов важную роль играет грамотная интерпретация традиционных элементов, анализ существующих аналогов и поиск новых творческих решений. Сегодня реальность такова, что предметы одежды, которые предлагает современный рынок, во многом опережают научные и допустимые соображения о моделировании одежды. По этой причине на современном уровне развития общества к конструкции предъявляются более высокие требования [15, с. 38]. Она должна быть не просто функциональной, но и обладать выразительностью формы, которая обусловливается внутренней упорядоченностью, придающей ей значительную эстетическую ценность.

В связи с этим, обязательным качеством каждого конструктора является умение выделить характерные черты модели: форму, пластику и рельеф, наличие членений, декоративных и функциональных элементов и наметить способы и средства их удачной реализации, в зависимости от вида и свойств материалов [1, с. 12].

При этом необходимо иметь в виду, что освоение и постижение профессионального мастерства конструктора одежды представляет собой длительный и трудоемкий процесс, так как он базируется на двух равнозначных составляющих — расчетной и творческой [9, с. 4]. Под влиянием этих элементов в процессе конструирования могут быть образованы эстетически совершенные и технологически грамотные конструкции новых моделей одежды, значимость которых будет значительно выше, если в них воссозданы актуальные и перспективные тенденции моды. Разумеется, что в данном случае на первый план выходит конструктивная составляющая, а ее совершенствование служит задачей конструктивного моделирования.

Вопросам моделирования одежды посвящен ряд работ отечественных и зарубежных исследователей (см. работы А.Ф.Бланк, П.П.Кокеткина, С.А.Брезгиной, Х.Джозеф-Армстронг, А.А.Черняевой [2, 7, 3, 16, 14] и др.). Научной разработкой вопросов пропорционирования и гармонизации в области женской одежды занималась московская научная школы под руководством профессора Т.В. Козловой [6].

Однако в теоретических источниках нередко наблюдается разрозненность информации и терминологии, устаревание и неактуальность данных. Существующая литература зачастую не дает читателю целостного представления о современных и перспективных модных тенденциях, а также новых приемах моделирования, видоизменяющих базовую конструкцию одежды и делающих ее несхожей с другими. В частности, не освещается техническая проблема расширения арсенала художественно-конструкторских решений одежды.

Одним из путей разрешения обозначенной выше проблемы явилось создание нашей авторской разработки с измененными базовыми конструктивными линиями (патент РФ № 2018500392 от 29.01.2018 [12]). На основе анализа модельных особенностей образца одежды полученная творческая концепция нашла воплощение в изготовлении предмета женского гардероба — платья «Кот», предназначенного как для праздничной атмосферы, так и повседневной жизни. При разработке изделия использованы следующие методы: метод системно-структурного анализа сложных объектов, методы математического моделирования, расчетно-графический метод, метод построения разверток деталей одежды.

Назовем некоторые причины, которые дают возможность понять, почему предпочтение отдано именно платью. Во-первых, в настоящее время индивидуализм как ведущая тенденция в моде эксплицируется в собственном индивидуальном стиле, который выражается в демонстрации отличительных особенностей мировосприятия личности, выраженного посредством одежды. Во-вторых, XXI век ознаменовался новой ступенью трансформации платья как предмета женской одежды. Ярко выражены новые направления, такие как асимметрия композиции, смешение стилей, резкая трансформация стилеобразующих элементов. В этой связи наиболее актуальной выступает проблема ассортимента, призванная удовлетворить запросы потребителей в отношении разнообразных фасонов платья. И, наконец, в-третьих, вследствие материального и культурного роста массового покупателя спрос на оригинальное, художественно оформленное платье возрастает и имеет тенденцию к дальнейшему бурному развитию. С этим бесспорным фактом должны считаться и промышленность, и торговые системы. Предметный ассортимент готового платья должен варьироваться, в зависимости от изменяющихся вкусов и потребностей отдельных групп населения, инициа-

тивы швейной промышленности, наличия соответствующих тканей и отделочных материалов.

Обратимся к деталям механизма конструирования описываемого изделия. Технический уровень, как известно, предполагает стандартное расположение вытачек и конструктивных линий (рис. 1). На рисунке 1 изображено типовое решение по вытачкам и конструктивным линиям базового плечевого изделия.

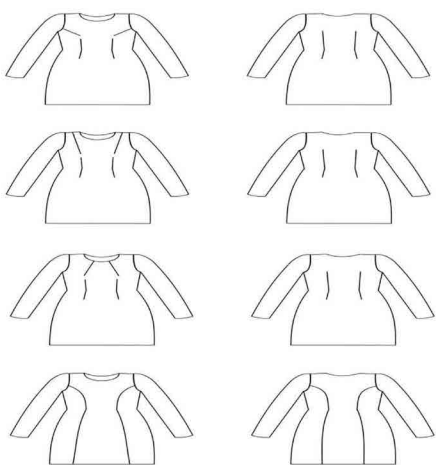


Рисунок 1. Типовое решение по вытачкам и конструктивным линиям базового плечевого изделия

На рисунке 2 представлено создание новых конструктивных линий на базовой выкройке.

Рисунок 3 демонстрирует полученные элементы конструкции.

Таким образом, в авторской конструктивной разработке содержатся (рис. 2–3):

— передняя часть с измененными базовыми конструктивными линиями в виде «мордочки» и двух «лапок» кота, а также передняя половина «ушек»;

— задняя часть с измененными базовыми конструктивными линиями, имитирующими «тело» и «хвост», включая заднюю половину «ушек».

В результате проектирования был изготовлен образец женского платья, модель которого изображена на рисунке 4.

Техническое изображение готового изделия имеет следующий состав основных композиционных элементов:

— конструктивное решение платья, содержащего перед, спинку;

— конструктивное решение с втачными деталями на плечевых срезах, соединенных молниями (9), имитирующими «ушки» животного (2);

— конструктивное решение воротника, выполненного в качестве плосколежащего, округлой формы, с элементами декора (6);

— присутствие декоративных элементов, имитирующих «мордочку» (3, 4, 6, 7) и «лапы» животного (4);

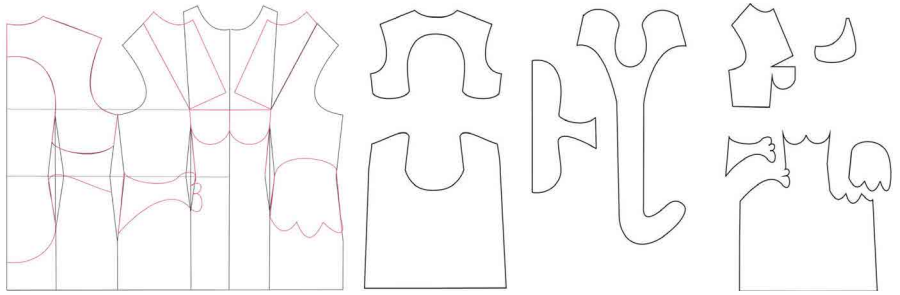


Рисунок 2. Создание новых конструктивных линий на базовой выкройке

Рисунок 3. элементы конструкции полученные при создании новых конструктивных линий на базовой выкройке

— наличие декоративного элемента, имитирующего овал на спинке (10) («тело» животного) с функциональной молнией (8) и в нижней части переходящим в «хвост» животного (10, 11);

— конструктивное решение вытачки на груди, модифицированной в складки (3).

Несомненным достоинством платья «Кот» является оригинальный, запоминающийся внешний вид, привлекательный для потребителя. Художественно-конструкторское решение платья характеризуется выразительностью и целостностью проработки и существенно расширяет возможности моделирования и проектирования посредством:

— видоизменения дизайна самой фигуры кота в разных ее проявлениях;

— варьирования различных видов животных (например, лисы, волка, собаки, медведя и т.д.);

— сочетания тканей контрастных и градиентных цветов, а также использования материалов различных фактур и плотности (в том числе вельвета, замши, меха и др.).

Кроме того, модель платья «Кот» позволяет расширить возможности дизайна за счет применения различных увеличивающих объем деталей наполнителя (например, синтепона). Так, добавив больше объема с помощью наполнителя, платье приобретает празднично-карнавальный вид; и, наоборот, посредством минимизации объема изделие становится повседневным. Немаловажным преимуществом конструкции служит то, что она дает возможность встраивания дополнительных вертикальных, а при определенном моделировании и горизонтальных

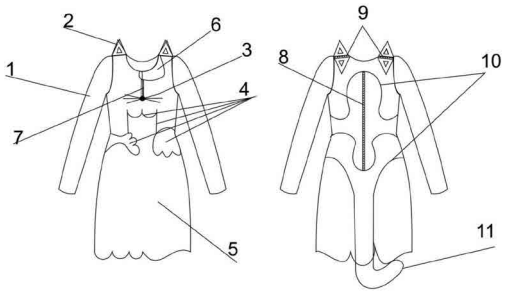


Рисунок 4. Образец женского платья

молниях в области груди и адаптировать ее для скрытого кормления грудью детей в общественных местах. Изготовленное таким образом готовое платье готово к применению в разнообразных условиях, обеспечивая расширение области применения и улучшение эксплуатационных и потребительских свойств, что подтверждается экспериментальной проверкой его образцов.

В итоге мы приходим к выводу о том, что накопленный объем информации и успешное развитие прикладных исследований по моделированию и конструированию одежды, а также изучение композиционно-стилевых структур создают условия для новой интерпретации объективно существующих законов движения моды в XXI веке. В этом плане особый интерес для теоретиков и практиков представляют авторские разработки, поскольку именно они выступают в качестве эстетического эталона современности в общекультурном пространстве.

Библиография:

1. *Амирова Э.К., Сакулина О.В., Сакулин Б.С., Труханова А.Т.* Конструирование одежды: учеб. для студ. учреждений сред проф. образования: учеб. пособие для нач. проф. образования / Э.К.Амирова, О.В.Сакулина, Б.С.Сакулин, А.Т.Труханова. 2-е изд., стер. М.: Академия, 2005. 496 с.

2. *Бланк А.Ф., Фомина З.М.* Практическая книга по моделированию женской одежды / А.Ф.Бланк, З.М.Фомина. 3-е изд. стереотип. М.: Легпромбытиздат, 1992. 256 с.

3. *Брезгина С.А.* Конструктивное моделирование одежды. Определение и обработка исходной информации для моделирования: учеб. пособие. СПб.: Изд-во СПбГУСЭ, 2010. 139 с.

4. *Булатова Е.Б.* Конструктивное моделирование одежды: учеб. пособие для студентов высших учебных заведений / Е.Б.Булатова, М.Н.Евсеева. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 272 с.

5. *Коблякова Е.Б.* Конструирование одежды с элементами САПР / Е.Б.Коблякова [и др.] / под ред. Е.Б.Кобляковой. 4-е изд., перераб. и доп. М.: Легпром-бытиздат, 1988. 464 с.

6. *Козлова Т.В., Ильичева Е.В.* Стиль в костюме XX века: учеб. пособие для вузов / Т.В.Козлова, Е.В.Ильичева. М.: МГТУ им. А.Н.Косыгина, 2003. 160 с.

7. *Кокеткин П.П.* Одежда: технология — техника, процессы — качество / П.П.Кокеткин. М.: МГУДТ, 2001. 560 с.

8. *Коломейко Г.Л.* Шьем платье: быстро и просто / Г.Л.Коломейко. М.: АСТ, 2015. 367 с.

9. *Кузьмичев В.Е.* Практикум по моделированию и конструированию одежды: учеб. пособие / под ред. В.Е.Кузьмичева. Иваново: ИВГПУ, 2014. 576 с.

10. *Куренова С.В.* Конструирование одежды / С.В.Куренова, Н.Ю.Савельева. Ростов-на-Дону: Феникс, 2004. 480 с.

11. *Мартынова А.И., Андреева Е.Г.* Конструктивное моделирование одежды / А.И.Мартынова, Е.Г.Андреева. М.: МГАЛП, 2002. 216 с.

12. Платье: пат. 000391 Рос. Федерация: КПП_770475099475 / Павлова К.В.; заявитель и патентообладатель Федеральн. ин-т примышлен. связи. № 2018500392; опубл. 29.01.18. Бюл. № 94.

13. *Филимоненкова Р.Н.* Технология изготовления швейных изделий костюмно-пальтового ассортимента: учеб. пособие / Р.Н.Филимоненкова [и др.]. Витебск: УО «ВГТУ», 2002. 165 с.

14. *Черняева А.А.* Разработка метода комплексного проектирования силуэтной формы женской одежды: дис. ... канд. технич. наук. М.: Моск. гос. ун-т дизайна и технологии, 2013. 263 с.

15. *Шершнева Л.П., Ларькина Л.В.* Конструирование одежды: теория и практика: учеб. пособие. М.: ФОРУМ: ИНФРА-М, 2006. 288 с.

16. *Joseph-Armstrong H.* Patternmaking for Fashion Design / H.Joseph-Armstrong. 5th edition. Los Angeles Trade Technical College: Pearson. 2010. 832 p.

Н.А. ЛОПАТНИКОВА
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: nlopatnikova@mail.ru

N.F. LOPATNIKOVA
Postgraduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: nlopatnikova@mail.ru

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В ТВОРЧЕСТВЕ ТАКАСИ МУРАКАМИ И ДЖЕФФА КУНСА

TRADITIONS AND INNOVATION IN THE WORK OF TAKASHI MURAKAMI AND JEFF KOONS

Статья посвящена обзору и выявлению различных черт национального искусства в творчестве художников Такаси Мураками и Джеффа Кунса, отражению их в современной культуре эпохи постмодерна. Философия и национальная идентичность, константы национальной культуры выражены доступным языком. Рассматривается интеграция материалов и образов из традиционной живописи. Такаси Мураками работает в традиционной технике шелкографии, но, постоянно модернизируя японскую традицию, использует авторские приемы и современные технологии в создании своих полотен и скульптурных композиций. В своем творчестве Джефф Кунс синтезирует незыблемые образы буржуазной жизни, классического искусства и иконографию популярной американской культуры. Художник воссоздает яркие символы 50-х, 60-х годов, те образы детства, которые формировали целое поколение американцев. Ревностное следование ритуалам и подчеркнутое пристрастие к внешним символам национальной культуры нарастают, по мере давления глобализации, это своего рода защитный механизм сохранения национальной идентичности.

The article is devoted to the review and identification of various features of national art in the work of the artist Takashi Murakami and the artist Jeff Koons, reflecting them in modern culture of the post-modern era. Philosophy and national identity, the constants of national culture. Integration of materials and images from traditional painting will be considered. Takashi Murakami works in the traditional silkscreen technique, but is constantly modernizing the Japanese tradition, adding unusual finishing and modern techniques in the creation of his paintings and sculptural compositions. In his work, the artist Jeff Koons synthesizes the unshakable images of bourgeois life and the iconography of popular American culture. The artist recreates the bright symbols of the 50's, 60's, those images of childhood that formed a whole generation of Americans. The zealous pursuit of rituals and the extent of the protection of national identity.

Ключевые слова: укиё-э, японское искусство, аниме, манга, современное искусство, Такаси Мураками, Джефф Кунс.
Keywords: ukiyo-e, Japanese art, manga, anime, contemporary art, Takashi Murakami, Jeff Koons.

Особенность развития современной культуры Японии, начиная с периода Мэйдзи (1868–1912), была связана с культом национальной традиции и процессом заимствования готовых форм европейской и американской культуры, последующей их творческой ревизии и интеграции в местный культурный контекст. Колоссальное влияние на формирование японской культуры послевоенного времени оказывает популярная культура США, комиксы, кинематограф и искусство. На стыке западных влияний и локальной художественной традиции формируются новые синтетические виды японского искусства: аниме [1] и манга [2]. Один из наиболее влиятельных художников, работающих в Японии сегодня, Такаси Мураками, берет классические литературные и мифологические сюжеты, традиционную буддийскую иконографию и, задействуя обширный спектр традиционных техник, встраивает их в ситуацию японской массовой культуры постиндустриального общества — каваи [3]. Возрастание человеческих возможностей в эпоху глобализации меняет сферу искусства и культуры, существенно расширяя их коммуникативную функцию. С другой стороны, для традиционных цивилизаций была характерна жесткая связь индивида со своей социальной группой и сохранение национальной традиции и идентичности — этот процесс становится частью развития культурной сферы, это относится к

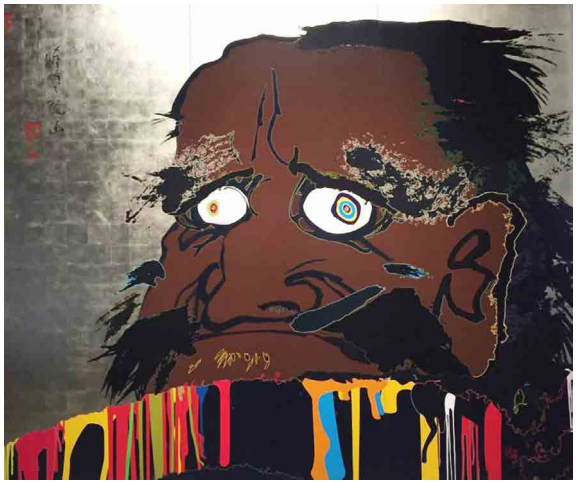


Рисунок 1. Такаси Мураками «Дарума» датируется 2010 годом (700 x 830 мм, офсетная литография)

культуре и искусству Японии. Современное общество плюралистично по своей сути и развивает динамичность, усиливает ряд культурных взаимодействий: так называемый феномен транскультурации [4], где традиции и новаторство взаимодействуют в сложном текстуальном симбиозе.

Пример такого симбиоза традиций и новаторства является работа японского художника Такаси Мураками «Дарума» (2010), (700 x 830 мм, офсетная литография) (ил. 1). В Японии Дарумой принято называть основателя дзен-буддизма Бодхидхарму [5]. В рамках направления «укиё-э» [6] было принято иронизировать на самые сакральные образы и сюжеты, а подчас и откровенно их высмеивать. Мураками обращается к классическому сюжету японского искусства: Дарума — это конкретное историческое лицо, имеющее особое значение для китайского и японского буддизма; несмотря на всю силу художественного обобщения, его образу свойственны индивидуальные иконографические черты. Согласно традиционной иконографии, Дарума изображается сидящим в позе лотоса, с густой бородой и одетый в красный плащ.

Художник намеренно искажает лицо просветленного, что усиливает экспрессию и придает образу гротескный характер. Беспокойные линейные фракции, графичность и плоскостность «линеарного» заполнения поверхности изображения создают ощущение абстрактности и условности образа. Суровая трактовка лица Дарумы показывает, что все земное и правдоподобное допускается лишь для понимания и узнавания, но не является целью художника, ему, в том числе, важно условное и метафизическое, а не реальное и физическое. Отвлеченный сакральный образ становится для зрителя эмоционально убедительным — подобно графическому знаку. Чтобы образ стал еще более выразительным, художник использует яркие контрастные цвета и подчеркивает их контуром. Он смело жертвует принципами классической школы и использует характерные для digital art [7] цвета, сообщая новую визуальную силу и выразительную остроту моделировке лица Дарумы, благодаря чему просветленный обретает черты типичного персонажа из аниме или манга.

Благодаря звучным цветовым соотношениям и использованию офсетной литографии, изображение приобретает эффект радужного сияния. Линейный ритм придает дополнительную упругость художественному образу, гармонично встроенному в общую систему этико-эстетических воззрений эпохи. Элементы национального философско-религиозного дискурса занимают особое место в творчестве художника. Создание классических изображений Дарумы требует особого медитативного состояния — художник тоже входит в подобное состояние во время создания работы, слушая музыку и полностью погружаясь в процесс. Произведение Мураками было представлено в рамках выставки-ретроспективы художника в Москве «Будет ласковый дождь» [8]. Оно было экспонировано в первой части экспозиции «Техника и обучение», или Гэидзюцу. Мураками не скован строгими принципами изобразительного канона и позволяет себе синтез современных визуальных элементов и наследия классических школ «укие-э», добавляя нарочито искусственные, «цифровые» цветовые отношения и экспрессивную дробность линий. Образ Дарумы динамичен, беспокоен и полон мрачной энергии. Художник подписывает работу и ставит печать, в соответствии с правилами классической школы.

Взаимопроникновение старого и нового можно увидеть на работе Такаси Мураками, «Эка данпи» («Ампутация руки Эки»): «Мое сердце разрывается от любви к моему учителю, поэтому я решил преподнести ему свою руку», 2015 год — это обращение к излюбленному сюжету японской живописи и отсылка к работе дзенского монаха и художника Сэссю Тоё [9], жившего в пятнадцатом веке. Данное произведение также было представлено в рамках ретроспективной выставки художника в Москве «Будет ласковый дождь». Согласно легенде, Дарума медитировал в пещере, и к нему пришел буддисткий монах Эка, желавший стать его

учеником. Эка пожертвовал своей рукой во имя будущего просветления, и Дарума, покоренный смелостью Эки, стал его наставником. Мураками изображает финальную сцену, момент передачи руки Даруме в качестве символической жертвы. Согласно традиционной иконографии, правая рука изображена перевязанной белой материей, она держит левую — отрубленную — руку. Эта легенда напоминает о происхождении обычая монахов Шаолиньского монастыря приветствовать друг друга одной рукой, в память об этой благородной жертве. Рука изображена с явным использованием графических приемов манга и аниме, но при этом художник оставляет иконографические атрибуты данного разрабатываемого образа: длинные ногти, белая ткань, пустое пространство плоскости картины, надпись и печать напоминают нам о художественной традиции эмакимоно [10].

На переднем плане изображена рука Эки. Статичная композиция плоскостная и подчинена строгому линейному ритму. В верхней части картины изображена рука в разрезе, истекающая кровью, которая трактуется в эстетике каваи, не вызывая у зрителя отталкивающих эмоций. Художник освобождает плоскость картины от лишних элементов, сводя все к ясной системе и создавая строгое и умозрительное построение, делая акцент на условности и символичности всего происходящего. Он представляет нам сцену, где рука и кровь изображены нереально, без учета пластической анатомии и лишних натуралистических деталей. Пренебрегая правдоподобием во имя целостности визуального текста, Мураками освобождает нарратив от изначально присущего ему пафоса.

Контур подчеркивает отрубленную руку Эки, строгая и умозрительная композиция акцентирует внимание на главном, в трактовке фона художник использует многократное повторение своего излюбленного мотива — черепа. Кровь изображена, подобно переливающемуся всеми цветами радуги узору. Техника, в которой наиболее часто работает Мураками, — шелкотрафаретная печать — создает ощущение фактурной поверхности холста, а добавление листового серебра придает изображению особое сияние. Линейный рисунок остается в тисках условной композиции, где Мураками ориентирован на символичность всего происходящего, а не на конкретней сюжет. Художник переводит священную буддисткую историю на понятный массовому зрителю язык, а сохранение некоторых традиционных иконографических особенностей приближают Такаси Мураками к мастерам классической школы.

Следует отметить, что на художественный язык Такаси Мураками существенное влияние отказал американский художник Джефф Кунс. В своем творчестве он смешивает традиции и новаторство, высокое и низкое искусство. Кунс рос и формировался как личность в 60–70-е годы XX века — этот период создал свои собственные эстетические ценности: это время расцвета поп-музыки и массовой американской культуры, с одной стороны, и концептуального искусства и минимал-арта — с другой. Его подход сильно отличался от нео-экспрессионизма Джулиана Шнабеля и Дэвида Салле. Кунс стремится запечатлеть банальность культурных предпочтений буржуазии и иконы общества массового потребления, выбрав путь популярного искусства и маркетинговые возможности международного арт-рынка. В своем цикле работ «Банальности» он заостряет вопрос вкуса и провоцирует критический диалог с американским обществом, вписанным в стандарты капитализма. Образы рекламы, кинематографа, поп-музыки Кунс изображает культовых героев повседневности. Также он обращается и к обширному репертуару образов прошлого, охватывая его беспощадным в своей иронии взглядом художника постмодерниста. Рассмотрим несколько работ представленных в рамках выставки «Банальности» (1988).

Произведение, ставшее своего рода визитной карточкой Кунса, — масштабная композиция из фарфора «Майкл Джексон и Баблз» (1988, частная коллекция, на временном хранении в Музее искусств округа Лос-Анджелес) (ил. 2). Скульптура изображает американского певца, танцора и хореографа Майкла Джексона, в тот момент уже находившегося на пике популярности, с его любимой обезьянкой по кличке Баблз. Художник был восхищен и очарован успехом и творческими достижениями Джексона и создал произведение, возводящее поп-идола в статус объекта религиозного поклонения. Неслучайно сходство с сакральной скульптурой юга Италии, Испании и Латинской Америки. Композиция скульптурной группы подчинена классическому принципу треугольника — подобно скульптурным при алтарным композициям эпохи ренессанса и барокко. Более всего Кунс был вдохновлен «Пьетой» Микеланджело (1499, Ватикан, собор Св. Петра) — он сознательно вписал фигуры в треугольник, таким образом проводя явную формальную параллель между великим произведением эпохи Возрождения и современной «иконой».

Материал, в котором выполнена фигурная композиция, — фарфор, покрытый золотой глазурью. Таким образом, уже на стадии выбо-





Рисунок 2. Джефф Кунс, композиция из фарфора «Макс Джексон и Баблз» 1988 год (42 x 70,5 x 32,5 in)
Рисунок 3. Джефф Кунс, композиция из фарфора Святой Иоанн Креститель (142,2 см × 73,7 см) 1988 год

ра медиа художник создает аллюзию на произведения эпохи барокко, максимально привлекательные для массовой аудитории. Интересно, что скульптура была экспонирована в музее во Франкфурте в 2012 г., где она была выставлена рядом с египетскими мумиями, таким образом непосредственно вступая в ироничный диалог с мировым культурно-историческим наследием.

Следующим произведением из числа представленных в рамках выставки «Банальности», которое оказалось в фокусе профессионального и общественного внимания, стала скульптурная композиция из фарфора «Святой Иоанн Креститель» (142,2 см × 73,7 см), 1988 г. (ил. 3). В данном случае Кунс создает причудливый парафраз одной из наиболее известных картин итальянского Возрождения «Иоанн Креститель» (1513, Лувр), принадлежащей кисти Леонардо да Винчи. Композиция повторяет позу Иоанна Крестителя, его вытянутая рука указывает на крест, но художник добавляет птицу и свинью — «искусство как новая религия». Кунс намеренно изымает сложный религиозный нарратив и мрачную поэтику из сюжета этого произведения. Он пропагандирует банальные вещи и, как в свое время писал историк искусства Роберт Пинкус-Виттен

(Robert Pincus-Witten), директор выставок C & M Arts, «Джефф признает, что произведения искусства в культуре капитализма неизбежно сводятся к состоянию товара». В то время как критики за последние 20 лет обвиняли Кунса в том, что он сравнивает искусство с потребительским фетишизмом, его сторонники настаивают, что он — один из самых важных художников своего поколения.

При том, что внешние формы произведений Кунса и Мураками радикально отличны, тем не менее, они являются производными схожих творческих стратегий. Оба художника глубоко укоренены в воспитавшей их культурной почве, и вместе с тем они используют ее как богатейший экспериментальный материал для собственных разработок.

Как и многие японские авторы, пропуская все современные коммуникативные взаимодействия через фильтры локальных традиций и многовекового наследия, Такаси Мураками бережно сохраняет национальную идентичность, оставляет фундаментальные художественные черты японского искусства: плоскостность, линеарность, серийность, иронию и особое восприятие действительности, обусловленное философскими и религиозными воззрениями. Но Мураками создает свои произведения в эстетике манга и аниме, адаптируя сложные сюжеты и философию для современного зрителя, зрителя настроенного на упрощенную и доступную форму.

Американское общество потребления находит свое отражение в творчестве Джеффа Кунса — он, подобно социологу, проводит статистический анализ современной культуры, обозначает тенденции и расставляет акценты, показывает решительную смену ценностных полюсов и намечает новые парадигмы развития. Его искусство становится своего рода эстетическим диагнозом современного общества, выявляя самые его непривлекательные и порой отталкивающие черты. Для художника не существует «некрасивых» вещей или образов, все может стать «арт-объектом» в руках Джеффа Кунса — он деканонизирует «вечные» смыслы и формы и беззастенчиво обращается к шедеврам классического искусства, подчас выбирая наиболее культовые из них.

Примечания:

1. Аниме, или японская анимация, — отличается характерной манерой отрисовки персонажей и фонов.

2. Манга, иногда называемые комику, — японские комиксы.

3. Каваи — альтернативный вариант написания японского слова каваий — «милый», «прелестный».

4. Транскультурация — термин, введенный в 1940 году кубинским антропологом Фернандо Ортисом для описания феномена слияния и сближения культур.

5. Бодхидхарма (в Китае также известен под именем Дамо; 440–528 гг. или 536 г. — первый патриарх чань-буддизма, основатель учения чань (дзэн), 28-й патриарх буддизма.

6. Укиё-э — направление в изобразительном искусстве Японии, получившее развитие с периода Эдо.

7. Компьютерное искусство (англ. Digital art), а также цифровое искусство, диджитальное искусство, — направление в медиаискусстве, основанное на использовании информационных (компьютерных) технологий.

8. С 29 сентября по 4 февраля 2018 года в «Гараже» состоялась первая в России ретроспективная выставка Такаси Мураками «Будет ласковый дождь».

9. Тоё Сэссю (1420 г. — 8 августа 1506 г.) — японский художник, один из величайших живописцев японского Средневековья. Дзэнский монах. Ученик японского художника Сюбуна.

10. Эмакимоно (яп. 絵巻物) — горизонтальный свиток из бумаги или шелка, наклеенный на основу, обрамленную парчовой каймой, с двумя деревянными валиками на концах. Такие свитки представляли собой иллюстрации к романам, повестям, буддийским сутрам, изображения обычно сочетались с текстом.

Библиография:

1. *Алпатов М.* Проблемы синтеза в художественном наследии // Вопросы синтеза искусств: материалы Первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1936.

2. *Бромлей Ю.В.* Этносоциальные процессы: теория, история, современность [Текст] / Ю.В.Бромлей; АН СССР, Ин-т этнографии им. Н.Н.Миклухо-Маклая. М.: Наука, 1987. 333 с.

3. *Дудченко О.Н.* Социальная идентификация и адаптация личности [Текст] / О.Н.Дудченко, А.В.Мытиль // Социологические исследования. 1995. № 6. С. 110-120.

4. *Моторина И.Е.* Синтез искусств как принцип развития художественной культуры. URL: http: www.gramota.net/materials/3/2012/2-2/41.html (дата обращения: 20.03.2018).

5. Социальная и культурная дистанция. Опыт многонациональной России [Текст] / Институт этнологии и антропологии РАН. 2-е изд. М.: Изд-во Института социологии РАН, 2000. 388 с.

6. *Яковенко И.Г.* Базовые идентичности и Социокультурные основания их трансформации: факторы, тренды, сценарии [Текст] / И.Г.Яковенко // Мир психологии. 2004. № 2. С. 28–37.

7. Art news. The Selling of Jeff Koons. URL: http: //www.artnews.com/2005/05/01/the-selling-of-jeff-koons/ (дата обращения: 26.03.2018).

8. Brinkmann Vinzez Jeff Koons — The Sculptor. Exh. Cat. «Jeff Koons, the Painter & the Sculptor». Liebighaus Skulpturensammlung, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 20 June — 23 September 2012, Ostfildern 2012.

9. Michael Jackson and Bubbles — interactive feature (October 2000). Website of the San Francisco Museum of Modern Art. Retrieved April 1, 2013.

10. Raphael Bouvier: Jeff Koons — Der Künstler als Täufer. Munich, 2012. P. 146–147.

11. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Banality_(sculpture_series) (дата обращения: 20.03.2018).

Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПА

4/2018
Часть 1

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 29.11.2018
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 20,62.
Бумага офсетная, гарнитура PT Serif
Тираж 500 экз.

Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9