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

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

4/2012

ББК 30.182

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

«Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» /Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. – МГХПА, 2012. – № 4. – 280 с.

ISSN 1997-4663

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

Учредитель:
ГОУ ВПО «Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова»

Главный редактор:
Доктор искусствоведения, профессор Н. К. Соловьев

Члены редакционной коллегии:
В. Р. Аронов; А. Н. Бурганов; М. А. Бурганова; А. В. Ефимов;
Л. Г. Крамаренко; А. Н. Лаврентьев;
М. Т. Майстровская; Н. С. Степанян.

Выпускающий редактор: Н. Н. Ганцева
Координатор: О. В. Донская
Компьютерная верстка: Ф. В. Шебаршин

© Московская государственная
художественно-промышленная
академия имени С. Г. Строганова, 2012

М. Т. Майстровская

ЭКСПОЗИЦИОННЫЙ ДИЗАЙН МУЗЕЯ: ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

Музей во всем многообразии его форм и функций можно рассматривать как систему в области культуры, экспозиция в этом случае рассматривается как одна из его важнейших подсистем. Без экспозиции музей остается хранилищем ценностей, архивом, библиотекой, чем угодно, но не музеем. Именно экспозиция является его характерной и формообразующей чертой.

Museum in all the versatility of its forms and functions can be learnt as the system in the field of culture; exposition in this case is examined as one of its most important subsustems. Without exposition the museum is only a storage of valuables, archive, library or anything else, but not a museum. And it is the exposition that is its characteristic and shape forming feature.

Ключевые слова: экспозиционный дизайн, музей, формообразующая черта.

Keywords: design, museum, shape-forming feature.

Структура экспозиционного построения складывается из двух важнейших для ее функционирования частей – музееведения, как научной, смысловой и содержательной составляющей, и художественной организации, которая является специфической сферой художественного творчества в жанре экспозиционного искусства и дизайна, в котором она выступает как сложный синтетический ансамбль.

Важнейшая роль в организации экспозиции принадлежит созданию оптимальной среды в системе «экспонат – экспозиция – зритель». Именно художественно-образная форма выражения содержания становится непосредственным коммуникативным посредником в этой системе. Область проектирования экспозиционной среды складывается из органического синтеза средств, привлекаемых из сферы различных видов искусств – архитектуры,

сценографии, драматургии, изобразительного станкового и прикладного искусства, и, безусловно, дизайна. Экспозиционный дизайн (в свою очередь) базируется на достижениях комплексного единства художественной выразительности, концептуальности и функциональности. Испытывает внутренние и внешние воздействия общекультурных и художественных тенденций на становление и характер экспозиции, на ее формы, принципы экспонирования, организацию предметно-пространственной и временной среды, на ее стилистику и художественную выразительность. Находясь на грани двух дисциплин дизайна и музееведения, проблемы художественного проектирования экспозиций требуют профессиональной ориентации в обеих этих областях.

Более подробно следует остановиться на определении экспозиции, которое дается ей самыми последними исследованиями в этой области и являются непосредственно ключевыми понятиями современной музеологии, на основе которых можно более выпукло прояснить ее своеобразие для понимания экспозиционного искусства.

Обратимся к истории и возникновению самого понятия и явления, которым является музейная и выставочная экспозиция. В современном понятии музейная экспозиция складывается лишь к XV веку и ее формирование сопряжено с организацией и функцией музея, как социально-культурного института. Само определение термина в большей мере дает емкое понятие явления. Итак – экспозиция берет свое начало от старофранцузского «***exhibicion»,*** который происходит от латинского «***exhibitionem» – «показывать», «представлять».*** Эквивалентом в английском языке будет: «***exhibition»*** - «предлагать», «протягивать», во французском языке от латинского «***exposition» – «expose»,*** «***explication» – «изложение», «объяснение»***. Даже непосредственное обращение к сущностному переводу термина дает полновесное содержание термина, которым является экспозиция, тем самым – это объяснение, изложение, выставление, показ, демонстрация, предъявление. К XVII веку термин понимается более расширенно, как «рекламирование», «первоначальное представление», «презентация».

В XVIII столетии французское слово «***exhibition***», означающее показ, выставку художественных произведений имело одинаковое значение с английским, но позже уступило место слову «***exposition***». В английском языке этот термин означает (1) изложение значения, смысла; (2) показ новых объектов, артефактов, продуктов. В современном толковании и английского и французского терминов «***exhibition***» и «***exposition***» имеют одинаковое значение, обозначая демонстрацию экспонатов всех видов, свойств и характера в определенном пространстве и порядке для публичного осмотра; а также сами

экспонаты и пространство, в котором этот показ реализуется. С этой точки зрения каждое из значений определяет разные составные элементы данного понятия экспозиции.

Первое – экспозиция, понимаемая как вместилище или место, где выставлено содержимое, так же как и музей представляется одновременно и функцией и зданием. Однако в музееведение рассматривается лишь само пространство, а в художественном аспекте, в сфере дизайна – характеризуется архитектура этого пространства, что наиболее важно для экспозиционного дизайна, его форма, структура, пропорции, объем, стилистические и художественные качества. Даже если экспозиция выступает в качестве одной из характеристик музеев, она обладает намного более широким применением и распространением, так как может быть создана коммерческими организациями, такими как магазин, художественная галерея, промышленная и торговая выставка. Дело в том, что, несмотря на большую близость своих форм, функций и характера построения, музейная и выставочная экспозиция ведут свою истории из разных истоков. Выставочная экспозиция берет свое начало, в большей мере от городского торга и ярмарки, музейная – от храмового объекта, от сокровищницы.

Как выставочная, так и музейная экспозиции могут быть как в закрытом помещении, в специально построенном для них здании или приспособленном для их нужд архитектурном объекте любого назначения. Как правило, приспособленными пространствами являются исторически ценные объекты, памятники истории, культуры и архитектуры; а так же на воздухе, так называемые экспозиции «под открытым небом», которые могут располагаться в парке или на улице, в различной природной среде (горной, водной, ландшафтной). Отдельным типом являются экспозиции – «**in situ**», т.е. без перемещения исторически ценных памятников и объектов с их естественных природных, исторических или археологических мест. Эти экспозиции обладают спецификой и являются особым пространством общественного взаимодействия, которое каждый раз создается индивидуально с учетом всех возможных факторов функционирования и формообразования.

Второе – экспозиция может рассматриваться в самом прямом ее понимании, как акт экспонирования, предъявления, процесс и форма передачи специфической музейной и выставочной информации. При этом экспонирование рассматривается сегодня в качестве одной из главных фундаментальных функций музея, который, согласно последнему определению ИКОМ, «приобретает, сохраняет, исследует, пропагандирует и экспонирует материальное и нематериальное наследие человечества…».

Искусство экспозиции и экспозиционный дизайн являются средствами, которые формируют проектный мир музея, художественно осмысленную среду

музейной экспозиции. Они обладают двумя важнейшими аспектами, как и любой объект дизайна. Это обеспечение утилитарно-функциональных аспектов экспонирования, которые представляют большой и сложный ряд специальных требований, таких как – условия восприятия, организация маршрутов осмотра, организация пространства экспозиции, освещение, колористика и другие технологические особенности и требования. Помимо функциональной, они играют роль обозначения объективной реальности, гарантируют дистанцию и дают нам понять, что мы находимся в другом мире, мире искусственном, воображаемом, условном, художественно смоделированном и несущим нам многоуровневую и многоаспектную информацию, чувственное и ментальное объяснение увиденного.

Третье – экспозиция, понимается как совокупность экспонируемых предметов, включая музеалии (musealia), музейные предметы или «подлинные вещи» («real things»), наряду с их воспроизведениями (substitutes) (слепки, копии, фотографии), а так же экспозиционные средства (оборудование, оснащение, освещение, конструкции), информационные инструменты (тексты, фильмы, видео, мультимедийные формы) и рекламные материалы. С этой точки зрения экспозиция работает как особая коммуникативная система (McLuhan и Parker, 1969; Камерон, 1968), основанная на «подлинных вещах» и сопровождаемая другими предметами материальной культуры, позволяющими посетителю лучше установить значение первых. В этом контексте каждый из элементов, представленных в экспозиции (музейные предметы, воспроизведения, тексты) может быть определен как «экспонат». В данной ситуации не стоит вопрос о воссоздании действительности, которая не может быть перемещена в музей. Подлинная вещь в музее уже замещает собой реальность. Экспозиция может предложить образы только аналогичные реальным, или художественно осмысленные, представляющие искусственные художественные субстракты, в виде творческих образов, адекватных подлинной реальной информации, которую несет экспозиционное построение в форме художественной структуры. Экспозиция, особенно историческая, тематическая, художественно-образная, представляет собой некую «модель реальности», и как всякая модель обладает определенными отношениями с реальностью. Она более компактная, более схематическая, но при этом более выразительная и сконцентрированная. Через этот механизм моделирования экспозиция передает информацию о действительности. Экспонаты в экспозиции работают как знаки (семиотика), а экспозиция являет собой коммуникативный процесс, который можно рассмотреть как систему «передачи информации от субъекта к субъекту через объект, систему объектов аранжированных в определенном порядке и форме». Процесс чаще всего односторонний, незавершенный,

обладающий широким полем научной и творческой интерпретации самыми разнообразными способами.

В процессе создания экспозиции необходим профессиональный дизайнер или художник-экспозиционер для достижения высокого уровня качества построения экспозиции или яркой творческой, авторский интерпретации. Эти две ступени – презентация и экспозиция объясняют разницу между дизайном и экспозиционным дизайном, между дизайном и искусством экспозиции, показом экспонатов и созданием художественно выразительной экспозиционной среды и творческой интерпретации темы. В первом случае дизайнер начинает с пространства и использует экспонаты для заполнения этого пространства; в то время как во втором случае он начинает с экспонатов и стремится лучшим образом выразить их суть, найти оптимальный язык, чтобы заставить их говорить, выстраивает образную и эмоциональную среду.

Исторически формы экспозиций также менялись согласно целям показа. Ответы на вопросы, касающиеся терминов «показывать» (to show) и «передавать» (to communicate), охватывают огромное поле, позволяющее представить историю и типологию экспозиций. В соответствии с характером экспозиции (научная, сценарная, коммерческая) или с ее профилем (коллекционная, тематическая, ансамблевая, художественно-образная) и в соответствии с общей концепцией музеографа или куратора, экспозиционный дизайн разделяется на два основных подхода. Первый подход ориентирован на сам предмет (exhibit design for the object), при котором важнейшей задачей дизайнера становится создание оптимальных условий для его представления, разъяснения и экспонирования. И второй подход сфокусирован на раскрытии и представлении определенной точки зрения, концепции, сценария, творческой интерпретации, художественной образной среды – темы, проблемы, сюжета экспонирования. Структура современной экспозиции включает помимо самих экспозиционных или музейных предметов, научно-вспомогательные материалы, тексты, выполненные художественные произведения, специально созданные для конкретной экспозиции, цифровые информационные технологии, мономедийные и мультимедийные формы. Можно отметить, что зритель стал более и более вовлечен в эту большую область возможностей экспозиционного построения среды. И в последнее время получили самое широкое распространение такие экспозиционные стратегии, как – «интерактивность», когда зритель может вступать во взаимодействие с экспозицией.

Вместе с тем, экспозиция является самой динамичной составной частью музея. Она детерминирована трансформацией социальных ситуаций, совокупностью научных, идеологических и мировоззренческих подходов,

художественными критериями, стилистикой, концептуальными задачами, коммуникативной активностью, связывающей современного человека с его историческим прошлым, запечатленным в предметной основе хранимых музеем коллекций. Создание экспозиции – это синтез научного содержания и искусства, и его следует рассматривать в качестве самостоятельного синтетического художественного явления в сфере архитектуры, искусства и дизайна.

Одной из важнейших проблем экспозиции является создание целостного образа – носителя интегрированной информации и построение художественно-выразительной среды музея.

Искусство экспозиции выступает как выразительная составляющая содержательной, научной, концептуальной, коллекционной, коммуникативной сущности музея и музейного собрания. Помимо этого именно художественный пластический язык экспозиционного построения делает доступной всю сложность специфической музейной информации, которую музей транслирует обществу.

Дело в том, что при, казалось бы, конкретности функций и задач художественной сферы деятельности в построении музейной экспозиции, границы между научным и художественным процессами весьма размыты. Различное понимание роли и художественной интерпретации замысла в зависимости от профиля музейного собрания, его тематики и жанра, исторической и культурной значимости коллекции музея. Многое зависит и от индивидуальных способностей и приоритетов создателей экспозиции, как научных сотрудников музея, теоретиков, кураторов, так и архитекторов, художников и дизайнеров, которые непосредственно создают экспозицию в ее художественном визуальном и вещественном воплощении.

Достаточно неоднозначна профессиональная подготовка и ориентация специалистов, осуществляющих художественную концепцию и воплощение экспозиции. Это могут быть профессиональные архитекторы, художники (как станковисты, так и прикладники), дизайнеры, сценографы. Их всех объединяет принадлежность к области средового творчества. Однако внутри эти специализации имеют свою специфику. В соответствии с этим художественная организация экспозиции приобретает черты то архитектурного ансамбля, то художественно выразительного экспозиционного искусства, то более функционального и эстетически выверенного дизайна, то характер сценографической композиции. Однако эта дифференциация так же весьма условна, и имеет гибкие границы специфики жанра. От сугубо дизайнерского, чисто функционального и рационального подхода, особенно характерного для коллекционного показа, до построения яркой, красочной, сценографической

среды, с привлечением огромного арсенала художественно-выразительных средств, создающих уникальную, авторскую композицию, ассоциативный ряд, емкие и эмоциональные экспозиционные образы.

Огромный веер возможностей возникает во взаимодействии науки и искусства в экспозиции. С включением в этот сложный научно-творческий процесс научной концепции, т.е. сценарного проектирования, которое выступает посредником между музейной информацией и пластическим образом, эти взаимоотношения еще более усложнились. Сценарий интерпретирует научную идею в сферу вербального художественного образа, создавая произведение экспозиционной драматургии, которую художник в дальнейшем творческом процессе визуализирует в виде изобразительного архитектурно-художественного языка форм, ритмов, цветов, пространства и образов, воплощая его в жанре пластического искусства, к которому относится создание экспозиции.

Чем глубже синтез содержательного и художественного аспектов экспозиций, тем выше уровень их возможностей в осуществлении всего комплекса присущих музею функций. Совершенствование деятельности современного музея немыслимо без разработки проблем, связанных с процессами визуализации и материализации идейного концептуального замысла, достижения единства содержания и формы, интерпретации научного и художественного потенциала.

Различные определения и формулировки исследователей и практиков свидетельствуют о новом расширенном толковании экспозиции, об отходе от традиционного взгляда, утверждавшего экспозицию лишь «как совокупность предметов, подобранных и выставленных по определенной системе для обозрения».

На музеи в целом оказывают активное воздействие создание многочисленных международных и национальных выставок. Это сказывается, прежде всего, на архитектуре зданий, принципах выставочного экспонирования, новом арсенале компонентов и средств художественной выразительности. Общей тенденцией в формировании экспозиций в их художественном решении становятся задачи создания благоприятных условий для осмотра экспозиции зрителем, подчинение экспозиции требованиям коммуникативной связи, использование разнообразных новационных средств, связанных с цифровыми, мультимедийными и новыми музейными технологиями.

В процессе развития художественные проблемы построения музейной экспозиции сводились к организации экспонатов в пространстве интерьера музея и к утилитарно-техническим вопросам. Музей стоял на страже «чистой научности, избегая формалистических посягательств художников».

Под натиском «музейного бума» в 1960-1970 годы, с приходом в музей плеяды талантливых художников-проектировщиков, а так же в следствии ряда объективных причин, связанных с изменениями в восприятии объекта показа зрительской аудитории, отношение к роли художника в экспозиции и к самому статусу музейной экспозиции как к объекту синтетического художественного творчества постепенно менялось.

Актуальными для тех лет были вопросы: «Зачем музею художник?», «Нужен ли художник музею?». Активно шли дискуссии на страницах журнала «Декоративное искусство СССР» и в периодической печати: «Музейная экспозиция наука?» или «Музейная экспозиция искусство?». Значительно содействовали процессу утверждения экспозиционного творчества постановочные статьи и исследования, творческая практика в создании большого числа выдающихся проектов и реализаций музейных экспозиций Е.А. Розенблюма, М.А. Коника, а так же статьи Л.В. Глазычева, Т.К. Стриженовой, Н.С. Николаевой и других авторов, обосновавших художественную значимость экспозиционного искусства. Формировался новый взгляд на музейную экспозицию, как на одновременное научное и художественное творчество. Музейная экспозиция утверждалась в качестве и в статусе объекта средового искусства и дизайна, а профессиональный дизайнер становился обязательным участником процесса ее создания.

В 1970-1980 гг. происходит значительный пересмотр установок и в современном музееведении, во-первых, особо акцентируется значимость подлинника как первоисточника информации; во-вторых вводится понятие коммуникативного значения экспозиции со всеми вытекающими отсюда изменениями в определении функций современного музея и наконец меняется сам статус музея, в котором экспозиционный акцент существенно сдвигается с позиции «сухой и строгой научности» на большую «эмоциональность и зрелищность».

Особенности коммуникации музея по сравнению с опосредованными средствами информации, такими как радио, кино, телевидение, книги и печать, современные виды информации, (Интернет) ставит подлинник в непосредственный контакт со зрителем. Чувство истории или явления природы, запечатленные в знаковой системе подлинника вызывают ассоциации виденного, пережитого, пробуждая воспоминания, оживляя хранящиеся под спудом, накопленные в долговременной памяти зрителя сведения, которые помогают осмыслить увиденное, получить новую информацию, новые знания в более глубинной и прочной системе памяти. Экспонаты-подлинники, живо и непосредственно воспринятые, глубоко понятые и прочувствованные, с силой эмоций и ассоциаций, запоминаются на долгое время, становясь неотъемлемым

знанием, и личным опытом зрителя.

Теоретики и исследователи современной экспозиции Е. Свецимский, С. Странский, Й. Бенеш, К. Рождественский, Е. Розенблюм, М. Коник, В.Глазычев, Р. Кликс, И. Рязанцев и другие высказывали различные мнения и определения экспозиции музея или выставки, однако неукоснительно принимая и рассматривая современную экспозицию как пограничную с музееведением специфическую область искусства и дизайна, как особо синтетическое художественное произведение, как «организованную вещественно-пространственную систему, в которой роль вещи выполняет общественно ценный подлинный объект», и как самую сложную и многоплановую сферу средового дизайна.

Помимо теоретиков-музеологов о проблемах создания и сущности экспозиций высказывались и крупные проектировщики выставок. К. Рождественский так определил характер экспозиции: «экспозиция это не только последовательно программой предопределенная демонстрация экспонатов, и не натюрморты из вещей и рукописей, которые можно разместить в любом помещении, экспозиция – это образное многоплановое, синтетическое художественное произведение, воздействующее на зрителя эмоционально».

И. Рязанцев в монографии, посвященной искусству выставочного ансамбля, характеризует экспозицию: «Под экспозиционным ансамблем мы понимает пространственную среду, структура которой в сочетании с ее цветовой, световой, пластической и драматургической композицией образно раскрывает суть средств выставленных материалов, создает удобство осмотра и удовлетворяет требованиям технологии и экономики».

Тем самым можно охарактеризовать современную музейную экспозицию как специфическую искусственно-создаваемую предметно-пространственную структуру, обладающую значительным информационным, содержательным и художественно-выразительным потенциалом, состоящую из непосредственно памятников истории и культуры, композиционно организованных по средствам научно-концептуального построения и архитектурно-пластических искусств с целью передачи историко-культурной информации и осуществления культурного общения.

В.Ф.Сидоренко, К.Р.Саморукова

ПУТИ РАЗВИТИЯ ФОТОГРАФИКИ

В начале своего пути фотография использовала традиционные жанры, сложившиеся в истории живописи: портрет, натюрморт, пейзаж, интерьер. Фотографы применяли картинный метод: эффектное боковое освещение, грим, декорации, бутафорские предметы.

In the beginning of its way photography used traditional genres that have formed in the history of painting portrait, still life, landscape, interior. Photographers used picture method: striking side lighting, make-up, decorations, property objects.

Ключевые слова: развитие фотографики, традиционные жанры, освещение, предметы.

Keywords: development of photographics, traditional genres, lighting, objects.

В начале XX в., в связи с развитием конструктивизма, функционализма и дизайна наивному периоду развития фотоискусства пришел конец. Появились документальная фотография, экспериментальная (художественная), рекламный фотомонтаж, фотографика как компонент оформления книги и средство полиграфического искусства, разновидность графического дизайна и, наконец, как вид авангардного искусства.

В то время, когда еще не был изобретен компьютер, но уже был фотоаппарат, фотографикой называли вид и прием графики, суть которого – в переводе фотопутем полутонового фотоизображения в штриховое. Этот прием использовали либо для придания особой выразительности или при невозможности получить из-за шероховатой бумаги доброкачественное полутоновое изображение. Иными словами, фотографика в начальном понимании – силуэтное изображение или двутоновая черно-белая графика.

Со временем, понятие «фотографика» трансформировалось и приобрело множество смысловых значений. Этим словом определяется и область творчества, и отдельное произведение, и соответствующее художественное

средство. Фотографика основывается на синтезе фотографии и графики, преимущественно компьютерной. К фотографике относится любое произведение графического дизайна, если ведущую роль в его художественном решении играет изображение, полученное фотографическим путем.

В то время как кино и фотография являются, как правило, визуальной документацией определенных вещей и явлений, фотографика и вообще графический дизайн есть их интерпретация. И поэтому, когда, например, фотография используется в графическом дизайне, она очень часто подвергается различным трансформациям (применяется растр, убираются полутона), что снижает степень ее документальности, принуждает зрителя воспринимать определенную интерпретацию изображения.

Современная фотографика используется в дизайне все чаще. Во многих случаях она способна донести до зрителя информацию лучше, чем рисунок или фотография в чистом виде. К тому же постоянно появляются новые технологии и материалы, благодаря чему современная компьютерная техника и полиграфия могут воспроизводить высококачественные отпечатки.

Изобразительные возможности фотографики велики: от присущей фотоснимку документальности до сложных визуальных эффектов, создаваемых в процессе специальной съемки и обработки материала.

Безусловно, фотоснимок может быть высокоинформативным и впечатляющим. Тем не менее, эмоциональный заряд, который несет в себе фотографика, во многом возникает благодаря синтезу двух противоположных начал − вымысла и документальности, творчества и ремесла в высоком понимании этого слова. В наиболее удачных произведениях «обычная» графика и фотография органично дополняют друг друга. Особенно впечатляют работы тех художников, которые создают произведение на границе двух техник, размывая не только момент замещения графики фотографией, но и момент вхождения графики в фотографию.

Одним из мощных изобразительных средств графического дизайна является фотомонтаж. Фотомонтаж − это композиция, составленная из фотографий и их фрагментов. Само понятие «фотомонтаж» было предложено художниками-дадаистами для обозначения произведений, созданных из различных фотофрагментов. По технике создания фотомонтаж является разновидностью коллажа − своеобразного способа создания картин или графических произведений, скомпонованных из плоских или объемных наклеек различного материала.

Фотомонтаж − основа фотоплаката. В этом жанре трудились такие мастера, как Дж. Хартфилд, А. Родченко, В. Корецкий, А. Житомирский, Г. Клуцис, Л. Лисицкий.

Зачастую фотография в полиграфической продукции нуждается в видоизменении, чтобы получить оригинальную интерпретацию художественного образа. Возможности свободного варьирования, трансформирования, совмещения, разделения, видоизменения и стилизации фотоизображений открывают практически безграничные перспективы. Особое внимание графических дизайнеров, работающих в жанре фотографики, привлекают специальные виды съемки и обработки изображений. Фотографика только тогда выделяется в самостоятельное направление, когда снимок используется не в своем привычном виде, а творчески преобразуется.

В среде фотохудожников считается, что фотографика − это сумма всех специальных техник съемки и обработки фотоматериала. Таким образом, любая фотография, снятая или напечатанная необычным образом, относится к разряду фотографики. Почти всегда такие необычные фотографии могут привнести в произведение графического дизайна своеобразный подтекст, иносказательность, метафоричность.

К специальным видам съемок относятся: рефлексография, макрофотосъемка, съемка в невидимых ультрафиолетовых и инфракрасных лучах.

С помощью рефлексографии можно получить образ снимаемого объекта без фотоаппарата, выявляя его форму, на которой отсутствуют внешне воспринимаемые детали. Для этого непрозрачный предмет помещается на светочувствительный материал, после чего экспонируется, а затем снимок обычным образом проявляется и закрепляется.

Макросъемка, для которой используются специальные объективы, увеличивающие объекты во много раз, дает возможность показать на снимке как видимые, так и неразличимые глазом мелкие объекты.

С помощью фотосъемки в невидимых лучах на снимках выявляются детали, совершенно не воспринимаемые зрением в реальных условиях. В этом случае применяют съемку в ультрафиолетовой и инфракрасной областях солнечного спектра.

Фотографика является производной от фотографии, поэтому особые изобразительные эффекты достигаются специальными способами обработки и печати фотоизображений.

В графическом дизайне особенно широкое применение получили фотоснимки, выполненные в технике сверхконтраста. Они очень похожи на гравюру − художественное произведение, образованное резкими контрастными линиями. Этот вид фотографий обладает специфическим качеством – графичностью, которая характеризуется отсутствием мелких деталей и полутоновых переходов, наличием лаконичной выразительной линии и светотени и весьма ограниченной ролью цвета. Графичность – одно из

характерных качеств традиционной фотографики.

Аналогичными качествами обладает и люминография, с помощью которой фиксируется траектория движущихся источников света.

Развитие фотографической техники и освоение с ее помощью новых изобразительных приемов обогащает фотографику, позволяет находить все более сложные и разнообразные решения, заменять геометрическую четкость черно-белого изображения полихромией, богатством цветовых оттенков, определенной живописностью. Часто используется смешение разнообразных техник, что требует сложной обработки фотоматериала. Новые возможности открывают эксперименты с цветной фотографией, синтез средств художественной фотографии и графики.

В результате подобного экспериментирования фотохудожники изобрели изогелию. Она характеризуется относительно небольшим количеством тонов изображения, что делает ее похожей на плакат.

В последнее время произведения фотографики все чаще появляюся благодаря использованию компьтерных программ. Фотографика, как и любое другое искусство, применяет современные методы и технику. Эффект, который в XX веке достигался долгой кропотливой работой и знанием технологии, в XXI веке достигается нажатием пары кнопок на клавиатуре. Естественно, для этого от дизайнера требуется владение средствами программы.

В России фотографика сформировалась в начале XX века в рамках конструктивизма. Как отмечает А.Н. Лаврентьев, работы К. Иогансена, Г. Клуциса, А. Родченко, В. и Г. Стенбергов, выполненные в 1920-1921 гг., уже перешагнули рубеж, за которым то или иное построение не изображается, но проектируется. Конструктивизм исходил из концепции построения формы, основанной на выражении внутренних структурных связей между абстрактными геометрическими элементами, изучении выразительности сочетаний различных материалов. Фотографика – ни что иное, как результат экспериментов с различными сочетаниями графики и фотографии.

В России наибольший вклад в становление и развитие зарождающейся фотографики внес художник-конструктивист А. Родченко. Созданные им коллажи выполнены в оригинальной манере: сочетание фотографий с вырезками из журналов: портреты Маяковского, создавая которые Александр Родченко полностью отрицал каноны съемки в павильоне; фотография Лили Брик крупным планом, ставшая учебным пособием для подобных съемок; впервые примененная многократная съемка человека при движении; снимки, выполненные в необычных ракурсах, под непривычным углом зрения («Дом на Мясницкой», «Дом Моссельпрома»). Его фотографии, благодаря своей динамичности и правдивости, имели большой успех. В 1929 году его пытались

обвинить в подражании западным фотографам, однако в опубликованной «Новым ЛЕФом» статье он простым способом — датами хронологии создания своих работ, опроверг все подозрения в заимствовании у «буржуазных лжетворцов». В своем творчестве Родченко использовал следующие методы фотографики: ракурс, коллаж, монтаж; Родченко считал, что «плоскость более пространственна, чем объемное тело». При работе с плоскими элементами, утверждал он, в пространстве острее выявляется контраст между резкостью граней и протяженностью поверхности.

Итак, содержание настоящей статьи можно резюмировать в трех ключевых понятиях.

Фотографика (от греч. phos − «свет» и grapho − «черчу, рисую») − разновидность графического искусства, в которой (наряду с традиционными) используют технические средства фотографии, коллажа и фотомонтажа.

Коллаж (от фр. Collag – приклеивание) – технический прием в изобразительном искусстве, заключающийся в создании живописных или графических произведений путем наклеивания на какую-либо основу предметов и материалов, отличающихся от основы по цвету и фактуре – (такое определение дает А.Н. Лаврентьев в «Истории дизайна»). Техника коллажа широко применялась в начале XX века (в кубизме, футуризме, дадаизме). В его эволюции был момент, когда вместо фактур и цветов стали использовать фотографии, газетные и журнальные вырезки, что привело к появлению фотомонтажа. Коллаж в пространстве превратился в объемный ассамбляж и инсталляцию. Эти жанры весьма популярны в современном дизайне и оформительском искусстве.

Фотомонтаж – это метод создания композиций из отдельных фотографий (фотоколлаж) или вместе с другими материалами (фоторисунок, фотопластика). При фотомонтаже из отдельных фотографий создается новая единая композиция, выстроенная, неслучайная структура, которую с полным правом можно отнести к искусству.

Но, как писал Ян Чихольд, не все фотомонтажи, как и не все картины маслом – искусство.

Библиография:

1. Лаврентьев А.Н. История дизайна. Изд. Гардарики М., 2008.
2. Хан-Магомедов С.О. Конструктивизм – концепция формообразования. М., 2003.
3. Ян Чихольд Новая типографика. / Изд. студия Артемия Лебедева / М., 2011.

4. http://kak.ru/columns/serov/
5. http://slovari.yandex.ru/~книги/Издательский%20словарь/Фотографика/
6. http://www.car-flag.ru/fotografika/29-vstuplenie.html
7. http://club.foto.ru/info/articles/article.php?id=99

В.Ф.Сидоренко, К.Р.Саморукова

ИССЛЕДОВАНИЕ И АНАЛИЗ РЕКЛАМНОГО ПЛАКАТА

В ходе исследования был рассмотрен ряд рекламных плакатов за 2010-2011 гг., авторы плакатов – крупнейшие рекламные и креативные агентства мира.

In the process of investigation the author has examined a number of advertising posters of 2010-2011. The authors of the posters are the most prominent advertising and creative agencies of the world.

Ключевые слова: реклама, исследование, плакаты, дизайн.

Keywords: advertising, investigation, posters, design.

В преобладающем большинстве плакатов за основу взят сильный визуальный образ, а шрифтовая составляющая занимает лишь малую площадь и служит расшифровкой или пояснением для иллюстративной составляющей. Несмотря на кажущуюся второстепенной роль подписей, их шрифт обязательно соответствует стилевому направлению плаката.

Кратковременность воздействия наружной рекламы (плаката) 5-7 секунд, и законы восприятия предъявляют жесткие требования к дизайну рекламного плаката. Как правило, используют только один образ и всего лишь несколько слов. «Наружная реклама должна быть как можно более простой, — говорит Ли Клоу, исполнительный арт-директор рекламного агентства TBWA Chiat/ Day, — но со многих точек зрения такую рекламу сделать тяжелее всего». Все время должен стоять вопрос: «Может ли быть содержание более сжатым?». Часто говорят, что наружная реклама – не просто реклама больших размеров, а реклама больших идей.

Знание закономерностей и особенностей дизайна именно для плаката в наружной рекламе помогает представить эту идею наиболее эффектно.

Обычно компоновка рекламного плаката строится по определенному плану:

Визуальный образ.

Слоган.

Логотип или товарный знак.

Изображение реального продукта.

Чаще всего визуальному образу в наружной рекламе отводится главенствующая роль. Он должен быть максимальных размеров. Воздействие же этого образа, его сила, настроение и уместность определяют, будут ли плакат замечать и запоминать. Реклама – ассоциативное, образное мышление. Чтобы сюжет мгновенно читался, должна быть «визуальная интрига», но по теме рекламируемого продукта или услуг фирмы и желательно на грани «фола», должно быть что-то необычное. Необходим поиск сильных образов без жертвования простотой и элегантностью.

Приемы визуального мышления по Хенри Вулфу очерчивают круг таких визуальных образов: неожиданные комбинации, необычная перспектива (вспомните рекламу Nike), повторение (суп Campbell Энди Уорхола), движение, мобильные символы (например, флаги) масштаб, шрифт как дизайнерский элемент противопоставления (например, тех, кто пользуется продуктом, с теми, кто им не пользуется), цвет, коллаж, невероятные, нереальные образы, юмор, объект (очки SunglassHut), мода и красота, влечение и романтика, знаменитости.

Именно сила визуального образа может определить успех или провал рекламного плаката. Плакат должен восприниматься как единое целое. Необходима связь и взаимодействие между образом и словами. Слоган может дополнять визуальный образ. Когда слова поддерживаются визуально, то они действуют более убедительно. Слоган является второй важной составляющей рекламного плаката. Максимальное количество слов не должно превышать семи, но желательно использование 4-5 слов. Разборчивый и отчетливый шрифт, выделяющийся на общем фоне, позволяет читать текст на большом расстоянии. К каждому образу подходит определенный шрифт. Главное условие – шрифт должен быть читаемым. В некоторых случаях акцент делается только на слова без использования какого-либо образа. Один из старейших брендов, рекламирующихся шрифтовыми плакатами – журнал Economist. Надо сказать, что и он со временем стал применять визуальные образы, сохранив при этом стиль – белые элементы дизайна на красном фоне. Знаменитая серия рекламных плакатов, посвященная Ирландскому пабу «Гарсиас», представляла девятинедельную переписку влюбленных. Эта кампания нарушила ряд традиционных правил наружной рекламы, полагаясь только на текст, без картинок, и используя длинные фразы. Но в то же время интрига, юмор и удачный дизайн шрифта побуждают людей читать длинный текст и вознаграждают их за это хорошим настроением, а рекламодателя известностью. Есть мнение, что длинные послания не обязательно являются показателями прогресса, и в целом не приносят пользы

для наружной рекламы. Современный чисто шрифтовой плакат характерен для бренда Starburst.

Главное кредо наружной рекламы «чем меньше – тем лучше» требует краткости и от текста.

При компоновке текста также важно выделить логотип или товарный знак и отвести им самое замечаемое место – обычно это правый нижний угол. Логотип в отдельных случаях может стать основой для визуальной интриги, центром композиции.

Для наружной рекламы восприятие плаката на расстоянии имеет колоссальное значение. Плакат должен узнаваться и становиться различимым с определенного расстояния, по мере приближения к нему. Каждый плакат по размеру должен быть рассчитан на восприятие с определенного расстояния. Для размера 1.20 х 1.80 – около 15 метров, для размера 2.6 х 3.6 – около 25 метров, для плаката 3 х 6 – около 100 метров. В противном случае все средства и усилия могут быть потрачены вхолостую, независимо от качества идеи и композиции.

Современные компьютерные программы и технологии печати открывают огромные возможности для передачи самых невероятных идей. Но при этом важно помнить, что макет плаката должен соответствовать технологическим возможностям печати и подходить для сильного увеличения.

При больших размерах и расстояниях в рекламном плакате отчетливее проявляется и влияние цветовых комбинаций на кажущийся размер и читабельность. Самая интересная идея, оригинальный дизайн могут совершенно потеряться, если выбор цветов не будет оптимален. Цвета должны быть как можно более сочными и яркими, чтобы бросаться в глаза, привлекать внимание. В наружной рекламе цвет первичен. Должно быть что-то необычное в среде – либо сочетание цветовых пятен, либо насыщенный цвет, либо игра на контрастах. Причем, по мнению специалистов, цветовой контраст должен быть как можно более явным. Использование высококонтрастных цветов позволяет сделать сюжет читаемым с далекого расстояния.

Однако правила существуют, чтобы их нарушать. Все хорошо до тех пор, пока плакат способен вызывать эффект. В рекламном плакате важен результат, даже если он достигнут в ущерб красоте. Плакат должен продавать, он должен действовать.

Выводы:

1.В основе большинства рекламных плакатов периода 2010 – 2011гг. лежит визуальный образ, а текст является пояснением к нему.

2.Идея в рекламном плакате должна быть выражена минимальными средствами просто и коротко, но ясно.

3.Существуют категории визуальных образов, неизменно привлекающие внимание, это: неожиданные комбинации, необычная перспектива, повторение, движение, мобильные символы, масштаб, шрифт как дизайнерский элемент, противопоставление, цвет, коллаж, невероятные, нереальные образы, юмор, объект, мода и красота, влечение и романтика, знаменитости.

4.Плакат должен восприниматься как единое целое. Необходима связь и взаимодействие между всеми элементами. Стильевое направление должно быть выдержано как в иллюстративной, так и в шрифтовой составляющей.

5.В рекламном плакате главное – результат, даже если он достигнут в ущерб красоте, назначение рекламного плаката – продавать, действовать.

Библиография:

1. Огилви Дэвид, // Огилви о рекламе. – Эксмо, 2007, С.79, 86.
2. http://www.ruan.ru/print/wide-frame/articles/02/

Д. Л. Мелодинский

РИТМ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ФОРМ В СОВРЕМЕННОЙ ПРАКТИКЕ СРЕДОВОГО ДИЗАЙНА И АРХИТЕКТУРЫ

В теории архитектурной композиции исторический опыт многообразного использования ритма описан и изучен достаточно полно. Однако, укладываясь в традиционные границы архитектурной эстетики, где основное внимание было обращено на художественное выражение тектоники объемной формы (покоящейся тяжести), он отражал главным образом динамику (экспрессию) борьбы ее внутренних сил.

In the theory of architectural composition the experience of devirse use of rhythm is depicted and learned thoroughly. However staying within the traditional frames of architectural aesthetics where the main attention was paid to the artistic expression of tectonics of voluminous shape (resting weight) it reflected mainly the dynamics (expressiveness) of struggle of its inner forces.

Ключевые слова: теория архитектурной композиции, современный дизайн, ритм.

Keywords: theory of architectural composition, contemporary design, rhythm.

По словам М.Я. Гинзбурга – «…исход этой борьбы, то или иное проявление этой драматической коллизии, – есть исчерпывающее содержание архитектурного памятника». [1,с.121] Вместе с тем во второй половине XIX века в связи с развитием культуры, осмысления пространственного фактора в философии, естествознания, физики, искусства родились новые идеи в архитектурной эстетике. Пространство, а не камень – материал архитектуры» – утверждал Н.Ладовский. «Признание значения пространства как важнейшего элемента архитектуры, новое восприятие пространства становится более важным, чем восприятие массы», – заявлял Э.Сааринен. [2,с.500] Эту же мысль поддерживали и другие видные архитекторы и теоретики, например, З.Гидеон, и Б. Дзеви.

Признается, что выдвижение пространства в центр профессиональных

интересов связано (в первую очередь) с эволюцией художественной системы изобразительных и пластических искусств. Логика развития изображения пространства в живописи привела к радикальному изменению способа видения и формирования нетрадиционных приемов структурирования изобразительного полотна картины у Сезанна и дальше к опытам беспредметников – кубистов и кубофутуристов. Этот процесс В.Кринский назвал развитием живописи от изображения предмета к конструированию самого предмета. В этой перестройке пространству выпала уникальная роль синтезирующего фактора, удержавшего искусство от хаоса и развала, сохранившего целостность системы, в которой открылись свежие формообразовательные импульсы.

Пространственную непрерывность связали со временем. Реальность предмета и пространства не исчерпывается их тремя измерениями с одной точки зрения, передаваемой классической линейной перспективой. Смена точек зрения меняет прежнюю пространственную картину восприятия. Для полного овладения предметом требуется построение бесконечного множества перспектив с бесконечным множеством точек зрения. Траектория, изменяющая угол зрения и есть то «четвертое измерение», что выражается понятием «время». [3, с.468] Как отмечает Бруно Дзеви, человек в архитектуре творит это четвертое измерение, являясь его активным потребителем и деятелем, придавая пространству его целостную реальность.

Новая пространственная концепция архитектуры потребовала корректировки представлений и о средствах композиции, которые раньше связывались с формальной структурой архитектуры как изосистемы. Все композиционные средства (категории), основу которых составляют чувственно воспринимаемые отношения элементов объема, массы – ритм, пропорции, симметрии, дополняются новым содержанием, обусловленным пространственным видением.

Пространственная парадигма породила новые проблемы в методах архитектурно-композиционного творчества, работы с пространством, его отображения в проекте. Они касались не только языка общения с заказчиком, для которого был понятен только прежний язык конкретных образов, выраженный пластическими средствами, но и профессионального диалекта, базирующегося на формализованных отвлечениях, где пространство не находило также прямого визуального отображения. Те же проблемы возникали и для архитектурной школы и дизайн-образования, призванных быть транслятором культурных ценностей в историческом развивающимся процессе.

Все те новые представления о пространстве как реальности, значимого для человеческого существования, возможности его структурной организации не только в целях функциональной целесообразности, но и выразительно-

художественном отношении, так или иначе, формируют профессиональный интерес к соответствующим новым средствам композиции.

В первую очередь, следует говорить об особенностях ритма пространственных форм, связанных с их восприятием и характером, существенно отличающихся от традиционных ритмов архитектурной классики. Пространственный ритм по своей природе имеет ярко выраженный ***интегральный образ***, не являющийся простой суммой слагаемых элементов ощущений – визуальных, кинетических, звуковых. Пространственный ритм относится к ***временному*** типу, складывающемуся из потока реально возникающих в данный момент ощущений и следов памяти, создающих целостное обобщающее представление. Динамизм как важнейшее качество, присущее пространственным формам ритма, выраженное в ощущении энергетики, напряженности, стадиях убывания и нарастания, непрерывной смены состояний. Это организация (в первую очередь) крупно-масштабных пространственных образований в виде развитых в глубину интерьерных структур или свойственных современной архитектуре крупных городских ансамблевых построений. Их невозможно охватить единым взглядом. Пространственная непрерывность, перетекание пространств. И если по отношению к традиционному ритму все аналитики говорят о видении формы в застывшей стадии или во временн**о**м цикле как слиянии следов памяти, рождающих в ритмике целостный визуальный образ, то по отношению к пространственным формам говорят о чувстве ритма как об особой форме переживания. Здесь все аспекты ощущения слиты по-особому и рождают некий новый образ не из суммы составляющих, отливаются в новое качественное состояние, что совершенно не совпадает с прежними бытовыми представлениями о ритме.

О новом качестве пространственного ритма, ощущаемого особым чувственным образом, в свое время говорил Ле Корбюзье. Та же мысль содержится и в высказывании Араухо: «…элементы пространства не только можно видеть, но и чувствовать**.** Эта характеристика возникает благодаря воздействию потолка, стен пола на ограничиваемом ими пространстве. Жизнь проявляется в пространстве, которое постоянно обогащается колебаниями звука и света…» [4, с.70]

Таким образом, пространственный ритм – это не только то, что можно увидеть глазами. Это совсем другое, не передаваемое ощущение и переживание человека, находящегося в пространстве и перемещающегося в нем. Само пространство в своих расчленениях, в различных объемах – тесных и просторных, наполненных светом и темных, сумрачных создает условия для формирования особого динамического чувства ритма, развивающегося во времени.

В современной архитектуре все больше утверждается понимание значимости этого пространственного чувства ритма для выражения ее художественного содержания. Но уловить его тайную силу и расшифровать по отдельности его элементы оказывается совсем не просто. Эта сложность состоит в том, что нельзя использовать традиционный визуальный язык описания. Изображения в виде рисунка, чертежа, фото, раскадровки и даже современные компьютерные анимации не способны адекватно отразить всю гамму ощущений, создаваемую пространственным ритмом.

Ритм пространственных форм возникает от ощущения ***изменяющегося*** пространства в процессе движения. При этом отмечается, что человек получает удовольствие от самой этой смены – «смены фактур, света, качества, температуры, запаха, зрительных впечатлений, раскрывающихся или исчезающих видов и плавной модуляции объектов, пространств и пейзажей… Человек наслаждается движением по направлению к пространству и сквозь него, вокруг объема или мимо него. Человек также наслаждается движением из одного пространства в другое, ощущением последовательного перехода из пространства в пространство». [5,с.130]

Отмечая синтетическую основу формирования пространственного ритма, это не избавляет нас в аналитике обращаться к различным аспектам, участвующих в таком процессе. Так или иначе, приходится их рассматривать по отдельности.

Направление движения, траектория – это и есть линия, складывающаяся из отдельных точек наблюдения, сливающихся в общий поток, развивающийся во времени. Отсюда: траектория движения задает характер пространственного ритма и участвует в единой картине, формирующей чувство ритма. Давно было обращено внимание на то, что рисунок даже абстрактных линий и производных от них простейших фигур могут вызывать сходные эмоциональные реакции и даже смысловые оценки. Возникло даже понятие «образная геометрия». Приведем некоторые устойчивые представления об эмоциональных качествах линий.

Покой равновесие.

Возбуждающее, нервное, испуганное.

Текучее, плавное, мягкое.

Прогрессивное, уверенное, усиливающееся.

Разворачивающееся, уходящее, исчезающее.

Экспансивное, пружинящееся, повторяющееся.

Барабанов А. [6. с.60]

Таким образом, линия и ее характер, по которой разворачивается движение человека в пространстве и которую можно рассматривать как траекторию

ритма, сама по себе обладает немалой выразительной силой и способна участвовать в общем художественном формообразовательном процессе.

Ритм пространственных форм может приобретать различные характеристики в зависимости от темпа движения человека. Равномерный темп движения соответствует метрической последовательности. В нем можно выделить два варианта:

равномерно-непрерывный. Без остановки с фиксированными точками визуального (и других видов) восприятия архитектурных форм, организующих пространство.

Темп движения прерывистый с остановками и относительно равными отрезками их преодоления.

Темп движения изменяющийся, но не хаотичный, а упорядоченный соответствует ритмическому порядку. Здесь также можно различить два варианта такого ритма:

ритм, ощущаемый при последовательно нарастающим (или убывающим) темпе движения и восприятия объемно-пространственных форм;

ритмический поток пространственных ощущений с интервалами, которые не препятствуют целостной композиционной картины (переливающееся пространство).

Архитектурно-дизайнерская пространственная среда начинает получать свою некую определенность, а вместе с ней ту или иную ритмическую выраженность с той поверхности основания, над которым оно располагается. В простейшем случае даже за счет линейного очертания такой поверхности. Возникшее ограничение снизу задает вычлененность от всего окружения. Пространство приобретает самостоятельность и собственные образные характеристики. Эту поверхность основания мы воспринимаем как план. А именно с плана, как указывал Ле Корбюзье, начинается формообразование любого архитектурного сооружения.

Имея в виду только геометрическую конфигурацию плана, уже можно говорить о первичной, но достаточно существенной характеристике пространства. Среди простых форм, но более всего употребляемых, будут прямоугольного очертания – квадрат, прямоугольник, затем линейные формы в виде треугольников, многоугольников, трапеций, криволинейные формы – окружность, овал. Такие простые геометрические конфигурации имеют почти всегда симметричную форму, а, значит, и очевидные композиционные оси. В сложных планах также присутствуют воображаемые оси, так как они при гармонической организованности опираются на сбалансированность, соподчиненность форм, отдельных фрагментов.

В архитектуре чаще присутствует ясная геометричность планов, более

доступная для осознания формы, свободной ориентации в ней. Хотя в определенных случаях в целях решения специфических художественных замыслов встречаются формы свободного криволинейного очертания, логика построения которых содержит некоторую интригу, тайну, скрытую сознательно от прямого восприятия. В последнее время отмечается интерес к таким «нелинейным» формам, которые получили возможность своего воплощения в натуре на основе новейших технологий проектного моделирования и прогресса строительной индустрии. Архитекторы-постмодернисты кроме того видят в таком подходе возможность выйти за границы традиционной архитектуры и нащупать пути новой выразительности.

Использование криволинейных очертаний и соответственно криволинейных поверхностей, формирующих пространственный образ, широко раздвигают потенциальные возможности ритмов, работающих на его художественное обогащение. По этому поводу И.А. Азизян пишет: «Криволинейные стены обнаружили большую пространствотворящую силу, заставляя пространство то стягиваться, то разворачиваться…» [7, с. 277]

Планы группируются между собой различным образом, предопределяя пути, по которым может двигаться человек. Они могут быть выражены в схемах симметричного или асимметричного построения траекторий перемещения и соответственно в состоянии вызвать ощущения ритма. Такие ощущения, как указывают психологи, во многом создаются не только визуальным отображением пространственных ограничений, но и рефлексией от самой кинематики движения.

Если в дополнение к линейным границам плана подключаются боковые элементы, например, в виде плоскостей или системы вертикальных стержней, то параметры пространства и его форма приобретает повышенную степень точности и ясности. Каждая из множества точек, определяющая узор плана, растет вверх, превращаясь в линию и оставаясь лишь ее проекцией. Толща пространства выражена теперь предельно отчетливо, в том числе за счет фиксации его внешних боковых границ. Такие ограниченные пространства носят название интерьерных, в отличие от тех, что располагаются за его пределами, называемых экстерьерными. Однако определенную долю неопределенности в параметрах архитектурного пространства особенно обширных образований вносит лишь его верхняя часть. Если оно открыто, то верхняя граница и ее геометрическая форма отчетливо не воспринимается. В то же время наличие покрытия четко фиксирует замкнутость такой пространственной среды.

Таким образом, разные элементы объемных форм: точки, линии, поверхности, расположенные на внешних границах пространства, характеризуют его геометрические параметры и возможности композиционного выражения.

Другим из таких важных композиционных характеристик пространства является степень изолированности, замкнутости, степень связи с внешним пространственным окружением. Можно отметить два противоположных полюса такого качества пространства: предельная изолированность, предельная открытость. Между ними располагается весь веер вариантов отношений и связей внутреннего и внешнего пространства.

Ритм образуется (ощущается) в глубинно-пространственных композициях при непременном условии движения человека по определенному пути, где происходит смена (чередование) пространственных ощущений. При статической позиции человека они невозможны. (Статическая позиция человека не характерна для пространственных ритмов).

Два типа пространственных ритмов: возникающих из чередования дифференцированных, локализованных частей пространств, образующихся из непрерывных, текучих пространств без четко обозначенных границ. Эту разницу между ритмами дифференцированных пространств и текучих можно передать через разрез сооружений.

Поскольку ритмика пространственных форм выражается косвенно через обрамляющиеся объемы и поверхности, то важно установить, какие здесь могут быть выявлены связи и корреляции. Эти связи в значительной мере проявляются через степень детализации объемно-пространственных форм и размещения композиционных акцентов. Пластически насыщенные и сильно детализованные обрамляющие пространство массы и поверхности предполагают в нем замедленный темп движения зрителя с возможностью сохранения в памяти их образных характеристик. Напротив, мало детализованные формы, нейтральные по отношению к другим ярким и выразительным, не содержат эстетически содержательной информации, не вызывают отклика и интереса, лишь способствуют ускорению темпа движения зрителя с желанием быстрее преодолеть такую скучную зону пространства. На чередовании подобных разнохарактерных отрезков пути в ансамбле часто выстраивается общая ритмика пространственных ощущений.

Важнейшим фактором жизнеобеспечения (включая культурную, а не только биологическую составляющую) является *ориентация* в пространстве. Ритм играет здесь важнейшую роль. Он участвует в дешифровке формы, распознании, выстраивает модель движения, устанавливает связи между расстояниями и временем пути, фиксации панорам и т.п. (К.Линч, Д. Саймондс) [8, 5]

Управлять динамикой развертывания ритма можно также с помощью изменения уровня земли. Во время движения, преодолевая даже незначительные подъемы и снижения, неизбежно возникают и разные ощущения от пребывания

в той или иной зоне пространства. Они могут также поддерживаться и информацией о конфигурации плана, а с ней и форме пространства, если человек находится в более высокой точке участка по отношению к низкой. Таким образом, форма земли, ее дифференцированность может играть в определенных ситуациях весьма активную роль в расчленении пространства и в образовании ритмических связей.

Генераторами ритмических ощущений в пространственных образованиях часто выступают лестницы и пандусы. Лестницы жестко направляют в пространстве движение людей и их перемещения в вертикальном направлении. При этом происходит смещение визуальных полей, согласующееся с темпом подъема (или опускания), которые сливаются в единый ритмический поток. Зрительные следы памяти от покинутых только что позиций сливаются с возникающими в данный момент и ожидаемыми в ближайшем, если движение наблюдателя будет продолжаться. Поэтому лестницы и пандусы, особенно в решении крупных общественных пространств, играют важнейшую роль, задавая общий эмоциональный настрой от их восприятия.

Траектории лестничных маршей строгие, регулярные, с повторяющимися элементами подчиняются метрическим схемам. В противоположность им часто используются лестницы со свободной проекцией в плане. Траектории марша изгибаются по кривой, формируя текучие пространственные формы ритма.

Овладение пространственным ритмом как художественным средством и инструментом профессиональной проектной деятельности происходит не сразу. Оно развивается с опытом в ходе сопоставления проектных композиционных замыслов с реализованным объектом творчества в натуре. И только тогда могут выработаться наиболее эффективные способы моделирования ритма пространственных форм. При этом каждая из моделей будет нести в себе определенную долю условности. Но в этой условности профессионал способен уловить прогнозируемый художественный эффект.

Библиография:

1.Гинзбург М.Я. Ритм в архитектуре. М. 1923.

2.Сааринен Э. Изменяющаяся философия архитектуры. //Мастера архитектуры об архитектуре. М.: Искусство. 1972.

3.Дзеви Б. Уметь видеть архитектуру. // Мастера архитектуры об архитектуре. М.: Искусство. 1972.

4.Араухо И. Архитектурная композиция. М.: 1982.

5.Саймондс Д. Ландшафт и архитектура. М.: 1965.

6.Барабанов А.А. Семиотические проблемы в художественно-композиционной подготовке архитектора. //Художественно-композиционная подготовка архитекторов и дизайнеров. Екатеринбург: 1991.

7.Азизян И.А., Добрицына И.А., Лебедева Г.С. Теория композиции как поэтика архитектуры.. М.: Прогресс-традиция. 2002.

8.Линч. – Совершенная форма в градостроительстве. М.: Стройиздат. 1986.

Г.И. Курган

КУРС ФИЛОСОФИИ КАК УРОК ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ

Статья посвящена вопросам модернизации отечественного художественного образования в свете накопленного в МГХПА им. С.Г.Строганова опыта преподавания общественных наук и, в первую очередь, философии.

The article is dedicated for the questions of modernizations of native artistic education from the point of view of the experience of teaching sciences, in the first instance, philosophy, in Moscow State Academy of Industrial and Applied Arts named after S.G. Stroganov.

Ключевые слова: система художественного образования, модернизация, реформы, история философии, методика преподавания, творческое мышление.

Keywords: System of artistic education, modernization, reforms, history of philosophy, methodic of teaching, creative thoughn.

Образование, начиная с Античности, всегда выступало объектом философских размышлений. К середине XX века происходит выделение специального направления в философии — философии образования, которая сосредоточивает усилия на исследовании сущности и специфики образования как вида человеческой деятельности. Образование не есть застывший, всегда равный самому себе процесс. Оно изменяется с каждой новой эпохой, и изменяется качественно. Меняются его цели и ценности, структура дисциплин и методика их преподавания, роли ученика и учителя, наконец. Современные процессы глобализации и демократизации, стирание национальных и государственных границ, усиление мобильности в обществе – как вертикальной, так и горизонтальной – ставят в очередной раз перед общественностью задачу модернизации образования, поиска оптимальных форм его организации, разработки новых подходов и методики преподавания.

Но прежде чем всерьез говорить о модернизации системы образования с прицелом на какие-то реформы, следовало бы яснее представить себе ситуацию в сфере образования сегодня. Нам представляется, что современное

образование инфицировано некоторыми болезнями сегодняшней цивилизации. Болезни эти заразны, они распространяются всюду и становятся глобальными. Важнейшая из них — стремление готовить узкого специалиста, посредством минимизации усилий, времени и затрат (пример — так называемый бакалавриат). Как результат – образование порой снижается до своей чисто технической компоненты – до обучения, т.е. овладения довольно узким набором знаний, навыков и умений, а сами учебные заведения превращаются в институты по «оказанию образовательных услуг».

Разумеется, образования нет без обучения. Но образование не может быть к нему сведено. В остатке — самое главное — Личность, которую образование и должно в конечном счете формировать. Институт же, позиционирующий себя лишь как «кузницу кадров», сводящий свою миссию до уровня технических задач, заведомо обрекает себя на «звание» «неэффективный ВУЗ».

Сказанное в еще большей степени относится к сфере художественного образования. Подготовка специалистов-профессионалов – и здесь задача наиважнейшая. Но надо четко понимать, что профессия художника, дизайнера является особой. Общество объективно возлагает на нее не просто функцию, но миссию. Здесь уместно было бы использовать понятия «высокой профессии», «высокого профессионала». Задачей последнего является служение Культуре, работа на перспективу в модальности красоты и долженствования. В современных сложных обстоятельствах, ограничивающих возможности подготовки «высоких профессионалов», их миссия не отменяется, а, напротив, становится еще более значимой. Поэтому художественные образовательные учреждения, как представляется, должны корректировать свою деятельность с учетом и во имя этих целей.

Как же готовить такого высокого специалиста? И, вообще, можно ли подготовить художника? Разумеется, посредством одного только обучения — нет. Нужен грамотно выстроенный, оптимально сбалансированный по дисциплинам учебный, воспитательный и творческий процесс. Важное место в этом балансе дисциплин должно принадлежать сфере гуманитарного знания и, в особенности, преподаванию философии. Именно курс философии, по определению самой этой науки как «стремления к мудрости», должен стать Уроком творческого мышления.

Поставим вопрос так: в чем состоит специфика философского знания? Как известно, философские вопросы касаются не того или иного фрагмента действительности, а всего бытия в целом. Эти вопросы являются предельно широкими. Истинность ответов на них не может быть удостоверена ни эмпирическим, ни даже логическим путем, поскольку не существует никакой другой внешней области действительности, соотнесение с которой могло бы

однозначно показать их истинность или ложность.

Исходным пунктом построения любой философской системы является свободный выбор ее основоположений (например, Бог есть — Бога нет, человек свободен — человек подчинен необходимости, мир материален — мир духовен). Так поступали Сократ, Аристотель, Кант, Гегель, Хомяков, Бердяев, Флоренский. Философское мышление есть дело свободного творческого субъекта. В этом отношении оно подобно мышлению художника, который так же сам выбирает основание своего творчества. Это сходство принципиально, ибо, несмотря на различия этих двух видов мышления (художник мыслит образами, философ силлогизмами) определяет их изначально творческий характер. Отсюда: а) разнообразие философских учений, которые, как и художественные произведения, уникальны и неповторимы; б) несут отпечаток личности творца. Поэтому историко-философский процесс, в отличие от естественно научного, принципиально некумулятивен, из имеющихся учений никак нельзя сложить обобщенную коллективную конструкцию. Каждое философское учение самоценно, так же как самоценно каждое художественное произведение.

Отсюда вытекает вывод: философия есть история философии. Вот почему в Академии им С.Г.Строганова в гуманитарном цикле такое внимание уделяется истории философской мысли. Преподаватели философии здесь стремятся, в конечном счете, не к тому, чтобы студент нечто выучил и запомнил, а к тому, чтобы он постиг сам метод философствования. Педагогическое кредо преподавателей философии: философии нельзя научить, научить можно (и нужно) философствовать. А для этого есть только один путь — изучение всего богатства философской мысли: от Античности до наших дней. При этом важно понимать, что самые последние — «современные» — философские учения не обязательно есть самые «правильные» и самые глубокие. Историко-философский процесс развивается волнообразно. Он знает свои периоды подъема и упадка. Курс истории философии и призван приобщить молодого человека к основам творческого мышления. Тот, кто учит философии — и учит профессионально — преподает уроки творчества. Эти уроки являются абсолютно необходимым звеном, если не стержнем, системы художественного образования.

В этой связи нельзя не сказать о вреде тестирования в блоке гуманитарных дисциплин. Использование тестов в учебном процессе ориентирует на однозначные, готовые, ответы, что прямо противопоказано духу гуманитарного знания и, прежде всего, философии. Разумеется, нужно знать, кто написал «Россия и Европа», кто сказал «Я знаю, что ничего не знаю», и к какому философскому направлению (материализм — идеализм) относится онтология

Платона. Однако изучение философии — не освоение «основ науки», что было характерно для старой образовательной парадигмы, а — овладение методом мышления. Это открывает возможности для выхода за пределы наличного знания и реализации внутренних ресурсов личности. Только в этом случае образование способствует формированию творческого мышления, а не предписывает студенту овладение уже готовой суммой знаний.

Библиография:

1. Франк С.Л. Очерк методологии общественных наук. — М., 1992.
2. Франк С.Л. Духовные основы общества. — М., 1996.
3. Федотова В.Г. Конец догоняющей модели модернизации и поиск новых путей // Социальные стратегии. 2012. №3.
4. Эстетика и время. — СПб., 2012

А. В. Сазиков

ЭЛЕКТРОННАЯ РЕКЛАМА НА УЛИЦАХ МОСКВЫ. ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ.

Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ проекта проведения научных исследований (Дизайн в формировании эстетического облика городской среды), проект №12-04-00308.

В статье рассмотрена история возникновения и развития электронной рекламы на улицах Москвы. Анализируются разновидности электронной рекламы, ее особенности, место и значение в городской среде.

The article is dedicated to the history of appearance and development of electronic street advertising of Moscow. The author analyses the kinds of advertising, its peculiarities, its position and meaning in the urban envirenment.

Ключевые слова: бегущая строка, электронное табло, проекционная реклама, наружная реклама, история наружной рекламы, городской дизайн.

Keywords: electronics indicator panel, projection advertisement, exterior advertisement, the history of exterior advertisement, urban design.

Своего рода предшественниками электронных табло в Москве были загоравшиеся в вечернее время на центральных магистралях города многометровые электронные «газеты» — так называемая «бегущая строка». Устанавливали их на зданиях служб связи и информации. Первая «световая газета» появилась еще в 1931-1932 гг. на здании редакции газеты «Известия», расположенном на улице Горького (Тверской). Она передавала информацию о погоде, передовицы свежих газет, рекламные и информационные сообщения. Эта «бегущая строка» была изготовлена немецкими специалистами. Ее принцип действия сводился к следующему – от ламп, смонтированных на плоскости экрана, все провода уходили в ванну, наполненную ртутью, слегка соприкасаясь с зеркалом ртути. По плоскости между оголенными концами проводов и ртутью протягивалась перфолента, на которой были выбиты

контуры букв и цифр. Там, где есть отверстие, ртуть контактирует со штырем – цепь замыкается, лампа горит.

Только спустя 40 лет в 1970-1971 гг. на месте этой «бегущей строки» появилась новая – электронная, изготовленная винницким Центральным конструкторским бюро информационной техники (ЦКБИТ). Вслед за этим такие же устройства появились на здании «Дома связи» на проспекте Калинина (Новый Арбат) и Главного управления по распространению печати на Ново-Хорошевском шоссе (проспект Маршала Жукова). «Тираж» световых газет продолжал увеличиваться и к 1982 году в Москве их было уже пять. Демонстрация одного текстового знака обходилась тогда городским организациям в 1,3 коп.

К началу 1990-х годов все эти устройства вышли из строя и были демонтированы. Сегодня «бегущая строка» столь крупных размеров не актуальна, ее роль гораздо лучше выполняют светодиодные экраны. В то же время небольшая «бегущая строка», как элемент внутреннего или наружного рекламного оформления магазина, банковского отделения или предприятия сферы обслуживания встречается довольно часто.

Помимо световых «газет» в 1970-е — 1980-е годы на стадионах, в спортивных залах и плавательных бассейнах, на вокзалах, станциях метро использовались электронные часы и универсальные информационные статические табло. Разрабатывалось все это электронное свето-информационное оборудование так же, как и «световые газеты» в ЦКБИТ.

Там же было создано и первое в нашей стране электронное универсальное рекламно-информационное табло, получившее название «Элин» — электронный информатор. Главным конструктором этого проекта был Л.Л.Могилевер, его заместителем – А.И.Никитич.

Надо сказать, что и в других странах на тот момент устройств подобного типа не существовало. Установили «Элин» в 1972 году на брандмауэрной стене дома № 17 по проспекту Калинина (Ныне — Новый Арбат, д. 7). В том же году, 3 ноября «Элин» был введен в эксплуатацию, а 7 ноября воспроизвел первую светографическую программу. Так что в 2012 году исполнилось 40 лет первому уличному рекламному «телевизору».

Начиная с 6 марта 1973 года разноцветный экран вспыхивал каждый вечер на 2–2,5 часа. Изображение было озвучено, громкоговорители располагались на столбах вдоль всего проспекта — от Садового кольца до кафе «Валдай». Увидеть работу «Элина» можно было в любую погоду. Экран не боялся ни жары, ни дождя, ни зимней стужи, а изображение прекрасно воспринималось на расстоянии до километра, так что прохожие, присев на расположенные вдоль широких тротуаров скамьи для отдыха, с интересом созерцали озвученные

телепередачи, мультфильмы и рекламные ролики, возникавшие на темном экране информатора. Первым начал прием заказов на демонстрацию «Элином» видеороликов кустовой вычислительный центр «Союзпечать». Стоимость показа тогда составляла 12–15 рублей за одну минуту.

Экран «Элин» состоял из 103 900 автомобильных ламп накаливания закрытых красными, синими и зелеными светофильтрами. Площадь экрана составляла 235 квадратных метров. В небольшом пространстве между экраном и стеной дома на девяти ярусах размещалась сложнейшая электронно-оптическая аппаратура и люди, благодаря которым она работала. Система «Элин» давала возможность демонстрировать кинофильмы, плакаты, иллюстрации, текстовые материалы и передачи с телепроектора. Все это осуществлялось с помощью телекинопоста и аппаратуры, включавшей в себя более 600 тысяч электрорадиокомпонентов.

Спустя 10 лет, во второй половине 1983 года на ЦКБИТ начались работы по созданию видеоэкрана нового поколения — на вакуумно-люминесцентных индикаторах. Он должен был заменить собой морально и физически устаревшее табло на Калининском проспекте. Этот проект получил название «Элин 2». Винницкому КБ в этой работе активно помогали Саратовский завод приемно-усилительных ламп и Николаевский завод «Трансформатор», а принцип изготовления индикаторов был разработан в НИИ «Платан». Индикаторы представляли собой своего рода кинескоп без расширяющейся части с расфокусирующей системой и нанесенным на торец колбы люминофором одного из трех цветов — красного, синего или зеленого.

«Элин 2» начал работать летом 1985 года к открытию Международного фестиваля молодежи и студентов. Тогда же появилось и дюралевое декоративное обрамление экрана, в котором скрывались службы управления видеопроцессами. Теперь «Элин» состоял из 1728 индикаторных модулей — это более 110 000 индикаторов. Режим полиэкрана был рассчитан на одновременный просмотр и днем, и вечером четырех программ, качество изображения которых заметно улучшилось. Площадь экрана немного уменьшилась, теперь она составляла 221 кв. метр, его разрешение достигло 192x144 пикселя, количество цветовых градаций — 16 по каждому из цветов. Пиксель состоял из четырех индикаторов — синего, красного и двух расположенных по диагонали зеленых. Из-за этого картинка в целом имела зеленоватый оттенок. В 1990-е гг. «Элин 2» прекратил свою работу, с тем, чтобы в 2005 году возродиться в виде светодиодного экрана.

Еще одно московское электронное табло появилось в 1973 году на крыше ресторана «София». Это был венгерский «Публиколор». Система «Публиколор» строилась по принципу растровых точек, каждая из которых

состояла из четырех разноцветных лампочек. Они образовывали картину или надпись. При помощи специального программирования буквы, графические изображения, фигуры передвигались и изменяли цвет. Передвижение по табло было непрерывным, так что создавалось впечатление, будто слова пишет невидимая рука.

В небольшом помещении, где располагался пульт управления, имелись встроенный телевизионный монитор и промышленная телекамера, с помощью которых специалист контролировал объявление, появляющееся на табло. Запрограммированный текст можно было записать на перфоленту или вручную по системе пишущей машинки. На непрерывную программную ленту художник легко наносил желаемый рисунок. Одновременно можно было запрограммировать 40–50 разных геометрических изображений. Их форма, цвет и расстояние между собой варьировались неограниченно. Текст и изображение могли появляться одновременно. Передвижение изображения и текста, изменение цвета и формы давало возможность бесчисленных вариаций.

Благодаря различным сочетаниям красного, зеленого и синего цветов достигалась вся гамма цветовой триады (кроме белого цвета, установленного дополнительно). Устройство для автоматического управления цветовым эффектом работало на транзисторах. А программный переключатель — на бесконтактных элементах. Он мог свободно превращать статическую рекламу в динамическую, и наоборот.

«Публиколор» так же как и «Элин» в начале 1980-х был заменен на новый, более совершенный экран — «Публиколор 2», и так же как и «Элин» в 1990 годы прекратил свою работу. С 2003 года на крыше дома № 2 по 1-й Тверской-Ямской улице, где некогда красовалось электронное табло «Публиколор» расположилась гигантская, превышающая размеры своего предшественника, световая крышная панель.

«Элин» и «Публиколор» долгое время оставались единственными в Москве электронными табло и только в начале 1990-х годов их число начало заметно увеличиваться. Сначала появился экран на козырьке портала гостиницы «Интурист», затем на «Московском доме книги», на Пушкинской площади над входом в торговый центр «Пирамида» и, наконец, целая сеть видеоэкранов, которая принадлежала сначала «Тихой гавани», а затем компании «3Stars». Именно «Тихая гавань» установила в 2001 году первый в Москве светодиодный видеоэкран. Тогда это было новинкой не только для России, но даже для Европы и Америки. Этот видеоэкран вошел в историю не только благодаря своему первенству на рынке, но и как первопричина неслыханного погрома, произошедшего в 2002 году после показа футбольного матча Россия-Япония. В ходе трансляции на этом видеоэкране неоднократно демонстрировался ролик

с английским болельщиком, разбивающим автомобиль. Как следствие, по окончании матча именно отсюда фанаты направились громить город.

На сегодняшний день самым крупным в Москве (и не только в Москве, а вообще в России и Европе) считается светодиодный экран, установленный в конце 2005 года НПО «Витта» на Краснопресненской набережной. Его площадь превышает 232 квадратных метра. Изображение на светодиодных экранах отличается яркостью и высокой разрешающей способностью. Монтаж отдельных модулей осуществляется на специальной металлоконструкции с последующей защитной облицовкой. Экраны нового поколения, появившиеся уже в 2000-е годы, просты в обслуживании, долговечны, работают в любое время суток и при любой погоде.

Главное достоинство светодиодных экранов заключается в том, что они сочетают в себе преимущества наружной и телевизионной рекламы с возможностью круглосуточной демонстрации любых видов изображений (статичных, динамических, роликов). Располагаются они в центральной части города, обладают большой яркостью и реалистичностью цветопередачи, управляются в режиме on-line. Видеоэкраны часто объединены в целую сеть, управление которой происходит из единого центра. Первый в России Единый Центр Управления Сетью экранов был создан в 2003-2005 годах компанией «CityVision».

Совершенно новые возможности электронной рекламы открылись благодаря появлению в Москве светодиодных фасадов. Это новшество было предложено рекламным агентством «People Worldwide», разместившим свой первый «экран» на здании гостиницы «Золотое кольцо», а затем и на расположенной напротив гостиницы «Белград». Светодиодные элементы, занявшие простенки между окнами этих 20-этажных строений на Смоленской площади, образуют огромный экран, опоясывающий гостиницы с трех сторон. Видеоролики, пробегающие по стенам двух башен на Смоленской площади, прекрасно видны на расстоянии более километра.

Еще один светодиодный фасад возник на стенах административного здания, расположенного на Новом Арбате. Так возродились традиции светографического оформления этой магистрали, восходящие к 1967 году. Тогда, в дни празднования 50-летия советской власти, здания на Новом Арбате (именовавшемся тогда проспектом Калинина) были подсвечены снизу, освещены заливающим, контурным, ажурным светом. В самих зданиях свет выборочных окон составлял отлично воспринимаемые на расстоянии цифры юбилейных дат, отдельные слова и лозунги. Такой способ светографического оформления Калининского проспекта просуществовал вплоть до начала 1990-х годов.

Отдельно стоит упомянуть проекционную рекламу. В Москве первые опыты по ее созданию относятся к 1930-м годам — периоду индустриализации всей страны. Тогда по праздникам на стены московских зданий проецировались лозунги и изображения вождей мирового пролетариата. Идея создания таких световых панно принадлежала одному из крупнейших художников авангарда Густаву Клуцису. С началом Великой Отечественной войны демонстрация таких проекций стала невозможной. На долгие десятилетия о проекционных изображениях забыли.

Только в середине 1990-х годов фирма «Моно» возобновила довоенное начинание, используя для этих целей оборудование австрийской компании «Movelight». Рекламные сообщения появлялись в темное время суток на стене здания, расположенного на перекрестке Садового Кольца и Олимпийского проспекта (ул. Садовая-Сухаревская, д. 5). Специально для этого был отштукатурен фрагмент брандмауэрной стены здания.

Такая технология проекционной рекламы большого размера позволяла демонстрировать по очереди 6 разных статичных изображений, выполненных в цветной графике. Время демонстрации каждого изображения составляло 8 секунд, а в качестве носителя выступал рекламный шаблон на стекле.

Но все же такая статичная «двухмерная» проекционная реклама не получила дальнейшего развития — слишком серьезной оказалась конкуренция со стороны электронных видеоэкранов. Будущее проекционной рекламы видится скорее в использовании динамических проекций и, главное, технологий передачи трехмерного изображения.

Впервые с динамическими световыми проекциями москвичи познакомились в 1997 году. В тот год 6 сентября перед зданием МГУ состоялся концерт французского композитора Жан-Мишель Жара, прибывшего по приглашению мэра Юрия Лужкова на празднование 850-летия столицы. Устроенное Жаром на стенах МГУ лазерное шоу собрало 3,5 миллиона человек, наблюдавших за этим незабываемым зрелищем на Воробьевых горах и со стороны Лужников.

Ныне возможности широкоформатной проекционной рекламы позволяют демонстрировать видеоролики не только на зданиях различной конфигурации, но и на облаках, воде, трубах-градирнях. Современные слайдовые прожекторы могут спроецировать рекламу огромных размеров практически на любую поверхность.

Но, пожалуй, еще больший интерес представляют возможности перспективного развития трехмерной голографической рекламы. Подобные опыты в рамках интерьерной рекламы ставились у нас еще в самом начале 1960-х годов. Так, например, на ВДНХ СССР в павильоне «Радиоэлектроника» демонстрировался «парящий» в воздухе без всяких нитей и опор радиоприемник.

Но, если бы кто захотел коснуться его рукой, то она ни на что не натолкнулась бы. В воздухе «парило» лишь цветное, объемное изображение.

Для этой цели использовалась технология голографической передачи изображений, предложенная еще в 1948 году жившим тогда в Великобритании физиком Деннисом Габором. По этому же принципу в 1960-е годы была смонтирована и установка в Политехническом музее для демонстрации «парящего» в воздухе букета цветов. Тогда же применили этот принцип и для рекламы в одном из московских «Гастрономов». Здесь по воздуху двигалась на покупателей «парящая» бутылка шампанского. Голографические установки использовались и позже в 1970-80-е годы, но, главным образом, в музеях и на выставках.

В наше время технических возможностей для передачи трехмерных изображений в помещении и на открытом пространстве стало гораздо больше, осталось только дождаться, когда кто-нибудь решится на «прорыв» в этой области и трехмерная реклама воспарит в московском небе.

Легко представить, как через несколько лет синтетическое слияние светодиодной и проекционной рекламы может преобразить центр Москвы. Незабываемое зрелище представит картина, образованная соединенными в единый экран четырьмя зданиями-книжками по нечетной стороне Нового Арбата. Изображение, перебегая от здания к зданию, наконец, взмоет в небо в виде трехмерной голографической проекции.

Библиография:

1.Кожемяко В. П., Дорощенков Г. Д., Борбич М. П. Структурная организация видеоинформационных систем с наборным экраном на светодиодах // Научные труды Винницкого национального технического университета, 2008, № 1. С. 1-7.

2.Михневич В. Телевизор для проспектов и площадей // Техника молодежи. № 9, 1973. С. 10-12.

3.Огинская Л.Ю. Густав Клуцис. Штрихи к портрету дизайнера // Техническая эстетика. № 11, 1980. С. 22-26.

4.Проекционная реклама // Реклама & дизайн на улицах Москвы. — М.: Вортэкс, 1998. С. 100.

5.Романова Т. Световая реклама в освещении городов // Техническая эстетика. № 4, 1972. С. 30-32.

6.Сазиков А.В. Московские электронные табло и проекционная реклама // Наружка. № 8, 2008. С. 51-55.

7.Фридлянский А. Светящийся наряд улиц // Реклама. № 3, 1971. С. 7-8.

8.ЦАГМ, ф. 1864, оп. 1, д. 623, л. 22–23. Письмо заместителя начальника Технического управления Мосгорисполкома от 15 января 1981 г. № 3–6/41.
9.Экран — столичная достопримечательность // Наружка. № 8, 2006. С. 18.
10.Электроника на службе рекламы // Реклама. № 6, 1973. С. 18-19.

А. М. Василенко

К ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО И ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ДЖОНА РЕСКИНА В РОССИИ

Статья анализирует историю восприятия творческого наследия английского историка искусства и художественного критика Джона Рескина в России и в самом широком международном контексте.

This article observes perception of John Ruskin critical and literary heritage across the world and, in particular, in Russia from the end of XIX century until nowadays.

Ключевые слова: критика, Россия, Рескин, искусствоведческий текст.

Keywords: critique, Russia, Ruskin, art criticism.

Первые ассоциации, которые возникают у русского читателя с именем Джона Рескина сегодня – это, безусловно, прерафаэлиты и, как ни странно, эстетическое движение в викторианской Англии. Однако же в современном искусствознании Рескина не относят к представителям эстетизма, в первую очередь, из-за его морализаторства. Можно предположить, что эта традиция восприятия Рескина берет начало из дореволюционного периода истории нашей страны, когда в сознании русского читателя Рескин долгое время оставался символом эстетизма. Поскольку в советское время работы Рескина были под запретом, то можно наблюдать некоторую стагнацию в анализе и исследовании его творчества в России. Только в последние десятилетия наблюдаются некоторое позитивные сдвиги в сторону более объективной оценки его творчества.

Историк искусства и художественный критик – лишь две из характеристик профессиональной деятельности Джона Рескина, которые присваиваются ему в многочисленных статьях и монографиях, посвященных его творчеству. В контексте нашей статьи эти его ипостаси кажутся наиболее релевантными. В самом деле, можно сказать, что Рескин прославился в наибольшей

степени именно как художественный критик, как «властитель дум». Такой характеристикой он был награжден в книге Жана Бурдо наряду с Ницше, Толстым. Это показательно еще потому, что Толстой был страстным поклонником творчества и мысли Рескина, хотя и не только он.

В Великобритании Рескин стал известен в какой-то степени благодаря скандалу. На него впервые обратили внимание в литературных и художественных кругах, когда он выступил в защиту Джона Мэллорда Уильяма Тернера, чьи новаторские во многих смыслах работы были осуждены и непоняты Академией художеств. Это сподвигло Рескина написать первый том его многотомного труда под названием «Современные художники», который был издан в 1843 году в ответ на критику живописи Тернера. С этого момента Рескин взошел на английскую художественную сцену и уже не сходил с нее, хотя пребывание там и было связано с всевозможными трудностями (вспомнить только историю с прерафаэлитами или суд с Уистлером). В 1870-е годы Рескин был уже абсолютным авторитетом в Англии, из под чьего пера вышли не только книги по искусству, но и монографии, посвященные социально-экономическим аспектам жизни общества, религии. Тогда же (с 1869) он начал преподавать в Оксфорде на кафедре истории искусств. Его лекции пользовались огромной популярностью не только из-за их содержания (они издавались и переиздавались множество раз), но и из-за харизмы лектора. Подробное и живое описание того, как Джон Рескин читал свои лекции, можно найти в книге Робера де ла Сизеранна «Рескин и религия красоты». Рескин плотно и активно работал вплоть до самой своей смерти в 1900 году в своем доме в Брэнтвуде, оставив после себя пятьдесят книг (некоторые им же проиллюстрированы), около семисот статей, а также лекции.

Уже прижизненно Рескин стал известен за пределами Англии. Марсель Пруст переводил его произведения во Франции, издал сборник эссе «Памяти убитых церквей», посвященный Рескину, и восторженно отзывался о нем в своих письмах к друзьям. Махатма Ганди перевел «Первому, как и последнему» на гуджарати, Риюзо Микимото, уже в начале XX века, основал Общество Рескина в Японии и библиотеку Рескина, переводил его труды на японский язык. Стоит также отметить, что в Японии 1910 – 1920-х годов, в период развития активного взаимодействия с Западом, труды Рескина входили в школьную программу.

В России произведения Джона Рескина начали издаваться примерно с 1890-х годов, точнее, с 1894 г. Тогда в московском издательстве М.К.Прянишникова опубликовали художественное произведение Рескина «Царь Золотой реки или «Черные братья»», то самое, которое он написал по просьбе своей будущей жены Эффи Грей. С этого момента, и вплоть до (примерно) 1912

года ежегодно издавалось по несколько книг Рескина, что говорит о крайней его популярности в дореволюционной России. Издательством «Книжное дело» и «И.А.Баландин» с 1900 по 1905 было издано собрание сочинений Джона Рескина в 11 томах. Туда были включены практически все наиболее известные его произведения: «Сезам и лилии», «Последнему, что и первому», «Лекции об искусстве, читанные в Оксфордском университете в 1870 году», «Оливковый венок», «Радость навеки и ее рыночная цена», «Закон Фиезоло», «Форс Клавиджера» и другие. Художественные произведения Рескина были также изданы в сборнике «Современные английские стилисты» (1911), туда также входили сказки О.Уайльда.

Основным переводчиком произведений Рескина можно смело считать Л.П.Никифорова, поскольку около семидесяти процентов изданных книг известного критика переведено именно им, включая и собрание сочинений. Никифоров является также автором книги «Джон Рескин, его жизнь, идеи и деятельность», она была издана в Москве в 1896 году. Однако были и другие переводчики: А.С.Суворина, О.М.Соловьева (второе издание ее перевода книги «Искусство и действительность» было опубликовано типографией Мамонтова, так же, как и переводы Когана), М.П.Троицкая, П.С.Коган, Н.А.Макшеева, В.Микулич, А.Герцык.

Произведения Рескина издавались в таких известных периодических изданиях, как «Северный вестник», «Популярно-научная библиотека», «Новый журнал иностранной литературы», «Исторический вестник», «Посредник», а также «Мир искусства».

Как уже упоминалось выше, большим ценителем творчества и деятельности Джон Рескина был Лев Толстой. Он написал предисловие к книге «Воспитание. Книга. Женщина» (1898). В этом достаточно кратком предисловии Толстой прежде всего говорит о своем восприятии фигуры Рескина, и заметно, что он очень ценит и уважает известного критика и его творчество. Также здесь есть небольшая политическая подоплека, поскольку Толстой подчеркивает, что в Англии Рескин известен только с определенной стороны, а именно как художественный критик, но (помимо этого) он еще и человек определенных политических убеждений, которые, видимо, английскому правительству не угодны. Тем не менее, он все равно очень популярен и имеет огромное влияние на английское общество.

Предисловие приведено ниже:

Джон Рескин один из замечательнейших людей не только в Англии и нашего времени, но и всех стран и времен. Он один из тех редких людей, который думает сердцем (les grandes pensées viennent du coeur) и потому думает и говорит то, что он сам видит и чувствует и что будут думать и говорить

в будущем.

Рескин пользуется в Англии известностью, как писатель и художественный критик, но как философа, политико-экономa и христианского моралиста его замалчивают в Англии так же, как замалчивают Матью Арнольда и Генри Джорджа в Англии и Америке. Но сила мысли и ея выражение у Рескина таковы, что не смотря на всю дружную оппозицию, которую он встретил и встречает в особенности среди ортодоксальных экономистов, хотя бы и самых радикальных (а им нельзя не нападать на него, потому что он до основания нарушает все их учение), слава его начинает устанавливаться и мысли проникать в большую публику. Поразительные по силе эпиграфы из Рескина все чаще и чаще встречаются в английских книгах.

Лев Толстой.

Как мы видим, Толстой очень ценил фигуру Рескина и подчеркивал, что его политические и экономические убеждения далеко не всех устраивали в Великобритании. В письме другу Толстой говорил о Рескине: «С Рескиным спорить трудно. <…> У него одного больше ума, чем у всего английского парламента»[1]. Толстой и сам переводил некоторые работы Рескина, но эти переводы не были изданы. Однако он также был редактором брошюры «Мысли Джона Рескина», которая вышла в свет в 1904 году.

С появлением журнала «Мир искусства» публикации об английском искусстве и прерафаэлитах становятся постоянными. Уже в первых номерах появляется статья Джона Рескина о прерафаэлизме, а также публикации о ведущих художниках Англии. Издатель журнала Сергей Дягилев широко использовал эстетические идеи Рескина и прерафаэлитов.

Эстетика и искусство прерафаэлитов вышли за пределы Англии и оказали влияние на искусство других стран. Это влияние нашло отражение в творчестве целого ряда русских художников начала века, например, в работах известного русского художника М.В.Нестерова. Об этом свидетельствует переписка художника с искусствоведом А.А.Турыгиным. Последний задался целью изложить свои взгляды на Рескина, почерпнутые из чтения книги Р. Де ла Сизеранна «Рескин и религия красоты» (о которой уже говорилось выше). Турыгин послал Нестерову шесть писем, содержащих реферат этой книги. В ответ Нестеров написал письма, содержавшие его собственное отношение к Рескину и прерафаэлитам.

В письме от 23 сентября 1897 года Нестеров пишет о Рескине: «Личность, несомненно, оригинальная, большая… Прошу тебя, если не заленишься, продолжить свое писание; меня интересует – в чем проявилось у Рескина его стремление к прерафаэлитам, как он их понимает, чем в них любуется. Что в них ищет, на что уповает, чего ждет от них, как хочет их соединить, ввести

в современное мышление, в жизненную потребность людей – людей нашего времени»[3].

В этот период своей жизни Нестеров, как он сам признавал, еще не видел в оригинале работы прерафаэлитов, и для него Рескин был единственным источником сведений о прерафаэлитах, с которыми он чувствовал свое внутреннее родство. Кроме того, в работах Рескина его привлекала идея верности Природе как истинном пути художника. «В Рескине почти все время чувствуется даровитая натура… Местами он односторонен. Но основной принцип – преклонение перед природой, и природа как основание в искусстве – принцип этот, безусловно, верен и желателен»[4]. В своих мемуарах, вспоминая о периоде «Мира искусства», Нестеров скажет, что его поколение было воспитано на взглядах и понятиях искусства Рескиным.

Как уже упоминалось выше, примерно после 1912 года произведения Рескина в России перестали издаваться. Однако еще остались отголоски влияния Рескина на русскую публику. Горький впоследствии хвалил труды Рескина, а Луначарский говорил, что книги Рескина по экономике являются его настольными. Тем не менее, в 1920-х годах Рескин был включен в число запрещенных писателей и библиотекам запретили выдавать его книги.

С тех пор упоминаний о Рескине в советское время не так уж и много. Были статьи в «Литературной энциклопедии», «Энциклопедии по эстетики» и тому подобное.

Чуть ли не единственным подробным и обстоятельным исследованием творчества Джона Рескина в России стала монография филолога, литературоведа, доктора наук Г.В. Аникина «Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века»[7]. Для нее было задумано продолжение под названием «Рескин в России», но, к сожалению, не доведено до конца в связи с кончиной уважаемого ученого. Также к изучению творчества Рескина обращаются такие ученые, как Шестаков В.П., Вязова Е.С., Душкина Н.О. и Раппапорт А.Г. – однако, как правило, их исследования носят обзорный характер, касаясь его деятельности лишь в контексте общего изучения влияния английской культуры на русскую культуру рубежа XIX-XX веков.

Примечания:

1.Бурдо, Жан. Властители современных дум / Бурдо; Пер. с 7-го фр. изд. и вступ. Б.С. Бычковского. - Санкт-Петербург : т-во «Обществ. польза», 1911. – [2], II, 199 с.; 20. - (Библиотека современной философии; Вып. 3).

2.Ла Сизеранн, Робер де. Рескин и религия красоты. – М.: URSS, 2007. – с. 48-49.

3.Пруст М. Памяти убитых церквей. - М.: Согласие, 1999. – 164 с.

4.Пруст М. Три письма / Пер. и вступление Е. Баевской // Иностранная литература. М., 2009. № 3 – 142 с.

5.Рескин, Д. Воспитание. Книга. Женщина / Джон Рескин; Пер. Л.П. Никифорова; [Предисл.: Лев Толстой]. – Москва : тип. И.А. Баландина, 1898 (обл. 1899). – 61 с.

6.Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. – Москва., 1922. Т. 1, С. 96.

7.Рескин, Д. Мысли Джона Рескина / [Собрал Л.Н. Толстой]. – Одесса : М.С. Козман, 1904. – 24 с.

8.Нестеров М. В. Письма. – Л., 1988. С. 162.

9.Там же. С. 164.

10.Аникин Г. В. Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века. – М.: Наука, 1986. 320 с.

Библиография:

1.Ла Сизеранн, Робер де. Рескин и религия красоты. – М.: URSS, 2007.

2.Рескин Дж. Лекции об искусстве, читанные в Оксфордском университете в 1870 году / Рескин Дж. Сочинения Джона Рескина. Полный пер., просмотр. Л.П. Никифоровым: В 10 т. – М.: «Книжное дело» и И.А. Баландин, 1900. – Т.4. – 102 с.

3.Рескин Дж. Лекции об искусстве, читанные в Оксфордском университете в 1870 году / Пер. с 9-го англ. изд. П.С. Когана. – М.: т-во тип. А.И. Мамонтова, 1900. – 231 с.

4.Рескин Дж. Лекции об искусстве / Пер. с последн. англ. изд. Н.А. Макшеевой // Популярно-научная библиотека. – 1907. – 142 с.

5.Федоров А.В. Основы общей теории перевода. – М., 1983.

6.Ruskin, John. Lectures on Art and Aratra Pentelici. With lectures and notes on Greek Art and Mythology, 1870 / The works of John Ruskin: 39 vols. Vol. 20 – L.: Allen, 1905. – 413 p.

А.Ю. Пронина

ФОТОГРАФИКА. ИСТОРИЯ ТЕРМИНА, ЕГО ЗНАЧЕНИЕ И МЕСТОПОЛОЖЕНИЕ В СИСТЕМЕ ИСКУССТВ

В статье освещается история происхождения и бытования термина «фотографика». Приводится профессиональное с точки зрения дизайна толкование термина. Определяется местоположение фотографики в общей системе искусств.

In this article repots history of the origin and existence of the term of “photographics”. Provides prosessional design interpretation of the therm. Determined by the location of photographics in the system of Art.

Ключевые слова: фотографика, проектная фотография, фотодизайн, система искусств, новые виды искусства.

Keywords: photographics, design photography, photodesign, the system of Art, new form of Art.

17 февраля 1899 года немецкими астрономами Максом Вольфом и Арнольдом Швассманом в Главном поясе астероидов было открыто новое небесное тело, которое получило порядковый номер 443 и собственное имя – Фотографика (*нем. Photographica*). Астероид получил свое название в честь фотографических технологий, которыми пользовались ученые для обнаружения небесных объектов, а Макс Вольф вошел в историю, как астроном, активно использующий фотографию в качестве инструмента исследования. Таким образом, в 1899 году термин «фотографика» уже существовал и обозначал разновидность изображения, полученного с помощью фотопроцессов, представляющего собой не художественное изображение, а чисто регистрационно-техническое, фиксирующее факт существования, внешний вид и физические характеристики объекта.

Один из классиков польской фотографии, Ян Булгак в 1927 году предлагал использовать термин «фотографика» (*польск. fotografika*) для определения «истинно художественной фотографии» [1]. Фотографикой предлагалось

называть работы профессиональных фотографов (в отличие от работ фотолюбителей), а под профессиональными фотографиями в данном случае подразумевалась хорошая художественная фотография.

К этому добавим, что в 1976 году в Германии проходит первый аукцион фотографии, который носит название «Photographica» [2]. На аукционе на продажу выставляются фотографии всех жанров без исключения.

Достаточно долгое время термин «фотографика» являлся объектом дискуссии с точки зрения того, что именно следует называть фотографикой, какие работы можно отнести к этому виду искусства. Сложность вызывает то, что в обиходе фотографикой может называться, как изображение, полученное средствами, имеющими отношение к фотографии, так и фотоизображение подвергнутое какой-либо обработке вручную или с помощью компьютера. При этом фотографикой часто оказываются работы низкого художественного уровня, которым искусственно пытаются придать ценность средствами пост-обработки.

Слово «фотографика» в разных вариантах написания в латинице (photographica, photographika, photographics, fotografica) встречается повсеместно. Термин «фотографика» широко используется в англоговорящих странах, но его толкование охватывает большой диапазон значений, нередко и вне профессионального контекста. Поиск в Интернет-ресурсах приводит на сайты с разнообразным контентом: любительские фотоальбомы, сайты полупрофессиональных и профессиональных фотографов, страницы галерей, фотомастерских, ресурсы, посвященные фототехнике. Сегодня в общекультурном контексте слово «фотографика» функционирует практически наравне со словом «фотография». Эти понятия часто смешиваются и в речи, и текстах встречаются как синонимы.

Сопоставив факты, можно утверждать, что в распространенном значении фотографика описывает значительное число явлений, связанных с фотографией и ее обработкой. В большинстве случаев под фотографикой подразумевают преобладание в работе рисуночных, пятновых форм, иными словами, графических качеств изображения. Часто работы переходят в категорию «фотографика», если в них появляются графические элементы (линия, рисунок) или делается хотя бы минимальная обработка.

Любая ли фотография, использованная в графическом дизайне, станет фотографикой? Нет. Фотография не становится фотографикой только от того, что она помещена в журнал или книгу. Она может стать иллюстрацией, но по своей сути останется фотографией. «Фотографикой» фотография становится в тот момент, когда, соединяясь с объектами дизайна, она преображается и приобретает обновленный или абсолютно новый смысл.

В текстовой аннотации к изданному в СССР альбому работ известного немецкого дизайнера-графика 1930-х годов Джона Хартфильда [3] С. Третьяков пишет, говоря о фотомонтаже: «Фотомонтаж начинается там, где механическое соседство заменяется взаимовлиянием, где происходит переосмысление фотографии...» Слова эти применимы не только к фотомонтажу, но и к фотографике в целом. Переосмысление фотографии – основа фотографики как вида искусства. Исходный кадр – это только начало, заготовочный материал. Фотографика начинается там, где кончается прямолинейное толкование снимка и начинается его новое понимание.

Комментируя вопрос использования термина «фотографика», Елена Черневич в статье «Из истории графического дизайна» [4] уточняет, что слово «фотографика» употребляется ею в значении, принятом в профессиональных кругах дизайнеров, а именно как специфического вида искусства, синтезирующего средства графики, типографики и фотографии для решения задач дизайна.

Георгий Пондопуло в книге «Фотография. История. Эстетика. Культура» [5] отождествляет фотографику с графическим фотодизайном и определяет ее как одну из областей художественной фотографии наряду с фоторекламой, фотоплакатом; называет ее «авангардной ”формотворческой” фотографией».

Петр Бесчастнов определяет фотографику как «творческую фотографию, осознанно использующую ряд технических приемов [...] накопленные в ходе развития графики, исполняемой «от руки». Опыт работы линией, пятном, точкой, фактурой, совершенствовавшийся веками, был применен в фотографическом творчестве с целью усиления образной выразительности отпечатка» [6].

Изучая историю термина, мы видим, что фотографика тесным образом связана с дизайном. Этот факт подтверждает и то, что в современной высшей школе она выделена в обособленную дисциплину, и как специальный предмет входит в учебные программы всех университетов и колледжей, обучающих дизайну. Очевидно также, что даже в среде специалистов «фотографика» трактуется неоднозначно. Однако для нас важно то, что фотографика это, прежде всего, проектная фотография. Изображение появляется в результате тщательно спланированных действий с целью максимально приблизиться к заранее определнному результату. Своими действиями дизайнер создает специальные условия съемки или преднамеренно ловит ситуацию, подходящую для создания необходимого кадра. В европейской практике подобное явление называется «фотография в контексте» (Photography in Context). Фотографика – это проектируемое и, как следствие этого, ожидаемое изображение с заранее заданными свойствами и предназначенное для использования в конкретном

проекте с конкретной целью.

Определим место фотографики в сложившейся к XXI веку системе искусств. Очевидно, что искусство сегодня – это сложная, разветвленная система. Для определния местоположения фотографики в этой многоуровневой структуре воспользуемся так называемой «Периодической системой искусств» Булата Галеева [7].

Б.Галеев, доктор философских наук, выдающийся практик и теоретик синтетических искусств, известен своими свето-музыкальными экспериментами и исследованиями в области синестезии в КБ «Прометей» в Казани. Для определения места появляющихся новых видов творчества и технологий он разработал систему, в которой отражены взаимосвязи всех видов искусств. «Человек – основная точка отсчета всех искусств», с этой мысли Б. Галеев начинает объяснение своей Периодической системы. В центре нее находится так называемый «Человек искусства». Изначально, «в период синкретизма Человек являлся и субъектом, и объектом, инструментом и произведением искусства», – пишет Б. Галеев. Со временем происходит разделение труда, что влечет за собою «расщепление синкретизма» и как следствие – рождение самостоятельных видов искусства, таких как: музыка, архитектура, живопись и искусство слова. Через три года после обнародования Периодической системы искусств Б. Галеева (1982 г.), в 1985 году был опубликован фундаментальный труд А.Д. Столяра «Происхождение изобразительного искусства» [8], в котором развивалась та же мысль. Главная особенность системы Галеева в том, что она «явлена в динамике». Во-первых, она трехмерна, а во-вторых, она обладает способностью развиваться в пространстве во всех направлениях. В статье Б. Галеева система представлена в виде схемы, но мыслить ее нужно сферическими слоями, расположенными вокруг ядра – того самого «Синкретического человека».

На первом уровне мы наблюдаем сконцентрированные виды искусств. Галеев группирует их согласно двум признакам: «слухово-зрительное» и «изобразительно-выразительное».

Рисунок 1 иллюстрирует систему традиционных видов искусств, которую Галеев приводит в своей статье. Эта схема представляет собою следующий этап видового развития искусства. Суть состоит в том, что существует, назовем его, «первый уровень» видов искусств, на схеме обозначенных: 1 – музыка, 2 – архитектура и орамент, 3 – живопись и скульптура, 4 – искусство слова. Но на границах этих видов искусств обрануживается «второй уровень» видов искусств, таких как: актерское (7), танцевальное (8), песенное (5) и прикладное (6).

Далее, с течением исторического времени, мы видим появление все

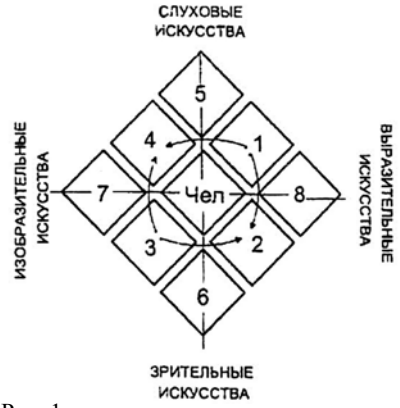


Рис. 1

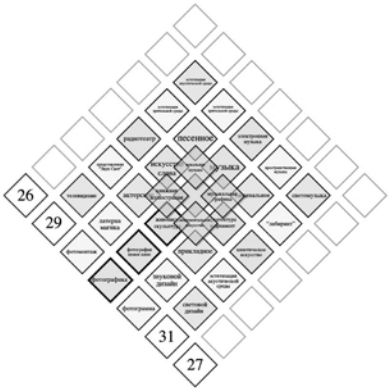


Рис. 2

новых и новых видов искусства. Галеев отмечает их на схеме стрелочками и называет их «синтетические образования», это книжная иллюстрация (3+4), монументальное искусство (2+3), вокальная музыка (1+4), музыкальная графика (1+2).

Универсальность системы в том, что научные открытия и изобретения, которые входят в искусство, логично надстраиваются к уже имеющейся структуре. Например, химическая реакция некоторых элементов на лучи света выступила в качестве нового инструмента и стала причиной рождения нового вида искусства – фотографии. Фотография продолжила развитие того направление искусства, которое связано со зрительностью и изобразительностью (живопись, скульптура). При этом фотография, во-первых, занимает четко отведенное ей место в системе видов искусств; во-вторых, она не изолирована, а напротив, взаимодействует с близлежащими видами искусства, такими как телевидение – с одной стороны и свето-звуковой дизайн с другой; и в-третьих, фотография легко и свободно входит в синтетические образования с любыми другими видами искусства.

Если продолжить логику рассуждений Галеева, можно найти место фотографике в этой системе. Фотографика расположится в следующем круге искусств (Рис. 2), и напрямую будет связана с фотографией, являясь ее частью и приемником. При этом рядом с фотографикой (с одной стороны) расположится фотомонтаж, который тяготеет к кинематографу и телевидению, а с другой стороны расположится фотограмма, которая тяготеет к световым искусствам.

Таким образом фотографика занимает позицию самостоятельного вида искусства. Достаточно узкого и специфического, но, вместе с тем, самобытного

и конкретного. По внешним радиусам фотографика свободно коммуницирует со всеми видами искусства, в том числе, с литературно-музыкальными и театральными, где средствами фотографики создаются декорации и где фотографика успешно включается в медиадизайн, дополняющий, например, сценические выступления.

Практическую реализацию фотографика находит в двух областях: в области дизайна и в области фотоискусства. При этом в дизайнерских проектах фотографика участует наравне с иллюстрацией и художественной фотографией.

Фотографика располагает огромным творческим потенциалом. Способность фотографии соединяться и взаимодействовать со всеми видами искусства рождает фотографику, но при этом можно наблюдать и другой процесс: как через фотографику происходит коммуникация между видами искусствами, и возможно увидеть, с каких новых сторон они могут быть раскрыты.

Примечания:

1.Bułhak J. Emancypacja fotografii artystycznej w Polsce / J. Bułhak // Fotograf Polski. – 1927. - №10 - s. 202.

2.http://www.zeit.de/2000/48/Schoene_Abzuege

3.Третьяков С., Телингатер С. Джон Хартфильд / С. Третьяков, С. Телингатер. – М.: Изогиз, 1936.

4.Черневич Е. Из истори графического дизайна / Е. Черневич // Советское фото. – 1979. – № 2. – С. 18.

5.Пондопуло Г.К. Фотография. История. Эстетика. Культура: учебное пособие для студентов режиссерского и операторского факультутов по дисциплине «Фотокомпозиция» / Г.К. Пондопуло. – М.: ВГИК, 2010. – 335 с.

6.Бесчастнов П. Н. Фотографика: Учебное пособие: учебно-методический комплекс по направлению 071500 «Художественное проектирование изделий текстильной и легкой промышленности» / П. Н. Бесчастнов – Федеральное агентство по образованию, Гос. образовательное учреждение высш. проф. образования «Московский гос. текстильный ун-т им. А. Н. Косыгина» – М.: МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2010.

7.Галеев Б. М. Искусство космического века: избранные статьи / Б. М. Галеев. – Казань: Издательство «Фэн», 2002.

8.Столяр А. Д. Происхождение изобразительного искусства / А.Д. Столяр. – М.: Искусство, 1985 – 298 с.

Е.А. Заева-Бурдонская, Г.Н. Кузнецова

СРЕДОВАЯ ПАРАДИГМА XX ВЕКА В ЭВОЛЮЦИИ СТИЛЕВЫХ МЕТОДОВ И РАЗВИТИИ ИДЕЙ ЭКОПРОЕКТИРОВАНИЯ

Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ проекта проведения научных исследований (Дизайн в формировании эстетического облика городской среды), проект №12-04-00308.

Соединение экологического подхода, непрерывных технологических инноваций и развивающихся методик программируемого формообразования постоянно побуждало проектную деятельность к эволюционному пути развития, приведшему в конце XX века к развитию типологии структурного формообразования и возникновению новых направлений проектирования, моделирующих форму на основе нелинейного синтеза. В результате всей цепи преобразований проектная концепция сумела совершить переход от сравнительно узких взаимоотношений между формой и функцией к научной модели сложности и свойственной ей методологии становления формы по принципу природного самодостраивания и развития.

Combination of ecological approach uninterrupted technological innovations and the developing methods of programmed shape formation were constantly prompting project activity to evolutionary way of development thet has led in late XX century to the development of structural shape formation typology and to the appearance of new directions of projecting, modelling the shape of the basis of non-linear synthesis. As the result of all chain of transformations projects conception has managed to develop from comparatively close interactions between shape and the function and screntitic model of compexity and methology of formation characteristic to it.

Ключевые слова: развитие, трансформация, база.

Keywords: development, transformation, basis.

Отрешившись от канонов ордерной системы, модерн, вместе с тем, остался

в рамках традиционной категории стиля, подтверждая стилевую доктрину явлением синтеза искусств. Запросы нарождающейся буржуазии на создание индивидуального жилого пространства с высоким уровнем современного комфорта потребовали новых методов проектирования. Ими стали приемы формирования среды на основе свободных планировочных решений, отражающих в границах доминирующего стиля авторскую концепцию среды и ее предметного наполнения. Рафинированная стилевая чистота жилой среды новых особняков буржуазной элиты сочеталась с осуществлением более простых проектов доходных домов. Каждый из них строился по собственному проекту и, в зависимости от достатка квартиросъемщиков, насыщался мелко- и крупносерийной мебелью, текстилем, осветительной арматурой, даже посудой.

Большие художники увлеченно занимались ремеслами, делали мебель, расписывали интерьеры, выполняли эскизы для обоев и гобеленов, витражей и каминов, занимались рекламой и книжной графикой. «Искусство – в дом каждого француза!»: гласил демократичный лозунг Эмиля Галле («Школа Нанси»). Каждый предмет средового наполнения мог быть превращен в объект художественного формообразования. Широко интерпретировались природные формы. В зависимости от адресации, могли использоваться дорогие или дешевые материалы, но интерес к пластике и декоративные устремления стиля всегда оставались неизменными. Стиль модерн и «его методы проектирования широко проникли в конструирование вещей и механизмов, в создание окружающей среды, в моду, в сам «стиль жизни»» [1].

Но вполне узаконенное обилие декора вскоре стало предметом разногласий между модерном и функционализмом. Суть концептуальных противоречий получила очень точное объяснение в статье австрийского архитектора Адольфа Лооса «Орнамент и преступление» (1908 г.). Его автор решительно относил к разряду «преступлений» любые формы накладного декора. Орнамент, свидетельствовал Лоос, не улучшает функциональных свойств объекта и приводит к излишним затратам на исполнение, что в совокупности свойств и делает его бессмысленным. Методы функционализма в решении задач средоформирования исключили приемы декорирования, новые стилевые категориальные рамки поменяли приоритеты с «формы» – на «функцию» в формуле «хорошего дизайна».

Конструктивизм избрал для себя новационный модульный метод формообразования. Строгое функциональное зонирование пространства сочеталось с максимально демократичным подходом к формированию жилой среды. Одной из приоритетных тем 1920-х годов была разработка современного типового здания: близ Берлина при участии В. Гропиуса был построен поселок Сименсштадт, в 1927 году был осуществлен рекламно-выставочный проект

типового проектирования в поселке Вайсенхоф (близ Штутгарта), Ле Корбюзье явился создателем Современных кварталов Фрюжес в поселке Пессак, под руководством Э. Мая было возведено поселение «Новый Франкфурт».

В архитектурные проекты самого дешевого и экономичного типового жилья дизайнеры вносили комфортные, эстетичные, доступные массовому потребителю вещи. Их усилиями была «осовременена» среда жилого и офисного интерьера: появилась секционная мебель, стулья из гнутой металлической трубки, столы со столешницами из листового стекла, удобные осветительные приборы, встроенные кухни – все то, чем мы с удовольствием пользуемся сегодня.

Вместе с тем, экономические трудности этого периода и отсутствие серьезной производственной базы создавали условия прогностического проектирования. Не все идеи вызывали понимание. Достаточно сложно было убедить граждан в преимуществах «анонимного», геометрического формообразования, в престижности максимально упрощенного типового домостроения (как единственно возможного в промышленную эпоху), в мнимых достоинствах стандартного, одинакового, идущего на смену разнообразному. Планирование не осуществляло связи со средой, пренебрежение внешним видом здания оправдывалось функциональностью внутреннего пространства, один из наиболее популярных лозунгов гласил: «Сначала кухня – потом фасад». Однако, несмотря на риторику, рациональная эстетика не была в силах удовлетворить запросы потребителя. Крайний дискомфорт вызывала ограниченность метража, и «огромная часть претензий, звучавших по адресу новых построек, касалась именно их неудовлетворительных функциональных качеств» [2].

Точкой отсчета стало завершение к середине XX века процесса индустриализации строительной базы и осуществление первых программ массового жилого строительства, вскрывшее недостатки проектного метода. Отрицательное отношение к модернизму прозвучало уже в 1951 году на конгрессе архитекторов в Холдестоне (Великобритания). К числу наиболее ранних критиков рациональной эстетики принадлежал и австрийский архитектор Фриденсрайх Хундертвассер, имевший основание в 1953 году писать: «Тирания прямой стала абсолютной. Прямая линия – это нечто трусливое, прочерченное по линейке, без эмоций и размышлений; это линия, не существующая в природе. И на этом насквозь прогнившем фундаменте построена наша обреченная цивилизация. Если и возникает где-то мысль, что прямая линия напрямик ведет к гибели, ее курсу все равно продолжают следовать дальше… Любой дизайн, основанный на прямой линии, будет мертворожденным» [3].

На фоне кризиса рациональной эстетики всеобщий интерес единодушно начали вызывать объекты нелинейной пластики: от капеллы Роншан Ле Корбюзье до построек Пьетро-Луиджи Нерви, Ээро Сааринена, Фрэнка Ллойда Райта, Феликса Канделы, позднее Оскара Нимейера. В средовом проектировании интерес к пластике был подтвержден появлением литых пластмассовых форм. Из пластика начали изготовлять мебель, короба для бытовой техники, светильники, декоративные покрытия. Использование новых синтетических материалов позволяло не только разнообразить композиционные построения, но и вносить перемены в цветовую палитру средового дизайна (Вернер Пантон, Дания. Проект «Visiona II», 1970 г.).

Середина XX века дала старт стремительной эволюции направлений и формообразующих методик. С 1960-х годов начала энергично развиваться бионика, нацеленная на создание новых структурных методик, сформированных на основе изучения структурных моделей природного мира. Ее методология руководствовалась удивительным сходством проектов природы и человека, определяющимся их общей устремленностью к созданию эффективно работающих и экономично организованных структур. Развитие структурного подхода дополнило проектную методологию новым типом складчатых и кристаллических форм, помогло оптимизировать конструирование и перейти к разработке наиболее эффективных систем, позволивших отказаться от массивных бетонных форм за счет использования стекла и коротких металлических стержней. Одним из крупнейших реформаторов конца 1950-х – 1960-х годов стал американец Ричард Бакминстер Фуллер, вошедший в историю как создатель сверхлегких «геодезических» куполов. Его деятельность продолжала способствовать расширению типологии композиционных построений: начали применяться остекленные перекрытия в форме ¾ шара, новую выразительность объектам дизайна придала структурная орнаментация, стали возможны несимметричные композиционные построения. Проявление интереса к инновациям потребовало обращения к технологиям, заимствованным из авиационной и космической промышленности, что привело дизайн к выдвижению на позиции хай-тек – направления, которое даже во внешнем выражении всемерно подчеркивало свою устремленность в будущее.

Свои результаты принесло и основательное изучение факторов природного формообразования, позволившее выявить принципы самоорганизации природных систем. Синергетический процесс был представлен как суммарный итог взаимодействия множества систем внутри одной открытой системы, придающей ему нерегулирумый сложный характер случайности и непредсказуемости и объединяющей его с «самой играющей и творящей

Вселенной», для которой характерно «представление о Хаосе, как особом виде порядка» [4].

Формирование среды также начало пониматься как синергетический процесс, средовой дизайн был переориентирован на переход от статики к динамике, к постоянному обновлению и самоорганизации в условиях существования открытых и взаимодействующих систем. Новая экологическая концепция стала той системой мировидения, которая объединила представителей разных творческих направлений, от последователей бионики до постмодернистов, приверженцев хай-тека, био-тека, ад-хока, ленд-арта, деконструктивизма.

Понятие «нелинейности» формообразования было впервые введено в употребление американским архитектором, идеологом постмодернизма Чарльзом Дженксом. Средовая парадигма постмодернизма отрицала любые застывшие формы, базирующиеся на канонах, ею утверждалась многозначность, естественная для жизни непосредственность и хаотичность. Проектное мышление переориентировалось с восприятия отдельного изолированного объекта на контекстуальное, целостное видение фрагмента культурной среды. «Контекстуальность» внесла новый смысл в процесс проектирования, наделив среду более широкими эстетическими, внестилевыми параметрами, контур которых охватил достаточно обширное культурное пространство.

Фактически, постмодернизм пришел к открытию новой субстанции – среды как пространства, адресованного человеку. Программа гуманизации жизненного пространства нашла методическую опору в концепции «средового подхода». Именно он суммировал и свел различные линии жизнедеятельности человека в конкретном предметно-пространственном окружении в единое целое. Трактуя среду как пространство деятельности, проектирование перенесло акцент в исследовании на «связность» как основное средовое качество.

Важную роль начали отводить приемам художественного формообразования и стилизации. Неожиданное «оправдание» получили формы накладного декора: коллажи и аппликации. Перед архитектурой выдвигалась задача создания «крова с декорацией на нем», причем, декорации в этой системе отводилась не менее важная роль, чем самой конструкции объекта. Предназначение декора виделось в том, чтобы отразить сложные и противоречивые формы и функции, а также контексты и символы, заимствованные из современных программ.

В 1967 году в работе «О грамматологии» французский философ Жак Деррида ввел в использование термин «деконструкция». Первая выставка «Архитектурного деконструктивизма» прошла в 1988 году в Нью-Йорке. Основателем направления выступил американский архитектор Питер Эйзенман,

а участниками экспозиции стали сегодняшние представители архитектурного олимпа: Фрэнк Гери, Даниэль Либескинд, Рем Колхаас, Заха Хадид, Бернар Чуми, группа Куп Химмельб(л)ау. Деконструктивисты предъявили новые требования к объекту дизайна: быть выразительным композиционно, ярким, экстраординарным, исполненным драматизма, зрелищным. В предлагаемой ими трактовке функциональность перестала преобладать над формой, вновь обретшей характер художественного объекта.

Обретение свободы пространственного выражения нашло проектное воплощение в творчестве Фрэнка Гери (Музей современного искусства С. Гуггенхейма в Бильбао), Даниэля Либескинда (Королевский музей Онтарио в Торонто, Музей искусств в Денвере), поздних работах Филипа Джонсона («Дом-Монстр» в Нью-Канаане), дизайнерских проектах и постройках Захи Хадид, в ландшафтном дизайне садов Чарльза Дженкса (США) и Кэтрин Густафсон (Франция), скульптурных проектах архитектора Симона Такасаки (Германия).

Важную роль в превращении деконструктивизма в одно из ведущих направлений современного формообразования сыграло совершенствование методик программированного формообразования, обеспечившее возможность моделирования сверхсложных пространственных объектов, таких как Музей современного искусства в Бильбао Ф. Гери (1997 г.), расчеты которого были произведены французской самолетостроительной компанией «Дессо» при помощи программы для истребителей CATIA.

Возрастающий интерес к моделированию сложноскладчатых поверхностей и криволинейных оболочек привлек новую волну интереса к методологии нелинейного синтеза, ее создателем вновь стал Питер Эйзенман со своими учениками: Грегом Линном, Джефри Кипнисом и Беном ван Беркелем. В 1993 году ими было предложено использовать в творческой практике концепцию «складки» (представления о «ризоме» и «складке» были сформированы французскими философами Жилем Делезом и Феликсом Гваттари и имели широкий резонанс в научных кругах). Для Делеза «складка» являлась символом потенциального перехода энергии становления в материю, иначе – события в «складку». За понятием «складки» стояла идея самостановления и пространственного развития формы. Каждый выплеск энергии (по Эйзенману, «квант») получал воплощение в качестве топологической структуры.

Способ генерирования формы сближал концепцию нелинейного дизайна с морфологией природных явлений, сопоставимой с классом сложных систем. Основой формообразования была процедура морфинга. Дизайнер, при этом, не сам моделировал форму, а «извлекал» ее из непрерывно струящегося потока виртуальных образов, за ним оставалась возможность внедряться в процесс

лишь опосредованно, используя инструменты информационного воздействия на определенные зоны меняющейся на его глазах модели. В итоге, перед дизайном открылась новая перспектива освобождения от материальности – материалом формообразования стало пространство. К числу преимуществ обозначенной методики можно было отнести также экономичность и возможность выпуска нетрадиционных серийных модулей, сохраняющих стилевое единство, но не копирующих друг друга (Г. Линн. Проект 6-ти жилых ячеек-эмбрионов).

Примечания:

1.Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – с. 5.

2.Аура и архитекторы. Германия 1910-30-х годов // Художественная аура: истоки, восприятие. Мифология / Отв. ред. О.А. Кривцун. – М.: Индрик, 2011. – с. 212.

3.Пайтген Х.-О., Рихтер П.Х. Красота фракталов. Образы комплексных динамичных систем. М., «Мир», 1993. – с. 9.

4.Добрицына И.А. Нелинейная парадигма в архитектуре 90-х годов XX века //В сб. научных трудов «Вопросы теории архитектуры. Архитектурное сознание XX – XXI веков: разломы и переходы». Под редакцией И.А. Азизян. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – С. 148.

Библиография:

1.Адаскина Н.Л. Художник и среда //В сб.: Советское искусствознание ‘83. - Вып. 1 (18). - М.: Советский художник, 1984. – С. 5-31.

2.Асс Е.В. Дизайн в пространстве и жизни города //Труды ВНИИТЭ, Серия «Техническая эстетика». – Вып. 6. – М., 1980. – С. 1-5.

3.Аура и архитекторы. Германия 1910-30-х годов // Художественная аура: истоки, восприятие. Мифология / Отв. ред. О.А. Кривцун. – М.: Индрик, 2011. – С. 193-227.

4.Генисаретский О.И. Дизайн, городская среда и проектная культура // Труды ВНИИТЭ, Серия «Техническая эстетика». – Вып. 57. – 1988. с. 18-30.

5.Глазычев В.Л. Хронограмма стиля в дизайне XX века / В. Глазычев, А. Иконников [и др.] //Проблемы дизайна. – М.: Союз дизайнеров России, 2003. – С. 169-179.

6.Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко / общая редакция и послесл. В.А. Подороги; пер. с франц. Б.М. Скуратова. – М.: Логос, 1997. – 264 с.

7.Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. Вст. ст. А.В. Рябушина и

В.Л. Хайта. – М.: Стройиздат, 1985. – 136 с., 206 илл.

8.Добрицына И.А. Нелинейная парадигма в архитектуре 90-х годов XX века //В сб. научных трудов «Вопросы теории архитектуры. Архитектурное сознание XX - XXI веков: разломы и переходы». Под редакцией И.А. Азизян. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – С. 146 – 206.

9.Курьерова Г.Г. О судьбах понятия «стиль» и стилевого анализа в дизайне //В кн.: Стиль в дизайне в контексте современной проектной культуры, Серия «Проблемы современного дизайна». Составитель Грашин А.А. – Вып. 5. – М.: ВНИИТЭ, 2009. – С. 44–102.

10.Пайтген Х.-О., Рихтер П.Х. Красота фракталов. Образы комплексных динамичных систем. М., «Мир», 1993. – 206 с.

11.Папанек В. Дизайн для реального мира. – М.: Издатель Д. Аронов, 2004, – 416 с.

12.Рябушин А.В. Среда – мера всех вещей //Декоративное искусство СССР. – 1973. - № 10. – с. 43–46.

13.Сидоренко В.Ф. Эстетика проектного творчества. – М.: ВНИИТЭ, 2007. – 136 с.

14.Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – 248 с.

Е.А.Агапова, В. В. Дормидонтова

ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРАКТИВНОГО ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ-ДИЗАЙНЕРОВ

Предлагаемая в статье методика интерактивного обучения студентов-дизайнеров на занятиях по композиции в дизайне среды основана на использовании фигуры человека как примера объекта-формы.

The proposing in the article methodic of interactive training of students – designers during the lessons on composition is based on the using of a human figure as an example object-form.

Ключевые слова: интерактивность, дизайн, композиция, методика, фигура человека.

Keywords: interactivity, design, composition, methodic, human figure.

Практика проведения занятий со студентами-дизайнерами по пропедевтике в традиционной форме показала, что учащиеся медленно воспринимают и запоминают теоретический материал: и, соответственно, не достаточно эффективно и осознанно применяют его при выполнении заданий. Пассивное, порой вялое, усвоение учебного материала зачастую связано с отсутствием живого интереса у студентов к изучаемой теме, а также из-за абстрактности и неосязаемости объектов изучения. Даже если материал подавался интересно, эмоционально, с хорошо иллюстрированным видеорядом, процесс активизации происходил медленно. Эффективность интерактивных методов подтверждает древняя китайская пословица: «Скажите мне – я забуду, покажите мне – я запомню, вовлеките меня – я пойму». Необходимость активизировать процесс теоретического и практического изучения основ композиции через вовлечение, непосредственное участие в действии и обусловило актуальность данной темы.

Возникновение контакта между обучающимися и предметами познания может быть установлено благодаря их тесному взаимодействию. Это взаимодействие и является интерактивностью. Интерактивность (от английского – взаимодействие) – одна из ключевых категорий

социологического анализа, описывающая многообразие социальных взаимодействий на различных уровнях: межличностном, групповом, институционном. Это понятие, раскрывает характер и степень взаимодействия между объектами и используется в различных областях, в том числе, и дизайне.

Проблеме активизации обучения нетворческим специальностям посвящены работы большого количества исследователей (Азарова Р.Н., Арутюнов Ю.С., Борисова Н.В., Вербицкий А.А., Князев А.М., Кузов В.Б., Соловьева А.А.) [1,2,4]. В своих работах они проводят исследования новых технологий обучения, таких, как инновационно-деловые игры, блиц-игры, исследуют дидактические условия использования игровых технологий в подготовке специалистов, анализируют подходы к проектированию основных образовательных программ вузов на основе компетентностного подхода.

Авторы исследований, посвященных творческим специальностям художественно-дизайнерской направленности, предлагают решения ряда проблем: по комплексному развитию творческих способностей личности, по выявлению дидактических условий формирования проектно-художественных умений, по формированию проектно-образного мышления и художественно-конструкторских умений, становлению профессионально-значимых качеств будущих специалистов, то есть, по формированию ключевых компетенций будущих специалистов (Абоимова И.С., Гавриленко А.П., Григорьев А.М., Каримова И.С., Парамонов А.Г.) [3,5,6,8,9]. Но не рассматривают напрямую вопросы интерактивности в теории дизайна и в художественном творчестве в вузе.

В свое время активные методы обучения применяли педагоги за рубежом. Так, например, И.Иттен (1888-1967) – швейцарский художник, теоретик искусства и педагог. Он создал первый учебный курс – форкурс, который в дальнейшем получил название пропедевтический. В своей книге «Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах» изложил свои методы обучения: «…в художнике соответственно следует развивать и координировать его физические, чувственные, духовные и интеллектуальные силы в их гармонии. Эта позиция определила далеко идущие методы моей баухаузовской педагогики» [7]. Автор активно применял способы расслабления тела и снятия напряжения, уделял особое внимание правильному дыханию, звуковым вибрациям, кратким лекциям на темы из повседневной жизни. «Это создавало в классе настроение, позволяющее перейти к освоению тех или иных средств художественной выразительности». «Вновь поступавшие студенты,… сначала были несколько озадачены и внутренне сопротивлялись, но уже через несколько дней большинство из них принимало все это с энтузиазмом» [7].

Иттен развивал творческую личность с помощью выше описанных методов, старался дать студентам возможность сначала эмоционально прочувствовать задание, «затем понять их объективную суть…». Его пропедевтический курс касался формо – и цветообразования в живописи, хотя и стал впоследствии «классическим в обучении художников, архитекторов и дизайнеров…»[7].

Т.о. методика Иттена, являясь по своей сути интерактивной, была направлена на изучение формы и цвета в живописи, но не затрагивала теоретических понятий в дизайне, основанных на архитектурной композиции. Кроме того, хотя человек и был активно задействован в процессе обучения, его фигура не являлась объектом для изучения композиции в отличие от предлагаемой методики.

Интерактивный метод обучения лег в основу педагогической практики нашего современника, педагога-новатора Ермолаева А.П. Являясь последователем И.Иттена, он развил и обогатил его методику, вывел на новый современный уровень, воплощая на экспериментальной площадке Строительного колледжа № 30. Инновационная педагогика Ермолаева включает в себя большое разнообразие аспектов, нацеленных на воспитание творческой личности, современного человека. Одним из множества инструментов в его методике является сценический перформанс, вовлекающий человека в предметно-пространственную среду.

«Перформанс – (англ. performance – выступление, исполнение, игра, представление) – форма современного искусства. … Перформанс – короткое представление, исполняемое одним или несколькими участниками перед публикой. …Акции перформанса заранее планируются и протекают по некоторой программе. …Коренное отличие перформанса от театра состоит как раз в том, что исполнитель или участник художественной акции совершает абсолютно реальные действия, которые ничего, кроме них самих, не изображают. Перформанс осуществляется группой лиц по предварительному сговору, и основной смысл его опять же не в нем самом, а в пространстве глубоко индивидуальных, эстетических и событийных переживаний очевидцев и соучастников. …Как правило, концептуальный перформанс работает с чисто абстрактными категориями: временем, пространством, человеческим телом в пространстве, позицией созерцания, расстоянием, длительностью. Перформанс условно можно назвать театром визуальных искусств, поскольку в него включаются элементы пантомимы, танца, музыки, поэзии, видео, кино» [11]. Но данные перфомансы не ставят целью изучение теории основ композиции.

Предлагаемая методика изучения дисциплины «Пропедевтика в дизайне», хотя и находится в рамках классического образования, содержит в себе

инновационные элементы обучения. В ее основе лежит использование фигуры человека, как примера гармоничной формы. Суть методики заключается в том, что все ключевые, основополагающие понятия дисциплины изначально раскрываются на примере фигуры человека, ее отдельно взятых частей, движения фигуры в пространстве, взаимодействия нескольких фигур, а уже затем приводятся конкретные примеры и аналоги из различных областей архитектуры и дизайна. Благодаря этому возникает взаимодействие между студентами и преподавателем, студентом и студентом или группой студентов, а также студентом и предметом изучения. Таким образом, предлагаемая методика использует элементы деловой игры исследовательско – учебного характера.

Почему именно фигура человека, а не какой-либо другой объект взят автором в качестве сопоставления? Человек – мера всех вещей. Все, созданное человеком, соизмеряется с ним, согласно его восприятию. Меры длины, высоты, ширины, расстояний издревле соотносились с телом человека и его отдельными частями. Древняя архитектура Греции ассоциировалась с фигурой, пропорциями человека. С младенческого возраста мы изучаем и осваиваем возможности своего тела, применяя его к различным жизненным ситуациям: играем, учимся считать на пальцах, жестикулируем, танцуем, актерствуем, находим сходство с окружающим миром живой природы и многое другое.

При обучении студентов основам композиции, было замечено, что на фигуре человека удобно изучать как свойства формы, так и средства композиции. Фигура человека гармонична по своей природе и обладает всеми качествами объемной формы, что и является одним из предметов изучения данной дисциплины.

Наблюдения за тем, как большинство людей разного возраста воспринимает учебную информацию, привели к выводу: важна форма подачи материала, именно это является решающим моментом в его усвоении. Подростки, находясь посередине между взрослыми и детьми, еще охотно поддерживают игру, вовлекаясь в нее, хотя и с некоторой долей скепсиса, но уже склоны к анализу. Благодаря предлагаемой методике, субъектами взаимодействия в той или иной степени являются все студенты, которые попеременно от двух и более человек находятся в центре внимания в качестве живых объектов, демонстрирующих какое-либо понятие или определение из области пропедевтики.

Первая практика проведения подобного рода эксперимента показала, что материал был усвоен группой студентов гораздо быстрее по сравнению с предыдущими группами, не имевшими подобного опыта.

Это, в свою очередь, выявило причины, которые способствовали восприятию информации студентами: во-первых, в центре внимания в качестве примера был человек, а во-вторых, это был не просто человек, а сокурсник. И то, и

другое породило ряд ассоциаций и легко запомнилось. Вскоре это переросло в методику, основой которой стало изучение курса «Пропедевтики» в дизайне среды с позиции рассмотрения фигуры человека как объекта-формы. В основу предлагаемого метода лег принцип деятельного интерактивного обучения, а не механического запоминания или зубрежки. Освоение сложных понятий повлекло за собой инсценировки, придуманные самими студентами. Каждый студент был вынужден включаться в роль постановщика, режиссера, актера, костюмера. Каждый должен был придумать и графически изобразить свою композицию из человечков на заданную тему, а затем выстроить эту композицию с помощью студентов, выступающих в роли актеров. «Живая» композиция могла двигаться в пространстве, выявляя свою динамику, или можно было произвести только ее фотофиксацию. Взаимодействие студентов друг с другом и преподавателем, сделало тему живой, осязаемой. Возникновение игровой ситуации привело к появлению повышенного эмоционально – радостного фона, раскрепощению, проявлению творческого порыва, оттачиванию мышления и, наконец, к желаемому результату: усвоению материала и в дальнейшем применению его на практике.

Подобное взаимодействие, являясь формой организации познавательной учебной деятельности, направлено на усвоение учебного материала, творческую инициативу, самораскрытие, движение в новых творческих областях. Это ведет к установлению обратной связи, к двухстороннему диалогу между преподавателем и учащимися посредством изучаемой темы.

Изучив проблему интерактивного обучения студентов – дизайнеров, можно сделать следующие выводы:

1. Большая часть имеющихся интерактивных методов обучения приходится на нетворческие вузы.

2. В творческих вузах процесс обучения рассматривается в основном с позиции формирования основных компетенций, без применения элементов игровых технологий, которые, в свою очередь, являются одной из составляющих современной инновационно – модульной системы обучения.

3. Несмотря на существование новаторских методов обучения в дизайне, в основе которых лежит активное вовлечение студентов в учебный процесс, авторы не ставят задачи освоения теории основ композиции.

Особенности предлагаемой методики обучения студентов – дизайнеров в том, что при изучении теории основ композиции в пропедевтике материал излагается не традиционно, а с применением активных форм обучения. Кроме того, в качестве основного объекта – формы при изучении основ композиции, свойств формы, средств композиции выступает фигура человека. Эта методика может быть использована в изучении других дисциплин, и не только

студентами, но и школьниками, а также взрослыми людьми, осваивающими творческие профессии.

Библиография:

1.Азарова Р.Н., Борисова Н.В., Кузов В.Б. Один из подходов к проектированию основных образовательных программ вузов на основе компетентностного подхода. // Материалы XVII Всероссийской научно-методической конференции, Ч.1 и Ч.2. Уфа: ИЦПКПС, 2007, 56 с.

2.Арутюнов Ю.С., Борисова Н.В., Вербицкий А.А., Соловьева А.А. Деловая игра «новые технологии обучения». Методическое пособие. М.: ИПКИР, 1989 – 60 с.

3.Абоимова И.С. Дидактические условия формирования проектно-художественных умений у будущих специалистов в области дизайна в вузе: Дисс. канд. пед. наук. Нижний Новгород, 2010,161 с.

4.Борисова Н.В., Князев А.М. Дидактические условия использования игровых технологий в подготовке специалистов. Уч. пособ. М.: Домодедово, ВИПК МВД РФ, 1999, 60 с.

5.Гавриленко А.П. Формирование художественно-конструкторских умений будущих дизайнеров в процессе их профессиональной подготовки: Дисс.канд. пед. наук. Курск, 2006, 257 с.

6.Григорьев А.М. Формирование проектного мышления студентов-дизайнеров в процессе профессиональной подготовки: Дисс.канд. пед. наук. Магнитогорск, 20067,213 с.

7.Иттен И. Искусство формы. М.: Изд. Д. Аронов,2001, 136 с.

8.Каримова И.С. Формирование проектно-образного мышления студентов-дизайнеров средствами графики: Дисс.канд. пед. наук. Хабаровск, 2005, 267 с.

9.Коджаспирова Г.М., Коджаспиров А.Ю. Словарь по педагогике (междисциплинарный). М.: ИКЦ «Март Т»; Ростов на Дону: Изд.центр «Март Т», 2005, 448 с.

10.Парамонов А.Г. Формирование художественно-творческой активности студентов на занятиях рисунком: Дисс.канд. пед. наук. – Липецк, 2000, 238 с.

Э.М. Андросова

К ВОПРОСУ О ЦВЕТЕ КОСТЮМА КАК ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОМ СИМВОЛЕ ОБЩЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ В ОБЩЕСТВЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ XX ВЕКА

В статье рассмотрены актуальные тезисы относительно колористики костюма на современном этапе развития общества. Затронуты аспекты первичной триады цветов; определены особенности восприятия цветоформ костюмных образов в качестве символов общественных процессов.

The article explores a topical list of theses pertaining to colouristics of costume at the contemporary phase of society development. It addresses the aspects of primary triad of colours; it defines peculiarities in perceiving chromatic forms of costume images as symbols of social processes.

Ключевые слова: цвет, костюм, цветовая культура, цветовосприятие, цветовые системы, глобализация, колористика, цветообраз.

Keywords: colour, costume, colour culture, colour perception, colour systems, globalization, colouristics, colour image.

В современном обществе глобализации цвет костюмных форм становится универсальной величиной, несущей в себе черты современного социума.

Характер восприятия отдельных цветов костюмного ряда, определяемый специфическим их позиционированием в контексте социально-политических событий, существенно изменяется. Цвет костюма, выражая собственными художественными средствами программные идеи и задачи различных социальных групп или политических партий, становится символом общественно-политических движений и процессов, происходящих в обществе.

Наиболее рельефно это проявилось в годы Великой Французской революции, когда в одежде участников революционных событий в обязательном порядке присутствовали либо бело-розово-зеленые, либо сине-бело-красные цвета, символизировавшие причастность французов к той или иной политической силе. Эту традицию в полной мере продолжил новый революционный костюм

советской России.

Формировавшаяся культура нового исторического типа вырабатывала собственное отношение к костюму, а, значит, и к цвету как его элементу.

Новое восприятие костюма выражалось в особом к нему отношении, усиленном определенным способом ношения одежды и поведения человека в обществе. Это время совпало с эпохой авангардизма, затронувшей все сферы искусства, театр и, естественно костюм. Авангардисты вышли за рамки национальных культур и стали созидать основу нового коллективного, интернационального начала творчества, в том числе, и в костюмных формах. Поскольку в России, в отличие от Западной Европы, искусство всегда очень зависело от политики, авангардисты, уходя от изящного модерна и пытаясь найти новые способы самореализации, создавали не только новые принципы формообразования, но и новую цветовую гамму.

«Стилевое развитие костюма советского периода представляет собой культурологический феномен, ставящий под сомнение все научные теории и модели функционирования стиля и моды, существующие в Европе» (1). Культом новой эстетики стал конструктивизм, поскольку именно он отвечал задаче уравнения всех трудящихся, в соответствии с основным законом социализма, не только в правах и обязанностях, но и в одежде.

Кроме того, именно конструктивизм, символизируя собой новый этап развития дизайнерского понимания пространственной формы, мировоззренчески был близок новой власти, когда «идеологом художественной технологии является человек, конструирующий свой собственный предметный мир, а не включенный в чуждый ему технологический процесс» (2).

Конструктивизм первых советских костюмов отразил ритм времени, с его переходом к масштабному, всеобщему, социалистическому. В костюме проводятся первые эксперименты с формой и цветом, объемом и фактурой.

«До революции 1917 года « футуристические» поиски не касались костюма и массовой моды, а все эксперименты в этой области были индивидуальными (например, черно-желтая «кофта фата» В. Маяковского)», но уже именно в этот период сложились принципы «конструктивистского» подхода к цвету в костюме: контрастность цвета, четкие соотношения цветовых пятен в композиции костюма. После 1917 года меняются модели одежды и назначение костюма. Была поставлена задача формирования советского стиля в одежде, отличного от других стран. В Советской России костюм нужен был для работы, поэтому его основным принципам – целесообразности и экономии, униформенности и уравненности – соответствовал и цвет. Конструктивизм полностью отвечал этим главным требованиям, предъявляемым к одежде того времени.

Цветовая гамма одежды была контрастной: бело-красные, бело-синие, черно-желтые, бело-черные сочетания. Такой цвет первых советских костюмов был символичен и соответствовал ритму времени новой эпохи, так как ритмически контрастно обеспечивал динамическое восприятие контрастных же форм. Цветовой строй костюма начала советского периода можно выразить практической формулой: «для чего, для кого, из чего и все это синтезируется в как» (3).

Два основных направления в проектировании «нового» костюма – одежда для производства («прозодежда») и спортивная одежда – определили цветовой стиль костюмов того времени: белый, красный, синий, черный, желтый, оранжевый. Варвара Степанова, например, разрабатывая «спортодежду» считала, что главным критерием восприятия стиля спортивной формы является ее яркий контрастный цвет.

Несмотря на всю суровость времени, одежде и ее цветовой гамме, как символам новой эпохе, уделялось большое значение. Для создания прозодежды в 1919 году была организована ассоциация «Москвошвей» при Всесоюзном Совете народного хозяйства. Наряду с прозодеждой, спортивной формой, одеждой для деревни и гражданской одеждой у революционно настроенной молодежи появились кожаные куртки черного или темно- коричневого цветов («кожанки») и красные косынки. Все, что было сделано первыми художниками костюма (А. Родченко, В. Степановой, А. Экстер, Э. Лисицким) к концу 20-х годов XX века до сих пор воспринимается как «чистое искусство» нового советского времени.

Неожиданные цветовые решения костюмов были продемонстрированы на Всесоюзной художественной выставке 19 октября 1923 года в Москве, Почетным председателем Художественного совета которой был В.И.Ленин. Сам факт отбора моделей Председателем Совета Народных комиссаров СССР указывает на ту огромную роль, которую играли разработки советского массового костюма. Одна из моделей, отобранных В.И.Лениным, получила «Гран-при», причем это был комплект одежды, состоящий из трех частей, контрастных по цвету, и олицетворяющий динамизм революционного времени. Это доказывает, что в оценке костюма молодой страны огромную роль играл его цвет, воспринимающийся как символ эпохи перемен.

Цвет костюма в первые годы после революции становится новым средством художественной выразительности. Значение, уделяемое костюму в этот период, тканям для него, его цветовой гамме, иллюстрирует целевая установка, принятая на заседании методической комиссии ВХУТЕИНа в 1929 году: «Принимая во внимание, что советский текстиль может быть одним из важнейших предметов экспорта, задача художественного и цветового оформления приобретает

важное экономическое значение… Поэтому специалист должен обладать высокой художественной культурой и достаточным запасом знаний в своей узкой специальности для внесения действительной художественной культуры в массовый советский текстиль» (4). В 1934 году в России проводится первое в стране серьезное научное исследование, посвященное костюму. По результатам этого исследования выходит книга С.Н.Беляевой-Экземплярской, в которой целая глава посвящена законам зрительного восприятия цвета в костюме.

Таким образом, цвет в костюме периода становления советской государственности, отражая содержание революционных по сути политических, экономических и социальных перемен, символически выражал их посредством цветообразов костюмных форм. Цветовосприятие костюма этого периода вывело цвет костюма на позицию универсальных характеристик эпохи, отражающих стремление общества к переустройству.

Оно, как никогда – ни ранее, ни в более позднее время – носило особую идеологическую окраску и, доминируя во всех социальных группах, оказывало определяющее влияние на формирование общественного сознания.

В общественном сознании издревле формировались и закреплялись устойчивые цветовые системы, положившие начало цветовой систематике, выделявшей главные цвета всех явлений и вещей. В общечеловеческой культуре прочно утвердилась первичная триада цветов – красный, черный, белый, обусловленная символичным и магическим смыслом их восприятия периода так называемых примитивных культур. Идею феномена мифологизированного восприятия цвета и способности его влияния на формирование общественного сознания исследовали ученые, культурологи на протяжении всей истории человечества. Интересовал этот феномен и государственных деятелей, прежде всего, с точки зрения его прикладного характера использования.

Например, в своем трактате о государственной российской символике, изданном в начале XX века, в то время хранитель Оружейной палаты, В.Трутовский, приводит интересные факты воздействия на массовое сознание россиян путем использования соответствующих цветов. В частности, на примерах мифологизированного восприятия цветов, В.Трутовский доказывает, что установленный в 1694 году Петром I «триколор» флага России: белый, синий, красный, был с воодушевлением принят россиянами, как полностью соответствующий устоявшимся стереотипам восприятия цветов в России. В противовес этому, автор трактата доказывает негативное восприятие набора цветов флага, утвержденного в 1858 году императором всея Руси Александром II, включавшего в себя: черный, желтый и белый цвета.

Следует отметить, что многочисленные социальные катаклизмы и катастрофы XX века обусловили тот факт, что триада цветов – белый, черный,

красный – устойчиво воспринимаются обществом, как сопутствующие политической и идеологической борьбе различных классов, политических партий, общественных движений и социальных групп. Такое восприятие переносится и на одежду, делая цвет костюма символом происходящих общественных процессов.

Красный цвет, как наиболее древний из всех хроматических цветов и наиболее часто встречающийся, обладает самыми богатыми смысловыми значениями. Эволюция красного цвета одежд в истории культуры представляет особый интерес. Символика красного цвета, его значение и восприятие в костюме, на протяжении истории человечества постоянно менялись. В Древнем Египте он изображался в одежде божеств и использовался в узорчатых тканях; у древних греков красный цвет был цветом бога Диониса и по свидетельству Плиния, являлся основным в живописи и архитектуре; красный цвет одежд любили в Вавилоне, Ассирии и Персии. Пурпур, после открытия его финикийцами, стал излюбленным в костюме императоров Рима и символизировал их власть. Красный цвет византийских одежд символизирует власть и святость, и многие византийские церкви были окрашены красным цветом. В эпоху Ренессанса красный цвет воспринимается отрицательно, характеризуя ярость, месть и неизбежно связывается с кровавыми столкновениями; в древнерусской же символике костюма красный цвет – красота, сила, власть.

В конце XVIII века мощный и чистый красный – цвет Великой французской революции. Красные головные уборы санкюлотов и «вязальщиц» на картинах Жак Луи Давида проложили дорогу устрашающему красному Делакруа. Социальные потрясения во Франции (Парижская Коммуна, реставрация империи Бурбонов, империя Бонапарта) превратили красный цвет в символ классовых столкновений. Французские романтики видели в красном нечеловеческое напряжение кровавой борьбы, взывающей к духу смерти. Так, на картинах Делакруа, любимый красный цвет художника, ассоциируется с борьбой и смертью.

В XX веке красный цвет как «цвет крови павших борцов за освобождение пролетариата», стал восприниматься символом пролетарских революций и приобрел особенно амбивалентный характер. Его первобытная магическая сила, по образному выражению Л.В.Самариной, вырвалась на свободу в 1917 году и всколыхнула население не только огромной Российской империи, но и всего мира (5).

В живописи, архитектуре, проектной культуре происходит настоящая революция, жаждущая обновления от груза старых традиций в искусстве.

Знаком революционных обновлений выступает красный цвет в произведениях кубистов, супрематистов, футуристов, постимпрессионистов.

Восприятие символики красного цвета как атрибута общественно-политической жизни революционной и послереволюционной России стало столь массовым, что этот цвет стал именем нарицательным и полностью отождествляется с революционными процессами. Однако, на взгляд автора, «пролетарский красный» по своему содержанию скорее трагичен, чем радостен; это подчеркивается, например, использованием кумача в ритуале похорон – так называемый феномен «красных похорон».

Красные кумачевые отрезы материи, из которых шились рубахи и юбки «трудового элемента» периода становления молодой Советской власти, стали визитной карточкой многих выставок, кинофильмов и фотоматериалов тех лет. Красные косынки советских тружениц очень четко определяли характеристики социальной принадлежности их обладательниц. «Пролетарский» красный цвет, как уже упоминалось, широко использовался и в спортивной форме, и в прозодежде, символизируя активную устремленность трудовых масс в новое светлое будущее, выраженную не только через цвет, но и через активную контрастность цветового строя костюмов.

В революционной символике одежд вместе с красным тесно соседствует и черный цвет. Черный цвет, например, в костюме революционной России – это цвет кожаных курток комиссаров власти и сотрудников Чрезвычайной комиссии. В этом смысле черный цвет революционных «кожанок» и сегодня воспринимается как символ революционного фанатизма и жестокости, репрессий государственной власти. До сих пор сочетание черного с красным в костюме воспринимается как выражение высшей степени напряженности и трагичности. Восприятие черного и красного – цветов «красного террора» и репрессий власти в Новейшей истории России наполняют костюм определенным «негативным» смыслом, связанным с гибелью и кровью.

Негативное восприятие черного цвета находим у Василия Кандинского в работе «О духовном в искусстве»: «…Не напрасно белыми были выбраны одежды чистой радости и непорочной чистоты. Черное – одеждами величайшей, глубочайшей печали и символом смерти».

Особо следует сказать о коричневом цвете, воспринимающемся в социально-политической жизни XX века исключительно в негативном плане, прежде всего, как символ фашизма. Такое восприятие коричневого цвета восходит к цветовой гамме мундиров фашисткой Германии в годы II Мировой войны, которой отводилось большое значение.

Практически все население Германии было поделено на всевозможные военные и полувоенные формирования, имеющие свою определенную символику, набор знаков различия, покрой и цвет формы. «Общевойсковые части СС, для того, чтобы заметно отличаться от всех остальных, были одеты

в черную униформу. Наверное, поэтому и сейчас черный мундир у многих ассоциируется с террором и преследованиями» (6), – пишет Б.Дэвис.

Однако главным в Германии был коричневый цвет. Униформа нацисткой партии, СА (штурмовых отрядов) и родственных им организаций была коричневой. Их члены «носили коричневые рубашки, коричневые кожаные ремни, коричневые (но не обязательно строго в тон) галифе и сапоги». Униформа политического руководства Национал-социалистической рабочей партии Германии также была коричневого цвета. Сам А.Гитлер на начальном этапе нацистского движения чаще всего носил гражданскую одежду, но в тех случаях, когда ему приходилось выступать перед большой аудиторией или по случаю парада соратников по партии, он неизменно облачался в популярную в то время униформу коричневорубашечника. В дальнейшем, став лидером не только нацисткой партии, но и всего германского народа, в дни особых торжеств А.Гитлер нередко надевал улучшенную форму коричневорубашечника. Именно поэтому до сих пор коричневый цвет ассоциируется с фашизмом, и устойчивым в политической лексике стало словосочетание «коричневая чума фашизма». Недаром один из самых известных телеведущих и публицистов современной России Н.Сванидзе, описывая борьбу политических партий, недвусмысленно характеризует идеологию и действия некоторых из них как «гроздья коричневого» (7).

Все вышеизложенное относительно цвета костюма XX века – как символа общественных процессов – верно и в отношении других цветов. Например, белые одежды «белого братства», влиятельного религиозного течения XX века; черные одежды представителей «панк-культуры», выражающие суть философии этого движения; «малиновые» пиджаки «новых русских» периода первоначального накопления капитала, четко отграничивавшие представителей этого «класса» от других социальных слоев общества.

Особо следует остановиться на использовании цветовой символики одежды в общественно-политических событиях в последние годы, в начале XXI века, и ярким примером этому может служить «оранжевая» революция на Украине. Это социальное потрясение поставило всю общественность перед фактом проявления и восприятия цвета, как действующей единицы в движении народных масс. Цвет одежд, как целиком, так и частично, и в качестве различных дополнений и аксессуаров в костюмах «помаранчевой» (оранжевой – укр.) революции на Украине выступал главным символом украинской оппозиции.

Выбор этого цвета в качестве символа обусловлен целым рядом факторов, найденных и выбранных политическими технологами. Во-первых, оранжевый цвет, несущий сакральный смысл солнца и света нового дня, является одним

из центральных в национальной цветовой символике культуры, восходящей к временам архаики; этот цвет широко использовался в декоре украинских национальных одежд (в вышивке и аппликациях рубах и юбок). Во-вторых, умело учтены особенности психофизиологического воздействия этого цвета на человека, воспринимающего его как активный, новый, зовущий на свершения и новаторство.

В данном случае воздействие посредством цвета, а в исследуемом контексте посредством цвета одежд, свидетельствует об использовании закономерностей восприятия цвета в костюме с учетом современных технологий воздействия на массы. В связи с этим автор разделяет точку зрения А.Неклессы о том, что «…современная глобализация есть в определенной мере продукт высоких социогуманитарных технологий и институтов проектирования будущего» (8).

В ходе «оранжевой» революции на Украине использовались технологии воздействия через цвет, и прежде всего – через цвет одежд; это и обеспечило эффективный политический результат. Основная особенность такого воздействия – прямая связь исследовательского цикла с процессом принятия решений в сфере политики или крупных социальных инициатив, а также решение задач семантического (смыслового) прикрытия истинных социально-политических целей или интеллектуальное программирование определенных социальных групп.

«Революция есть состояние общества, близкое к хаосу. Искусство управления революционным хаосом заключается в следующем: во-первых, подвести систему к неравновесному состоянию; во-вторых, в нужное время и в нужном месте вбросить фактор, приводящий старый порядок вещей к обвалу (хаотизация организаций); в-третьих, ввести аттрактор, структурирующий систему в новом, желательном направлении. Все настолько технологизировано, что, скажем, в инструкциях можно встретить рекомендации надевать на демонстрации одежды или их части того или иного цвета. Зачем? Крупный телевизионный план, и вот вам «незначительные воздействия», производимые в рамках «революционных технологий».

Прикладное использование подобных технологий в последние годы можно проследить на примере не только Украины, но и других «цветных» революций на постсоветском пространстве.

Таким образом, восприятие цвета и цветоформ костюмных образов социальными субъектами в качестве символов общественных процессов характеризуется следующими особенностями:

- определенные цвета устойчиво воспринимаются обществом, как сопутствующие политической и идеологической борьбе классов, политических партий и социальных групп; такое восприятие переносится и на одежду,

придавая ей константную политическую символику;

- цвет костюма становится символом происходящих общественных процес сов преимущественно в годы социальных потрясений, прежде всего в годы революций и войн; при этом выбор цветовой символики противоборствующих политических сил детерминирован их социокультурными и национально-историческими особенностями;

- на протяжении богатой социальными катаклизмами истории XX века за определенными цветами в одежде (например, за красным, черным и коричневым цветами) закрепились устойчивые символические значения, которые экстраполируются на различные общественные события, придавая им порой нежелательные смысловые оттенки;

- под воздействием процессов глобализации восприятие цвета и цветоформ костюмных образов в качестве символов социально-политических процессов объективно становится все более интернациональным, а национальная специфика их восприятия постепенно сглаживается;

- активность использования цвета костюма в качестве символа-выразителя особыми художественными средствами программных идей и целей различных социальных групп и политических партий постоянно возрастает;

- по мере развития науки и техники, создания специальных технологий воздействия на массы те или иные цвета одежд в качестве символов могут привноситься в общественное сознание извне; обеспечивая заинтересованным социально-политическим силам эффективные результаты.

Цветовосприятие костюма в XX – начале XXI веков все более определяется мировыми процессами интеграции и глобализации, достижениями науки и техники, развитием коммуникаций и высокотехнологичных методов передачи информации, в том числе, и цветовой, а цвет в костюме воспринимается как элемент стиля, непосредственно связанного с культурой общества и отражающего в деятельности человека его отношение к своей эпохе. В настоящее время восприятие цвета в костюме определяется двумя противоречивыми тенденциями: с одной стороны, в восприятии цвета в одежде активно сглаживается национальная специфика костюмных форм, и цвет в костюме фактически потерял признаки национальной принадлежности, а с другой стороны – одновременно с процессами интеграции – в цветовосприятиии костюма происходят обратные процессы, характеризующиеся все более обостряющейся борьбой за сохранение национальной идентичности и приведшие к возникновению цветовой этнокультуры.

Примечания:

1.Козлова Т.В., Ильичева Е.В. Стиль в костюме XX века / Т.В. Козлова, Е.В.Ильичева. – М.: МГТУ им. А.Н. Косыгина, 2003. – 160 с.

2.Назаров Ю.В. Феномен интерьера // Проблемы дизайна: Сборник статей под ред. В.Л.Глазычева. – М.: Союз дизайнеров России, 2003. – с.59-77.

3.Стриженова Т. Из истории советского костюма / Т.Стриженова. – М.,1972.– с.44-69.

4.Протокол заседания методической комиссии Текстильного факультета ВХТИ // Архив МГТУ им. А.Н.Косыгина.– 1929, май. – с.16-17.

5.Самарина Л.В. Традиционная этническая культура и цвет (Основные направления и проблемы зарубежных исследований) // Этнографическое обозрение. – М., 1992.- №2.- с.147-156.

6.Дэвис Б.Л. Униформа Третьего рейха. 1933-1945 / Б.Л. Дэвис: пер. с англ. И.В.Гаврилова. – М.: ООО «Издательство Астрель»: «Издательство АСТ», 2003. – 157 с.:ил.

7.Сванидзе Н. Политика, женщины, футбол: Сборник политических эссе/ Николай Сванидзе. –СПб.:Амфора. ТИД Амфора, 2006.– (Серия «Личное мнение»). – с.353-356.

8.Неклесса А. Господа хаоса // Эксперт. – М.: ОАО «Пушкинская площадь», 2006.– №22.–с.19–21.

Библиография:

1.Греческие хроники Георгия Аматола «Иоанна Медалы». – СПб.,1896.– 324 с.

2.Беляева-Экземплярская С.Н. Моделирование одежды по законам зрительного восприятия / С.Н.Беляева – Экземплярская.Репринтное изд.– М.: Академия моды, 1996. – 117 с.

3.Григорьева Т.П. Красотой Японии рожденный / Т.П. Григорьева. – М.: Искусство, 1993. – 464 с.:ил.

4.Данилевский Н.Я. Россия и Европа / Н.Я. Данилевский. – СПб, 1912. – 428 с.

5.Дерибере М. Цвет в жизни и деятельности человека / М.Дерибере. – М., 1965.- 183 с.

6.Кандинский В.В. О духовном в искусстве // К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи. – М.,1989. – с.3–48.

7.Ефимов А.В. Полихромия объектов дизайна в цветовой среде города // Техническая эстетика. – 1979.– №7. – с.19-23.

8.Малевич К.С. Черный квадрат. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – 288 с.

9.Шагал М. Об искусстве и культуре / Марк Шагал. Пер. с англ. Н. Усовой. – М.: Текст: Книжники, 2009. – 320 с.

А. Л. Хачатрян

ВНЕДРЕНИЕ КОМПЬЮТЕРНОЙ ГРАФИКИ В ПРОЕКТНУЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ХУДОЖНИКА-ПЛАКАТИСТА

В статье рассматривается влияние компьютерной графики на развитие плакатного искусства. Дан искусствоведческий анализ русского плаката конца XIX - начала XX века. Представлена система подготовки дизайнеров-графиков в высших учебных заведениях с учетом внедрения компьютерных программ в разработку плаката.

The article is dedicated to impact of computer graphics to development of poster art. Also the art criticism analyses of Russian poster art of the late XIX – early XX century is presented. The system of preparation of graphic designers in higher education, taking into account the introduction of computer programs in the development of the poster. The system of tuition and training of designers in higher education is presented by introduction of computer programs in the development of the poster.

Ключевые слова: компьютерная графика, русский графический дизайн, плакатное искусство, система преподавания.

Keywords: Computer graphics, Russian graphic design, poster art, teaching system.

Мы живем в интеллектуально развитом обществе, где доступна любая информация. Каждый современный житель крупного мегаполиса знает, что такое Интернет и компьютер. Эти технические средства так естественно внедрились в повседневную жизнь, что теперь трудно представить ее без их повсеместного использования. Рабочий процесс организаций и предприятий максимально компьютеризирован, проекты, презентации и полиграфия создаются с помощью новейших разработок компьютерной графики.

«Экспоненциальный рост достижений в области высоких технологий, таких как микроэлектроника, кибернетика, бионика и робототехника, дают основание полагать, что мир в своем технологическом развитии движется к определенной эволюционной асимптоте, некоторой точке на оси времени, при приближении

к которой ряд ключевых показателей прогресса стремится к бесконечности. Развивается дизайн программных интерфейсов, дизайн виртуального мира. Мир предметов окрашивается в яркие природные цвета, перекликаясь с бионикой, становится квазиприродой, созданной человеческими руками. Или исчезает, сливается с пользователем, преобразуясь в его дополнение, так называемый plugin». (1, стр. 264)

В обществе огромную роль играют современные компьютерные технологии и коммуникации. С 1970 годов компьютерные технологии полностью изменили процесс работы дизайнеров-графиков. Ни один современный дизайнер не представляет свою творческую деятельность без компьютерных программ. Это и не удивительно, потому что их появление кардинально изменило концептуализацию и визуализацию образного ряда в дизайне.

Однако невозможно построить будущее без знания прошлого, и прежде хотелось бы обратиться к истокам зарождения и развития русского графического дизайна, понять, какое представление о графическом дизайне исторически сложилось в России и какие методы использовались в графике.

Первые работы графических дизайнеров были представлены в конце 1911-го года на Всероссийском съезде художников, в рамках которого проводились две выставки: – «Иконы» и «Искусство в книге и плакате». Выставка «Искусство в книге и плакате» включала в себя следующие экспонаты: книжную иллюстрацию, карикатуру, орнаментику книги, плакат, открытку, книжный знак, офорт. «Обращаясь к истокам русского графического дизайна, следует пояснить, что в конце прошлого века в России стала активно развиваться, теоретически и практически, новая область деятельности – художественная промышленность». (2, стр. 9)

Художественная жизнь страны изменилась в 1898-м году с появлением таких популярных изданий, как «Мир искусства», и «Искусство и художественная промышленность», которые представляли собой образцы графического дизайна. Вся концепция журналов была выстроена абсолютно по-новому: учитывалась каждая деталь, очень тщательно подбирались иллюстрации, шрифт, тип бумаги и способ печати. Журнал «Мир искусства» – это «целая школа графического дизайна». (2, стр. 9)

В течение всего периода существования журнала художники-графики находились в поисках новых, более выверенных и эстетически правильных решений. Разработкой концепции занимались ведущие российские художники (А. Бенуа, Л. Бакст и другие), что позволило журналу достигнуть самого высокого уровня исполнения.

Художественное объединение «Мира искусства» сформировалось под влиянием модернизма и символизма. Представители этого объединения

ставили во главу угла эстетическое начало в искусстве и утверждали, что искусство – прежде всего, выражение личности художника. С. Дягилев писал: «Произведение искусства важно не само по себе, а лишь как выражение личности творца». (8, интернет-ссылка)

Авторы книги «Русский графический дизайн» заметили: «Что касается такой важной области графического дизайна, как плакат, то, например, в 1897 году он выглядел еще очень невыразительно на фоне уже знаменитых работ Ж. Шере, А. Тулуз-Лотрек, А. Мухи, Т. Стейнлена, Т.Т. Гейне и других экспонировавшихся в Петербурге на первой Международной выставке художественных афиш. Говорит само за себя даже скромное место, которое занимал русский отдел на этой выставке: только 28 работ из более чем 700 работ принадлежали русским авторам. Однако очень скоро плакатами стали заниматься многие крупные русские художники. Плакатная графика быстро набирает силу». (2, стр. 9)

В те годы художники достигали высших результатов, ведь их творчество никак не зависело от развития техники, компьютера и Интернета. Таким образом, у специалистов того времени было больше шансов овладеть профессиональными навыками и развивать их. Они не могли представить, что машина может нарисовать плакат или сделать чертеж за них. Компьютерные технологии постоянно развиваются, и сегодня невозможно отрицать их сильное влияние на современное общество и культуру. Вероятнее всего, искусство и дизайн будут развиваться лишь тогда, когда, каждый художник-дизайнер будет относиться к компьютерным технологиям только как к инструменту, который помогает реализовать его идеи и совершенствовать знания и умения.

Каждая эпоха имеет свои недостатки, победы и поражения, но все равно жизнь продолжается, и человек не останавливается на достигнутом, постоянно делая открытия, и совершенствуясь, он стремительно продвигается к светлому будущему, закладывая прочный фундамент для поколений. «С развитием человека расширяется это царство естественной необходимости, потому что расширяются его потребности, но в то же время расширяются и производительные силы, которые служат для их удовлетворения…». (3, стр. 387) Это объясняет появление современных компьютерных программ, которые коренным образом изменили технику исполнения и даже образ мышления художников-графиков. Внедрение этих программ повлияло на все виды графического дизайна: рекламную графику, плакат, книжную графику, газетно-журнальную, прикладную графику, систему визуальных коммуникаций, шрифтовое искусство (типографику), телевизионную графику, супреграфику.

Хотелось бы более подробно остановиться на таком важном виде графического дизайна, как плакат. Как заметил С. Серов, «…плакат

принадлежит самой сердцевине графического дизайна. Здесь развивается проектное воображение, совершенствуется визуальный язык. Для дизайнеров плакат – постоянный спутник профессиональной биографии. Это и учебное задание на первом курсе, и вершина свободного творчества. Поэтому сохранение плаката как жанра – вопрос экологии проектной культуры. Будучи лишенным возможности для плакатного выражения, весь графический дизайн измельчает и захиреет». (6, стр. 125)

Поиски новых стилистических форм и попытки обратить внимание общества и государственной власти на проблемы мирового значения привели к тому, что философы, искусствоведы, художники-дизайнеры стали проводить международные выставки и конкурсы. На таких конкурсах выставляются плакаты, посвященные актуальным проблемам современности, и, кроме того, оценивается новаторство исполнения и использование технических и профессиональных средств выражения содержания плаката. На сегодняшний день самым крупным центром скопления творческих умов в области графического дизайна и плакатного искусства в России является международная выставка «Золотая пчела», созданная С. Серовым в 1992-м году. Так же в 2009-м году секция «Плакат» от Московского союза художников представил нашему вниманию новый профессиональный конкурс социального плаката для молодых и опытных художников дизайнеров.

Выставки такого масштаба широко освещают события в мире графического дизайна и позволяют увидеть новые пути развития плакатного искусства. Основная задача конкурсов – познакомить дизайнеров с творчеством современных художников-плакатистов, выделяя в их работах наиболее актуальные направления. Кроме того, каждую выставку сопровождают мастер-классы и воркшопы российских и мировых дизайнеров, которые делятся своим опытом.

Влияние технического прогресса и компьютерных программ можно увидеть на примере работ самых ярких фигур отечественного дизайна, таких как, В. Чайка, И. Гурович, Ю. Гулитов, Б. Трофимов, Э. Кагаров, А. Логвин, Э Белоусов. Современные технологии и профессиональные компьютерные программы вывели работу художника-плакатиста на качественно новый уровень и за короткий период своего существования позволили дизайнерам реализовать самые смелые и оригинальные решения, претворить в жизнь яркие и совершенно непредсказуемые проекты.

Современные технологии открывают новые горизонты в искусстве. Для самовыражения художник использует разные технические и научные открытия, опережая время и создавая новые тенденции.

Очевидно, что появление и развитие современных технологий повлияло

на проектные тенденции плакатного искусства. Использование компьютерной графики, смешанной техники (фотография плюс графика), постановочной фотографии и возросшие возможности полиграфического воспроизведения (печатная техника: литография, офсетная печать, шелкография, высокая печать, глубокая печать) подготовили почву для особых форм мышления дизайнеров-графиков, что привело к раскрепощению искусства рисования, обнаружило условность приемов и техник плакатного языка, усилило ценность и индивидуальность графики. Так же на современный дизайн плаката влияют технологии массового тиражирования. Не малую роль играет качество печати; – технологии производства краски и бумаги. Создавая плакат, художник сам определяет качество бумаги: например, правильно выбранная фактура и плотность бумаги способны особым образом воздействовать на органы чувств. Новейшие технологии позволяют создавать самые неожиданные эффекты: например, лазерная резка может придать графическим листам непредсказуемые формы.

С момента появления компьютеров в 1950-х годах появилась и компьютерная графика, неотъемлемая часть мировых технологий. Первые вычислительные машины давали возможность получить и обработать изображения. Первый векторный редактор, который был реализован на компьютере, а так же первый графический интерфейс, были созданы в 1963-м году американским ученым Айвеном Сазерлендом. Он разработал программно-аппаратный комплекс sketchpad, который позволил рисовать точки, линии и окружности цифровым пером.

Цифровые изображения подразделяются на два вида: растровые и векторные. Изображение в векторном формате дает простор для редактирования: его можно без потерь масштабировать, поворачивать, деформировать. Программа Adobe Photoshop очень удобна для работы с векторным изображением. Так же эта программа широко используется для создания мультфильмов и видеороликов различного содержания.

Любая фотография представляет собой растровое изображение. Именно растр обеспечивает фотореалистичность, так как он способен передавать богатый диапазон полутонов и цветов. Растровая графика используется везде: в полиграфии и web – это фотографии, а на телевидении и в кинематографе – последовательность кадров (каждый из которых также представляет собой растровое изображение).

Таким образом, визуализация графики бывает только растровая и векторная, а способ визуализации – это только растр (набор пикселей), и от количества этих пикселей зависит способ создания изображения.

В ходе исследования, нами был сделан вывод, что все вышеперечисленное

тесно связано с развитием творческих способностей и формированием навыков у студентов в процессе обучения.

Современным плакатам свойственны острый эмоциональный характер и яркие визуальные образы. В создании этих образов огромную роль играет знание основ семиотики, фоносемантики, суггестивности, ритма и цветовых ассоциаций. Знание семиотической структуры является важным условием концептуализации визуального образа плаката.

Важно понимать особую роль семиотики в системе развития компьютерных технологий. Как отметил В.Н. Агеев, «семиотика – наука о знаках и знаковых системах – позволяет обнаружить знаковый характер различных ситуаций в человеческом обществе». (7, стр. 237)

В семиотике существует метафора и подход, основанный на том, что компьютер является инструментом. Следуя этой метафоре, у человека своя роль, у компьютера – своя. На современном уровне между человеком и компьютерной системой происходит обмен информацией в знаковой форме. Поэтому должен быть эффективным посредником в диалоге между человеком и компьютером, а также необходимо «комплексное изучение основных компонентов «человек-ЭВМ»: психологических, семиотических, эргономических и других аспектов процесса общения». (7, стр. 238)

Многие художники-графики выражают опасения, что компьютеризация отрицательно скажется на духовном развитии социума и понизит художественный уровень проектируемых объектов, так как использование компьютера нередко приводит к созданию массового продукта, лишенного художественной ценности. Для того чтобы успеть за развитием технологий и в дальнейшем иметь квалифицированных специалистов, нужно выстроить определенную систему, которая покажет инновационный способ обучения студентов, что поможет им всегда быть в курсе всех новостей и достижений в искусстве, и позволит идти в ногу со временем, виртуально обгоняя настоящее, прокладывать дорогу в будущее.

«Творчество вдохновляется творчеством». (4, стр. 10) Поиски смысла прослеживаются во всем, что делает художник. Не только в его работах, но и в идеях, в образе жизни, который он ведет. Во всем есть смысл, и в итоге все приводит к единой цели, к нахождению истины и к идеалу, которые ищет творец.

Многие молодые таланты выбирают профессию дизайнера-художника, не вполне представляя, в чем конкретно будет заключаться их будущая работа. И, естественно, в процессе обучения почти каждый из них сталкивается с проблемой непонимания собственной деятельности и поиска своей творческой индивидуальности. Чтобы облегчить эти задачи, нужно использовать все

возможности учебного процесса, включить в него весь спектр прикладных наук по данной специальности.

Для этого в высших учебных заведениях необходимо создать условия для освоения студентами новейших компьютерных технологий, а именно расширить учебную программу, выделив под их изучение дополнительные часы. Помимо этого, в процессе обучения необходимо: давать студентам возможность выполнять реальные заказы; приглашать мастеров из других вузов для проведения мастер-классов и творческих вечеров; организовать ежегодное обязательное участие студентов в конкурсах и выставках, систематическое общение и обмен опытом с зарубежными коллегами; постоянно пополнять интернет-копилку дизайнера ссылками на новые ресурсы. Это позволит учащимся правильно формулировать и позиционировать свои идеи, быть более раскрепощенными в выражении своих творческих мыслей.

«Творчество заключается не в создании художественного образного языка «с нуля», в соответствии с представлениями об идеальном, но в умении постигать посредством искусства природный язык, природные формы». (4, стр.90) Отсюда логический итог подводит последний пункт, в который входит: – практика, организованная на природе, с рядом определенных заданий, в котором будет прослеживаться поэтапное изучение природных форм, выполненное с помощью разных техник графики и с использованием компьютерных технологий.

В ходе проведения практических занятий со студентами, и выполнения исследования в области развития компьютерных программ и плакатного искусства, было выявлено, что компьютерные программы играют ключевую роль в проектной деятельности молодых художников. Получая задание, студенты моделируют его решение с помощью компьютерных программ. Чтобы изменить эту ситуацию и обратить внимание учащихся на иную технику выполнения практики в общий объем творческой программы было включено дополнительное задание – это наблюдение и сбор материала в окружении, которые студенты должны были представить в виде презентации вместе с итоговыми плакатами. Предполагается, что такое задание позволит им с осознанием и полной ответственностью подойти к заданию на семестр. Поможет им обзорно представить и разобрать суть проблемы и дать достойный ответ на актуальные темы нашего времени.

Компьютерная графика и компьютерное программирование включены в перечень дисциплин по защите кандидатских диссертаций. Технический прогресс способствует объединению стран и умов, новейшие достижения демонстрируются на международных выставках, форумах и в Интернете.

Тенденции развития плакатного искусства во многом зависят от развития

компьютерных технологий, но нельзя забывать о классической школе обучения профессии дизайнера. «Когда дизайнер творит как художник, он решает двойную задачу – социально-коммуникативную и эстетически-культурную. Массовая коммуникация, каковой является дизайн, позволяет донести «эстетическое сообщение» большому числу людей, пробуждая, развивая, укрепляя в них эстетическую потребность, пока она не становится, наконец, экономической силой». (5, стр. 25)

Библиография:

1. Михайлов С.М., Михайлова А.С. История дизайна. Краткий курс: 2004., 288 с.
2. Аникст М., Бабурина Н., Черневич Е., Русский графический дизайн, Внешсигма, 1997., 160 с.
3. Маркс К. и Энгельс Ф., Сочинения, т. 25, ч. II, стр. 387.
4. Кривцун О.А. Искусство нового времени, Санкт-Петербург 2000., 305 с.
5. Нельсон Д. Проблемы дизайна, перевод Куниной Д.Э., Москва 1971., 207 с.
6. Серов С.И. «Московский концептуальный плакат 1990-х годов». – М.: Линия
7. Агеев В. Семиотика. М.: Издательство «Весь Мир», 2002. – 256 с. – (Весь Мир Знаний). ISBN 5-7777-0175-2
8. http://www.silverage.ru/obed/mir_iskus.html

Е. В. Гришина

ГОРОД - «ТОМИТЕЛЬНАЯ И ГОРЬКАЯ ПОЭЗИЯ»

Мастера художественного объединения «Мир искусства» – А. Бенуа, Е. Лансере, М. Добужинский, А. Остроумова-Лебедева необычайно тонко чувствовали свой родной город – Петербург, его историю и архитектуру. Именно усилиями этих художников произошла «эстетическая реабилитация» столицы империи и восприятие ее как «казенного» города в трактовке современников изменилось. В творчестве мирискусников образ города возникал как памятник нескольких эпох, сочетающий и старину, и промышленный прогресс. Изображение города освобождалось от бытовых сцен, и архитектура брала на себя основную роль в создании его художественного образа.

The masters from the art group “The World of Art” – A. Benois, E. Lanseray, M. Dobuzhinsky, A. Ostroumova-Lebedeva appreciated their hometown St. Petersburg, its history and architecture keenly. It is the efforts of these artists that changed the perception of the empire capital, it was “aesthetically rehabilitated”. In the art of the World of Art artists St. Petersburg appeared as the monument of several epochs combining old time with the industrial progress. The image of the city was free from the everyday scenes, and architecture played a major role in creating its artistic character.

Ключевые слова: Бенуа А., город, Добужинский М., Лансере Е., «Мир искусства», Остроумова-Лебедева А., пейзаж, Петроград, Санкт-Петербург.

Keywords: Benois A., city, Dobuzhinsky M., Lanseray E., “The World of Art”, Ostroumova-Lebedeva A., landscape, St. Petersburg, Petrograd.

В названии статьи помещены слова М. Добужинского, сказанные им о Петербурге. Как и другие мастера художественного объединения «Мир искусства», он необычайно тонко чувствовал свой родной город, его историю и архитектуру.

Призыв к эстетической реабилитации Петербурга XVIII – начала XIX века

– одна из главных страниц программы художественного объединения «Мира искусства». Первый номер журнала «Мир искусства» за 1902 год был целиком посвящен городу на Неве: наряду с фотографиями архитектурных памятников, литографиями и рисунками Евгения Лансере, Александра Бенуа, были опубликованы и гравюры Анны Остроумовой-Лебедевой, сопровождавшие как иллюстрации, статью Бенуа «Живописный Петербург». «Хотелось бы, чтобы художники полюбили Петербург, и, освятив, выдвинув его красоту, тем самым спасли его от погибели, остановили варварское искажение его, оградили бы его красоту от посягательств грубых невежд… Петербург – удивительный город, имеющий себе мало подобных по красоте», – писал Александр Николаевич. В следующих номерах журнала он продолжал развивать свои идеи, переосмысляя роль искусства и самого города – Санкт-Петербурга.

В творчестве мастеров «Мир искусства» образ города возникал как памятник нескольких эпох, сочетающий и старину, и промышленный прогресс. Создание городских пейзажей, преимущественно свободных от наслоений современности, любование старинными архитектурными памятниками служили целью воспитания в людях стремления сохранять исторические памятники. Призывы к спасению Санкт-Петербурга не остались без ответа. Спустя несколько лет был образован «Музей старого Петербурга» (1907), затем – «Общество защиты и сохранения в России памятников искусства и старины» (1909).

В начале XX века представление о Петербурге стало меняться кардинальным образом. М.В. Добужинский заметил: «Вообще происходил как бы общий сдвиг вкуса в отношении к Петербургу, в облике которого еще недавно видели одну казенщину и казарменность. Думается, что для «пропаганды Петербурга» играли вначале известную роль многочисленные рисунки – мотивы Петербурга, печатавшиеся с 1903 года на весьма популярных и очень распространенных в России открытых письмах Красного Креста, – Остроумовой и мои».

Бенуа был художественным лидером издательства при Общине Св. Евгении, определял его художественную политику, приглашал художников, отбирал рисунки для воспроизведения. По произведениям Л. Бакста, М. Добужинского, Е. Лансере и других мирискусников создавались «архитектурные» открытки.

Серия «Старый Петербург» выходила отдельными художественными открытками в течение 1902 – 1904 годов. Образы петербургской архитектуры сопутствовали основному изображению, составляя характерный исторический фон, обозначающий место и время действия. И в открытках Бенуа использовал приемы, найденные им в акварельной живописи. В частности, выбор необычных точек зрения, показывающих архитектурные памятники в общей панораме в гармонии с природой; тяготение к безлюдным архитектурным

пейзажам. Архитектура представала в своей нерукотворной красоте, творения рук человеческих становились реальными обитателями парковых резиденций.

Петербург, его история, ее отражение в поэзии, литературе, архитектуре стали главной темой и в книжной графике Бенуа. Он создает многочисленные иллюстрации к «Медному всаднику» А.С. Пушкина (1916, 1921 – 1922, Государственный Русский музей, Всероссийский музей А.С. Пушкина, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, частные собрания в Москве и Санкт-Петербурге).

Выполненные тушью в технике свободного наброска кистью, имитирующие гравюру, в книге рисунки предполагалось воспроизводить с цветными «подкладками». Во всех иллюстрациях черный штрих дополняет тактичная подцветка серо-коричневым тоном.

Образ города становится лейтмотивом графической трактовки поэмы. Гранитные набережные, громады дворцов, размах площадей – на всем лежит любовное отношение Бенуа к детищу Петра. Но Петербург для художника еще и – пушкинский город. Однако рождается образ не только прекрасной столицы, а города трагической безысходности, грозного и безжалостного. Безбрежность пространств улиц и площадей подчеркивают пустынные булыжные мостовые. Монументальные классические дома теряются на фоне бескрайних перспектив, ансамбли классицизма словно распадаются на отдельные элементы, множатся. Город у Бенуа пуст, как будто не населен. Это наглядное разобщение города и человека, хотя нужно отметить, что в творческую задачу, конечно же, входило стремление изобразить город, освобожденный от бытовых сцен, для предоставления именно архитектуре ведущей роли в создании его художественного образа. В иллюстрациях превалирует объемное тонально-живописное решение, дается пространственно-перспективное построение.

Произведения Евгения Лансере воссоздают облик современного художнику Петербурга, но чаще взгляд художника останавливается на изображении окраин. Этот город отличен от Петербурга А. Бенуа и М. Добужинского. В работах – «Старый Никольский рынок» (1901, ГТГ) и «Зеленый домик на Васильевском острове» (1905, ГТГ) Лансере воспроизводил старинные уголки, но населял их фигурами мастеровых, разносчиков. Красивое здание рынка, решетка канала, барки, нагруженные дровами, гармонично сочетаются, как прошлое с настоящим. Срез формы, высокий горизонт, выразительность ракурса соединялись с графической декоративностью. Несмотря на акварельную технику, Лансере оставался в петербургских вещах подлинным графиком. Он не использовал нежность, прозрачность и размытость акварели, а четко прорисовывал все детали, работая и цветным карандашом. Не была востребована им и яркость красок, цветовая гамма отличалась некоторой

сдержанностью. Выбранная художником «графичность» помогала передать строгость и стройность архитектурных форм, строение судов, четкий силуэт памятников зодчества.

Именно в жанре городского пейзажа складывается своеобразный творческий метод Мстислава Добужинского. Как уже было отмечено, мастер открыл для себя тему городского пейзажа в 1903 году, работая над заказом Общины Св. Евгении, когда было создано несколько пейзажей для открытых писем с видами Петербурга. В этих произведениях проявились приемы, которые станут характерными и для живописных работ художника. Мастера интересовали и кривые улочки с теснящимися домами, и окраины с дымящимися трубами фабрик. В это время появляются такие пейзажи, как «Крыши домов» (1901, ГРМ), «Петербург. Обводной канал» (1902, ГРМ). Добужинский предпочитал безлюдные пейзажи, в которых главным героем оказывался архитектурный памятник, увиденный с необычной точки зрения: «Я любил выбирать такую точку зрения, чтобы композиция была острой, небанальной, и тут все время передо мной был пример Хирошиге».

В петербургской серии М.В. Добужинского особенно впечатляют листы, изображающие город в подчеркнуто непарадном виде, необычные по форме, по своему напряженному внутреннему звучанию. К их числу принадлежат городские пейзажи – «Уголок Петербурга» (1904, ГТГ), «Город» (1904, Кировский областной художественный музей), «Старый домик» (1905, ГТГ). Это город, терзаемый внутренней драмой: город противостоит человеку, старый город – новому городу, городское пространство – природе.

В главе воспоминаний, названной художником «Уколы Петербурга», он пишет: «…меня совершенно поразил Петербург, который я увидел после двухлетнего отсутствия: теперь я смотрел на него совсем новыми глазами… По-новому утвердилось и жившее с детства какое-то родное чувство к монотонным казенным зданиям, удивительным петербургским перспективам, но еще острее меня теперь уколола изнанка жизни города… Эти задние стены домов – кирпичные брандмауэры с их белыми полосами дымоходов, ровная линия крыш, точно с крепостными зубцами – бесконечными трубами, – спящие каналы, черные высокие штабеля дров, темные колодцы дворов, глухие заборы, пустыри … Теперь я точно впервые увидел наяву то, что меня так смутно волновало в юности в романах Достоевского, и я все больше чувствовал, что Петербург всем своим обликом, со всеми контрастами трагического, курьезного, величественного и уютного действительно единственный и самый фантастический город в мире… У меня рождалось неудержимое желание выразить то, что меня волновало. Волновало и то, что этот мир, каким я его увидел, кажется, никем еще не был замечен, и, я, как художник, я, точно

первый, открываю его с его томительной и горькой поэзией…»

Художник передал чувство одиночества людей в этом мире заснеженных набережных, пустынных улиц, домов, закрывающих небо. Гармония классических сооружений контрастирует с мрачными тонами доходных домов. Серия акварелей наглядно демонстрирует, как отступает классицизм под натиском современного города. Добужинский изображал многочисленные доходные дома с узкими окнами и тесными дворами, глухими стенами с вентиляционными решетками, похожими на тюремные. Безлюдность на его работах являлась особым художественным приемом, усиливающим чувство одиночества и безысходности.

В картине «Домик в Петербурге» (1905, ГТГ) художник показал обычный уголок столицы. На первом плане изображен зимний садик – стволы деревьев кривы, и ветки гнутся к земле. За ним в контрастном противопоставлении – два дома. Один – милый, уютный, напоминающий усадебную жизнь, другой – современный, безликий, с пустынными окнами и облупившейся краской на стенах. Глухая стена, завершающая композицию, усиливает общее трагическое и зловещее впечатление. Маленький домик становится олицетворением жизненного уюта, который теряется в современном мире.

Художник любит ракурсы, точку зрения сверху вниз. Его композиции отличаются четким построением, часто используемая кадрировка лишает их статики. Повторяются мотивы – петербургские дворы, заполненные сложенными дворами, огороженные высокими стенами домов, а также городские вывески, омнибусы, манекены – характерные детали петербургских улиц того времени. Основной техникой Добужинскому служила акварель, реже пастель. Испытывая потребность в более живописной технике, с 1906 года, Добужинский начинает интенсивно работать гуашью. Для него становится обычным сочетание различных техник в одной работе, как в станковой картине «Человек в очках» (1905 – 1906, ГРМ).

Это портрет К.А. Сюннерберга, близкого к кругу «Мира искусства», поэта и художественного критика. Изображенный повернут спиной к свету, лицо находится в тени, глаза скрыты очками. Руки стиснуты в жесте отгораживающем, не подпускающем к себе. Это собирательный образ петербургского интеллигента начала XX века, погруженного в свой внутренний мир. Книги на подоконнике – деталь, подчеркивающая принадлежность изображенного к духовной культуре.

Добужинский делал портрет друга в его квартире, из окна которой открывался городской пейзаж. Художник отмечал: «Меня все время притягивал широкий вид из окна этой квартиры на огороды с зеленеющими грядами…, бесконечные заборы и на стены далеких разноцветных домов с фабричными

трубами…» Поэтому неслучайно мотив окна оказался в произведении Добужинского доминирующим, подчеркивающим роль городского пейзажа. Художник совмещает портрет друга и вид из окна, состоящий из унылого пустыря с постоянным мотивом – огородами с поленницами дров, однообразных громоздящихся один на другой домов и фабричных труб, закрывающих горизонт. Изображение города проникнуто динамикой: полны движения штрихи, рисующие дорогу, наступающие здания выглядят агрессивно. Город предстает как символ враждебной человеку действительности.

После революции 1905 года, трагические события которой не могли не оставить след в душе художника, тема противопоставления человека и города в творчестве Добужинского становится все более обостренной. Мастер уходит от реальной натуры, творчески преобразует ее в своих рисунках. Художественные образы меняются, во взгляде художника появляется ирония.

В это время Добужинский создал обобщенный образ русских провинциальных городов эпохи классицизма. Акварель «Провинция 1830-х годов» (1907 – 1909, ГРМ) – яркое воплощение литературных представлений о николаевской России с непременными полосатыми будками и фонарными столбами, с ампирными домиками в три окна. Художник изобразил сонную площадь провинциального города с торговыми рядами, дремлющим старым солдатом – будочником, свиньей, трущейся о фонарный столб, немногочисленными прохожими, с непременной лужей посередине. Изящная графика мастера воссоздает красоту ампирного Гостиного двора, костюмы 1830-х годов. Любование выразительными деталями сближает Добужинского с другими мирискусниками.

Вывески, надписи на стенах, характерные городские типажи, быт горожан продолжали волновать художника и в изображении видов старой Вильны, которой он посвятил целую серию живописных работ. Так на одной из работ, выполненной гуашью и пастелью, – «Омнибус в Вильно» (1907), находящейся в собрании Государственного Русского музея, Добужинский поместил рекламу гробов. Пространство картины заполняет стена, которая приближена к переднему плану. Найденная художником деталь усиливала гнетущую мрачность непарадных переулков и улиц. Нелепые вывески и рекламы становятся для Добужинского объектом эстетической игры. Для художника имел значение индивидуальный образ города, наполненный своей провинциальной жизнью. В таких своих произведениях, как «Вильна. Трущобы» (1907) и «Улица Мостовая» (1907) Добужинский останавливал взгляд на тесных улочках, загрязненных окраинах, маленьких домиках, стремился передать эмоциональное наполнение города.

Добужинский создавал и отвлеченные архитектурные фантазии на

темы современного урбанизма. Он изображал угрюмые доки Лондона, мосты Амстердама, подчеркивал экспрессию индустриальной техники. Урбанистические мотивы в произведениях художника превращались в кошмарное соединение гигантских колес, мостов, канатов. Главным композиционным приемом являлось использование неопределенности масштабов изображенных зданий, заслонивших все небо, отсутствие четких границ. Черно-белые листы воплощали образ города, поглощающего отдельного человека, подавляющего его гигантским масштабом огромных зданий. Поэтому так редки человеческие фигурки в этих пейзажах.

«Город уже не обволакивает горожанина как родимое лоно, а предстоит ему как другое существо, полное тайны и живущее своей собственной непостижимой жизнью. Это существо и эта тайна, однажды став предметом личного переживания…не могут оставить горожанина вполне безразличным, не могут не возбуждать его воображения и не влиять на его душевную жизнь… не могут не формировать его как личность». Произведения Добужинского – один из самых ярких способов выразить подобное переживание.

В страшные годы 1918 – 1920 перемены в облике Петербурга не проходят бесследно для Добужинского. В картине «Из жизни Петрограда в 1920 году» (1920, ГРМ) художником показан замерзший город с пробирающимися по Неве людьми. Рождается образ жизненной трагедии, подавленного ужасами действительности человечества. Жизнь в голодном Петрограде была трудна, казалось, город закоченел в своей неподвижности, но при этом не утратил величия.

Художник не раз говорил о том, как его волновали произведения Достоевского. В его иллюстрациях к «Белым ночам» (1923) еще отчетливее, чем у Бенуа, героем книги оказывается Петербург. Маленькие фигурки, почти растворенные в сумраке улиц, воспринимаются большей частью почти как стаффаж. Добужинский удивительно точно передавал призрачную атмосферу белой ночи. Он избегал орнаментальности, но белизна бумаги контрастировала с тяжелыми пятнами туши, так создавался декоративный эффект рисунков. Активизацией белого Добужинский добивался лирического акцента, черного – трагического, так основным средством художественного воплощения становится соотношение черного и белого.

Город кажется мертвенно пустым, свидетелем душевной драмы человека, олицетворяет духовный мир героев. Эмоциональный строй повести Достоевского художник раскрывал с помощью образов собственного творчества – городскими пейзажами.

Творческие поиски мастера в 1910-х годах, в сравнении с другими художниками круга «Мира искусства», были наиболее новаторскими.

В основе образов художника лежит глубокая привязанность к натуре, экспрессионистические приемы использовались им лишь для усиления эмоционального воздействия содержания. Графичность как основа изобразительного языка навсегда останется близкой художественному мышлению Добужинского.

Городской пейзаж был ведущей темой во всех видах творчества Анны Остроумовой-Лебедевой. Изображению Петербурга она посвятила несколько десятилетий неустанного труда. В 1901 году для журнала «Мир искусства» была выполнена первая серия гравюр, посвященная Петербургу, один из самых знаменитых листов – «Петербург. Новая Голландия». Во многих работах, как и в этом произведении, художница изображала современный город. Арка в неоклассическом стиле над каналом – самая эффектная часть ансамбля «Новой Голландии». Темными плоскостями Остроумова-Лебедева создает силуэт знаменитого памятника, ощущение снежной белизны передает белизной самой бумаги. Монументальность произведения достигается отбором и обобщением деталей, симметричностью композиции. Художнице удается найти единство конкретности непосредственно впечатления и обобщенности.

Асимметричные композиции, эффектная игра крупных локальных пятен, используемые Остроумовой, были типичны для изобразительного искусства Японии. Безусловно, одним из ориентиров в ее творчестве была японская пейзажная гравюра XIX века. Восточное влияние органично вплеталось в собственный стиль Остроумовой-Лебедевой. Мягкий колорит, отсутствие деталей, лаконичный рисунок, характерный для японских ксилографий, не могли не привлечь ее внимание. Эти качества Остроумова-Лебедева использовала в своих реалистических работах.

Она всегда умело выстраивала произведение, стремясь сохранить непосредственность впечатления, легко изменяла натуру в соответствии с общим замыслом. «Я уже давно пришла к заключению, что художник может очень далеко отходить от натуры; но должен это делать настолько убедительно, чтобы зритель вполне поверил в его правду, несмотря на то, что его правда так далека от правды в природе», – писала Остроумова-Лебедева.

В своих цветных и черно-белых гравюрах – как станковых, объединенных в циклы, – «Петербург» (1908 – 1910), «Павловск» (1922 – 1923) и другие, так и исполненных для книг – В.Я. Курбатова «Петербург» (1912) и Н.П. Анциферова «Душа Петербурга» (1920), она как будто по-новому открывала неповторимость петербургских зданий и ансамблей, перспектив, каналов и дворцово-парковых комплексов. Гармония всегда определяла строй образов города в ее листах.

Художница разворачивала изображение улицы или водной глади на зрителя,

распластывая его на поверхности листа, не теряя при этом пространственную глубину, или выбирала такую композиционную схему, где линия горизонта проходила примерно посередине работы, параллельно ее нижнему краю, иногда намеренно снижала линию горизонта, чтобы придать всей композиции большую величественность. Рационализм в построении формы, внимание к проблеме пространства, повторяемость композиционных приемов, сдержанное отношение к цвету – стилистические особенности произведений участницы «Мира искусства».

На протяжении всего творческого пути Остроумова-Лебедева оставалась верной художественным принципам мастеров-мирискусников, но выделялась из общего ряда исключительным пристрастием к гравюре.

Ее работы часто разнообразны по подходу, по приему. Но всегда точно передают величественную красоту Петербурга. Гравюры соответствуют образу и метафизике города на Неве. Всем знакомые каналы, мосты, набережные, колонны, скульптуры в Летнем саду, дворцы, купола и шпили, предстающие на листах Остроумовой-Лебедевой, рождают зримое впечатление присутствия в том или ином месте города. Художница всегда соотносила город с внутренними представлениями о гармонии, выискивая отчетливую выразительность архитектурных форм знаменитых памятников.

Ретроспективно-историческое мышление мастеров «Мира искусства» проявлялось в создаваемых ими городских пейзажах. Мирискусники соединяли непосредственные натурные наблюдения, композиционную и сюжетную изобретательность. Часто стилизованные художественные реконструкции Петербурга, создававшиеся многими художниками «Мира искусства», приобретали оттенок архитектурных фантазий, хотя на них изображались реально существующие здания. В работах А. Бенуа, Е. Лансере – в видах строгих ансамблей центра Петербурга и малоприметных его уголков – всегда ощутима память о прошлом изображенного места, сожаление об ушедшем, о нанесенных временем утратах. В произведениях А. Остроумова-Лебедева стремилась передать зрителю свою эмоцию, включить его в переживание, тем самым демонстрировала свою приверженность к национальному восприятию пейзажа. Ее не интересовала историческая красота, прошлое величие, она была обращена к живой прелести города, к пейзажу как таковому. Наиболее новаторскими, в сравнении с другими художниками круга «Мира искусства», были творческие поиски М. Добужинского. Но он, как и А. Бенуа, и Е. Лансере, стремился изобразить город, освобожденный от бытовых сцен; именно тогда архитектура брала на себя основную роль в создании его художественного образа.

Библиография:

1.Бенуа А. Живописный Петербург // Мир искусства. 1902. №1. С. 5.

2.Бенуа А. Архитектура Петербурга. // Мир искусства, 1902, № 4; Красота Петербурга. // Там же, № 8.

3.Гусарова А.П. Некоторые вопросы мировоззрения и практики раннего «Мир искусства»// Вопросы русского и советского искусства. М., 1973.

4.Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. М., 1974. Т.I-III.

5.Полякова Е.Н. Город Остроумовой-Лебедевой. М., 1983

6.Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII – начала XX вв. Исследования и очерки. М., 1986.

7.М.В. Добужинский. Воспоминания. Изд. подгот., [примеч. сост.] Г. И. Чугунов; М., 1987.

8.Эткинд М. А.Н. Бенуа и русская художественная культура. Л., 1989.

9.Бенуа А. Мои воспоминания. М., 1993. Т. 1–2.

10.Каганов Г. Санкт-Петербург: образы пространства. М., 1995

11.Города мира – мир города. Сб. статей. М., 2009.

Примечания:

1.Бенуа А. Живописный Петербург // Мир искусства. 1902. №1. С.5.

2.Бенуа А. Архитектура Петербурга. // Мир искусства, 1902, № 4; Красота Петербурга. // Там же, № 8.

3.М.В. Добужинский. Воспоминания. Изд. подгот., [примеч. сост.] Г. И. Чугунов; М., 1987. С. 219.

4.Опубликованы в журнале «Мир искусства». 1904. Т. XI. С. 5 – 10.

5.М.В. Добужинский. Воспоминания. М., 1987. С. 190.

6.Там же. с. 187-188.

7.Там же. С. 182.

8.Каганов Г. Город как личное переживание // Искусствознание. №2/99. М., 1999. С. 210.

9.Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. М., 1974. Т. I-II. С. 441.

С. В. Мирзоян

ЮМОР, ОСТРОУМИЕ, ДИЗАЙН

Материал посвящен значению юмора, остроумия, и его влияние на дизайн-творчество, дизайн-проектирование. О наличии в особо одаренных дизайнерах чувства юмора, остроумия, и том, что дизайн сам по себе как явление – уже остроумие.

The material is dedicated to the meaning of humor and wit and its influence on design-creativity, design-projecting. It is about sense of humor and wit that especially gifted designers have and also about the fact that design itself as a phenomenon already means wit.

Ключевые слова: дизайн, юмор, феномен, остроумие.

Keywords: design, humor, phenomenon, wit.

Абитуриент как будущий студент дизайнерского вуза должен прийти в вуз не только с хорошим уровнем культуры, эрудиции, общего образования и творческих способностей. Не менее важно наличие у студента остроумия, без которого он не сможет создавать концепции, формировать идеи в дизайн-проектировании. Если студент от природы наделен задатками творческих способностей и сумел развить их под руководством умелых педагогов и самостоятельным трудом, про него можно сказать – одаренный, даже талантливый. Но не всегда можно сказать, что он умен, или «остроумен». Интересное высказывание Ч. Дарвина о том, что «воспитание и окружающая обстановка оказывают только небольшое влияние на характер человека и что в большинстве своем качества наши – врожденные».[1]

Наши ученые с этим утверждением Дарвина, который, кстати, в молодости любил веселую компанию и хорошую шутку, не соглашались и не соглашаются.

Помимо общего уровня культуры, студент должен уметь вести беседу с педагогом, если не легко, свободно, красиво и изящно, то хотя бы грамотно излагать свои мысли, облекая новую идею в слова.

Бойкость речи студента иногда ошибочно можно принять за легкость

генерирования идей. Однако безупречная грамматическая форма изложения иногда маскирует пустоту. Точно также не надо воспринимать умение «ловко» нарисовать изделие, как умение познать суть поставленной задачи или идейного замысла. В таком случае ловкость проявляется при отсутствии мыслей, когда техника внешнего выражения есть, но выразить человеку нечего: он пуст. Некоторые студенты копируют известных дизайнеров только лишь для того, чтобы «набить руку»: признаки дизайна как будто есть, а самого дизайна нет – есть наброски, ловкие рисунки. Умение рисовать оригинальный, даже профессиональный рисунок изделия еще не означает умение проектировать. Без идеи, идейного замысла не может быть дизайна. Ученый К. Бернар еще в 1866 г. говорил: «было бы неразумно разделять эти две вещи: голову и руку. Искусная рука без головы, ею управляющей, — слепое орудие; голова без руки, которая осуществляла, остается бессильной.

Творческий человек видит не только с помощью глаза, но, главным образом, с помощью мозга. Как известно, глаза «смотрят» — голова «видит».

Правильная подготовка, в том числе, дизайн-образование, навыки работы, опыт и прочее предполагают успешную творческую деятельность дизайнера. Однако немаловажную роль сыграет и чувство юмора, остроумие. Именно оно делает кругозор более широким, а профессиональные навыки более высокими.

Слово «чувство» многозначно («органы чувств» – зрительный, слуховой и другие анализаторы. Однако, когда мы говорим о чувстве юмора, то понимаем, что слово «чувство» в данном контексте имеет новый смысловой оттенок, обозначая сложный комплекс психических качеств, иначе, сложную душевную способность. Остроумие и чувство юмора как форма психической деятельности в современном обществе высоко ценятся. Для успешной творческой деятельности на первый план надо выдвигать людей, у которых максимально выражены для творчества факторы ума, а отсюда будут и остроумные, эвристические решения, изобретательство, будут разработаны оригинальные конструкторско-технологические решения, а, возможно, и поиск самобытного художественного образа, интересного композиционно-пластического решения, потому что для остроумного дизайнера характерно сомнение в общепринятых истинах, неприятие традиций, критический взгляд на такие вещи, которые якобы должны быть «священными».

Человек с юмором, как правило, культурный человек с широким кругом интересов, что необходимо для дизайнера. Остроумие как душевное дарование человека включает в себя ряд составных компонентов, в том числе способность к избирательным ассоциациям и их быстрой критической оценке.

Проект, разработанный умным и остроумным дизайнером, как правило, тщательно отработан, хорошо привязан к реальной технологии, а также может

обладать взлетом фантазии, остроумной эвристической идеей, «сюрпризными» элементами, что так естественно ожидать от остроумного человека.

Один и тот же человек может обладать чувством юмора и не быть остроумным; бывает и наоборот: бойкий острослов лишен чувства юмора. Чувство юмора, особенно острое, идущее от наблюдательности, обычно проявляется в умении отыскать смешное там, где, казалось бы, нет ничего смешного. Поэтому остроумный дизайнер, в котором чувство юмора нередко сочетается с важной личностной особенностью «раскованностью» мышления, легкостью ассоциирования без боязни «абсурдных» решений, создает гениальные вещи.

Безусловно, существует взаимосвязь остроумия и чувства юмора с творческими способностями и творческим потенциалом личности. Способность смеяться – одна из самых загадочных способностей человека. Наличие чувства юмора и остроумия не исключает исходную базу фундаментального дизайн-образования (и особенно наличие интеллекта), с которой совершается экскурс в область дизайн-проектирования. Остроумие есть свойство психики, т.е. одна из форм мышления, а отсюда возможны и остроумные догадки, остроумные научные гипотезы, остроумные технические решения.

Но остроумие – не только свойство психики, а иногда и талант. Но и к таланту сами собой не приходят ни умение, ни, тем более, мастерство. Нужно обучение, нужен труд. Никто не рождается остроумным, и нигде не учат остроумию. Остроумие, как и любая психическая способность, требует тренировки. Особо одаренные дизайнеры, как правило, остроумны. Да и сам дизайн как явление - уже остроумие. Нет остроумия, «острого ума» – нет дизайнера. Даже если дизайнер придумывает принципиально новое конструкторское решение, оригинальную форму и находится под гипнозом традиционного представления о вещи, и тут ему может помочь остроумие. Можно вспомнить гениального Э. Канта, который разделял всех людей на 4 группы: к 1-й относил умных людей, обладающих остроумием, способностью суждения.

За мою многолетнюю педагогическую практику я, как правило, обнаруживаю, что студенты, обладающие чувством юмора, остроумием, приятны в беседе и в общении, делают интересные проекты.

Остроумные студенты плюс ко всему - интеллигентны. Остроумие и юмор развивают навыки интеллектуальной работы, а интеллект, мы знаем, один из главных факторов состоявшегося дизайнера, и самое-самое главное, у студентов с юмором «поставлено» профессиональное мышление, мировоззрение. Когда-то очень остроумный студент на задание «упаковка для завтрака» предложил очень смешную упаковку, интересную по своему идейному замыслу. Бутерброды «укладываются» в разноцветные воздушные

шары, которые заполняются гелием(гелиевая среда препятствует гниению) и хранятся в подвешенном состоянии (вес бутерброда не должен превышать 200 г., иначе такой шар-упаковка не взлетит). В другой раз предлагая задание «малогабаритный приемник », я попросила студентов не использовать традиционно устоявшиеся приемы, а расковаться, раскрепоститься от зажатости, не ограничивать полет мысли, искать эвристическую концептуальную идею, даже если она не будет иметь реального подтверждения. Студенты могли решать приемник в любом стиле: «кич», «ретро», «мемфис», «постмодерн», «сафари», «милитари» и т. п. То есть изделие должно быть любым, только не «серењким», неинтересным. Призыв был услышан студентами. Они забыли об аналогах, искали идею и форму. И тот же студент сделал очень интересный проект. Стеклянная мензурка с делениями используется как корпус со шкалой. На дне мензурки – электролит, источник питания. В «корпус» вставляется пять деталей в виде стеблей цветка: динамик, кнопка включения, регулятор громкости, антенна, печатная плата. Все детали образуют между собой жесткую конструкцию, зафиксированную у горлышка мензурки «зацепами». Изделие выглядит эмоционально, непривычно, хотя, строго говоря, напоминает вариант приемника в корпусе консервной банки, сделанный известным американским дизайнером Виктором Папанеком (для слаборазвитых стран), с творчеством которого студент не был знаком. В последствии радиоприемник Папанека стал таким же символом мирового искусства XX века, как «Черный квадрат» Казимира Малевича. Собранный из самых примитивных и бросовых материалов, с торчащими дыбом проволочками и одним наушником, он был вполне реальным техническим устройством и серийно выпускался для отдаленных районов Индии и Индонезии, где стал почти культовым предметом, с любовью украшавшимся каждым его владельцем на свой лад и вкус разноцветными бусинками, кусочками ткани и меха.

Творчество Папанека принесло ему мировую известность. За подчеркнуто простым решением приемника видны размышления остроумного человека, пытающегося выразить их в наивно простых житейских понятиях, что можно назвать «мудростью простеца».

Освоив все формальные приемы дизайн-проектирования, тем самым нельзя овладеть остроумием, нельзя стать «остроумным» дизайнером, даже если настойчиво стремиться к этому. Как говорил Г. Чернышевский: «старание быть остроумным само по себе тупоумно».Перефразируя шутку Шолом Алейхема, можно эту точку зрения выразить так: остроумие как деньги, когда есть – есть, а когда нет – нет. Известно, что музыкальные и математические способности или есть (тогда их можно развить), или их нет, то же и с юмором. Точно также бывает абсолютное чувство юмора, как бывает абсолютно музыкальный слух.

Нельзя научиться юмору, так же как и нельзя стать дизайнером. Цитирую Д.А. Азрикана: «дизайнером, на мой взгляд, стать нельзя, как нельзя стать индейцем, клоуном или поэтом. Это скорее натура человека, а не профессия»[6]. И мы знаем примеры, когда форма остроумной мысли и содержательное ее наполнение, слитые с эмоциональным дизайнерским решением, получают осмысленное завершение в категории «дизайн» (и не только).

Всемирно известный физик, вместо того, чтобы сконструировать сложное конструкторское сооружение для чистки изнутри телескопа больших размеров, остроумно догадался просто несколько раз пропустить кошку, которая прекрасно почистила все своей шерстью. Нужная аналогия этому физику пришла не из смежной области, а, казалось бы, не имеющей точек соприкосновения с данной проблемой.

Никогда не будет неожиданных вариантов при слепом следовании аналогам. Сравните: паровую машину изобрел часовщик Джон Уайт, пароход – ювелир Фультон, телеграф – живописец Морзе, железобетон - садовник.

Остроумным может быть решение трудной проблемы, техническая идея, научная гипотеза. Творческое решение научной задачи тоже связано с неожиданным сопоставлением отдаленных явлений, внешне ничем не связанных. И лишь неожиданное, оригинальное и в то же время простое решение называют остроумным. Остроумие в данном случае вызывает не смех, а эстетическое наслаждение. Этот критерий и служит подсознательным основанием считать решение остроумным. Термин «остроумный» относится не к оценке истинности научного результата, а к оценке способа, которым получен результат.

Очень остроумное решение – впервые появившиеся (в период I мировой войны) пакетики с супом, которые разрешили проблему питания иностранных армий, и которые настолько обогатили создательницу (представительницу Запада) этого «изобретения», что позволили ей вывезти из России (официально, с соблюдением всех необходимых формальностей) шедевры станкового, прикладного искусства, икон, церковной утвари, редких предметов быта наших великих соотечественников, и на этой базе открыть в Америке полузакрытый элитный музей, куда не всякий может попасть. Мне это рассказал мой друг детства, известный скульптор А.Н. Бурганов, когда он отвез скульптуру Пушкина для библиотеки Белого дома в Вашингтоне по просьбе-заказу президента Клинтона, его повели в этот музей и он говорил, что экспонаты могли бы сделать честь и Эрмитажу, и Русскому музею, среди которых была даже детская комната цесаревича Алексея с ночной вазой и другими предметами.

Очень остроумное решение французских дизайнеров – соблюдение

санитарно-гигиенических норм в мужских туалетах, где с помощью искусственной мухи пол всегда чистый. В этих же туалетах установлена-вмонтирована программа, которая сразу выдает мужчинам медицинский анализ, который можно предъявить врачу и который может сообщить-предупредить о внезапном заболевании (анонимность, экономия времени, удобство, сохранение здоровья). Такие туалеты можно отнести к «организму», который (кроме чувства юмора) обладает и интеллектом.

Мы все прекрасно знаем, как корифеи западной и американской школы дизайна остроумно решали «продукты» дизайна, которые мгновенно приносили колоссальную прибыль фирмам, их разработавшим. Хрестоматийные примеры: картофелечистка, кронпробка, каталог фирмы «Кока-колы».

Фирма «Телефункен» получила патент на корпуса аппаратуры из прессованных спичек, выловленных в канализации. Связано ли это с остроумием, или это просто использование в качестве материала вторичного сырья?

На первый взгляд, предлагаемая эстетическая концепция воспринимается как вызывающая, т.е. мы имеем дело с непростой проблемой этической и эстетической переориентации. И тем не менее, в данном конкретном случае остроумное решение, т.к. умные и остроумные дизайнеры опирались на принципы промышленного производства, ориентированного на безотходное и экологичное потребление.

И главное: остроумное изделие сделано просто, как говорят американцы: «Он недостаточно умен, чтобы делать простые вещи»; древние греки говорили: «Он не смог сделать красиво, поэтому сделал богато». Остроумные дизайнеры при решении проблемы или задачи часто прибегают к приему обратного сравнения, «перевернутой ситуации». Если проблема никак не поддается решению, то ее реверсируют – ставят «с ног на голову». Известный архитектор говорил: «Если ни одно из возможных решений не подходит, значит, подойдет невозможное решение». Присутствие в группе дизайнеров остроумных людей (или хотя бы одного остроумного) повышает вероятность, правильность быстрого решения.

Много раз меня как практикующего дизайнера спасал юмор, смекалка. В период моей работы в Рижском художественно-конструкторском бюро я занималась дизайном ряда унифицированных светильников для светотехнического завода: рабочих, настенных, настольных. Учитывая, что в новом рабочем светильнике главное – отражатель и что производство не располагает соответствующим оборудованием, я использовала чайник со свистком, выпускавшийся на другой фабрике, который по своему дизайну очень подходил для отражателя лампы светильника. Таким образом, для

его изготовления (штамповки) не нужна была оснастка – вопрос решался кооперированием предприятия в рамках одного министерства и минимизировал затраты завода-изготовителя. Этот опыт подсказал мне уже целенапрвленно просмотреть ассортимент других фабрик, проанализировав возможности применения для основания светильников уже готовых изделий из керамики, дерева и металла.

В мире дизайна титул короля юмора вполне можно было бы присвоить Филиппу Старку. Спроектированные им вещи, улыбающиеся своим владельцам, оказались очень востребованными. Сегодня у Старка появилось множество последователей, а его идеи насквозь пронизывают мир дизайна. Мои учителя И.А. Вакс, Л.С. Катонин, А.С. Титов, И.И. Орленко и другие были удивительно остроумны. Когда они встречались (особенно Вакс и Катонин – «Катаваксия») – это был фейерверк остроумия, шуток, экспромтов. Жаль, что это нигде не записано.

В свое время в бюллетене «Техническая эстетика» была рубрика «Антидизайн», в котором С.А. Сильвестрова (зам. гл. редактора) «разрешала шутить» дизайнерам и собирала очень интересный материал – остроумные, абсурдные и смешные изделия дизайна. Остроумный человек смеется редко и, тем не менее, любит и умеет оценить юмор, хотя это иногда на него не распространяется. Я была знакома с ученицей Рериха (по теологии) Л.Б. Слетовой, которая мне говорила: «Странно. Вы обладаете великолепным чувством юмора, но иногда не понимаете шуток».

Наличие чувства юмора у дизайнеров особенно важно. Дизайнерское творчество, как правило, осуществляется в команде, рождаясь в столкновениях и противоречиях, для решения которых необходимо остроумие, склонность к шутке и игре.

Присутствие в группе остроумных дизайнеров, обладающих особенностью мышления (или хотя бы одного остроумного), благодаря чувству юмора, учению и способности перешагнуть через привычные рамки, сковывающие мысль, повышает вероятность, правильность быстрого решения.

Еще одно отличительное качество творческой личности – оригинальность без вычурности. Однако не надо путать оригинальность решения только ради оригинальности, попытка подражать такому «стилю» наивности, непринужденности или внутренней свободы производит впечатление дурного вкуса.

В частности, чувство юмора, способность к восприятию комического, включает в себя целый ряд особенностей мышления: некоторые из них проявляются не только в часы досуга, но и в решении повседневных мыслительных задач, и в минуты творческого напряжения. Как говорят

французы: «Главное – иметь смеющихся на своей стороне». Приведу пример, подтверждающий этот тезис. В годы войны, когда немцы находились в Пушкине и бомбили его, бомба попала в баню, в которой мылись наши солдаты и которые нагими выскочили из бани под оглушительный хохот-гогот немцев. Смех одновременно раздавался и с нашей стороны, после этого на какое-то время, кажется до вечера, прекратилась бомбежка, немцы и русские не смогли сразу стрелять друг в друга.

Эстетическое чутье – органический компонент творческой деятельности дизайнера, одно из слагаемых продуктивного мышления. Мы очень часто и по любому поводу сетуем на промышленность, на отсутствие необходимых материалов, на недостатки технологии. Во многом имеющиеся недостатки, конечно, еще серьезно мешают работе. Но настанет время, когда дизайнер не сумеет больше апеллировать к наличию трудностей, и тогда эстетический уровень продукции в основном будет зависеть от его творческих возможностей. Тогда появится устойчивая тенденция — все увеличивающиеся возможности промышленности создавать красивые, дизайнерские изделия.

Парадокс и прием остроумия, пожалуй, самый признанный прием научного и продуктивного мышления. В то же время это сравнительно удобный материал для исследования, потому что такая форма творчества может быть оценена людьми разных специальностей, в отличие от решения, скажем, математической или технической задачи.

Но все это уже вопросы, выходящие за пределы проблематики юмора и его влияния на дизайн-творчество.

Примечания:

1.Дарвин Ч. Автобиография. С. 40-41.

2.Бернар К. Введение в изучение опытной медицины. Спб, 1866.

3.Ломоносов М.В. Сочинения. Т.7. М.-Л., 1952. С. 109.

4.Павлов П.П. Полное собрание сочинений. Т. 3. Кн. 2. С. 213.

5.Тезауро Э. Подзорная труба Аристотеля. Памятники мировой эстетической мысли. Т.2. С.625.

6.Техническая эстетика. 1982. № 4. С. 24.

Т. С. Гамидов

ТЕНДЕНЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ СОВЕТСКОГО ДАГЕСТАНА 1920–1960 гг.

В данной статье рассматриваются основные пути развития изобразительного искусства советского Дагестана 1920–1960 гг. Проводится анализ факторов и явлений, определивших характерные национальные особенности дагестанской живописи и графики, основанных на официальной художественной культуре советской России.

The article examines the main ways of pictorial art development in Soviet Daghestan of 1920-1960s. The factors and phenomena that have determined characteristic national peculiarities of Daghestan painting and graphics based on the official artistic culture of Russia are analysed.

Ключевые слова: соцреализм, народность, самобытность, национальное своеобразие.

Keywords: socialist realism, national traits, originality, national peculiarity.

За очень короткий (1917–1920 гг.) срок, прошедший с момента Великой Октябрьской революции, в Дагестане, как и во многих других регионах Советского Союза, под влиянием передовой русской художественной культуры утвердились классические традиции европейского реалистического искусства. Октябрьская революция предопределила пути культурного прогресса Дагестана, приобщив его к новейшим достижениям науки, культуры и искусства. Культурная революция в Дагестане определила и новую общественную систему, основанную на принципах социалистического устройства жизни и государства. На этой базе формировался новый облик духовной жизни народа, утверждались принципы социалистического реализма.

Европейские методы искусства, вносимые советской художественной культурой, развивались на принципах интернационального по своей идейной направленности и национального по форме и характеру.

Передовые демократические традиции русского реалистического искусства в национальную дагестанскую культуру начал закладывать известный русский академик живописи Е. Е. Лансере (1875–1946 гг.). Под его влиянием сформировались первые профессиональные дагестанские художники: живописец и график М.-А. Джемал, скульптор Х.-Б. Аскар-Сарыджа. Эти мастера осознанно культивировали национальное восприятие жизни; они стояли у истоков дагестанской школы живописи, скульптуры и графики, с характерным для данных видов искусства самобытным обликом, основанным на традициях русской и мировой художественной культуры.

Основы социалистического реализма, призванного отображать правду жизни, в сочетании с принципами народности и жизненности наполняли произведения пафосом строительства новой эпохи и своеобразно раскрывались в творчестве первых профессиональных дагестанских и русских художников, работавших в Дагестане в 1920–1960 гг.: Е. Е. Лансере, М.-А. Джемала, Н. А. Лакова, А. Ю. Моллаева, Д. А. Капаницына, М.-К. Юнусилау и скульптора Х.-Б. Аскар-Сарыджи. Творческую направленность этих мастеров изобразительного искусства характеризует стремление следовать прогрессивным тенденциям своей эпохи. Путь решения поставленных перед ними художественных задач заключался в прямом обращении к народным образам, конкретном отражении общественно-социальных явлений дагестанской действительности.

Становление профессиональных форм изобразительного искусства, как в Дагестане, так и во всех регионах Советского Союза, отличалось яркой национальной окрашенностью при единстве идейно-содержательного аспекта многонациональной советской культуры. Своеобразие природного колорита, типологические характеристики народных образов, национальные быт и культура служили богатым натурным и художественно-эстетическим материалом для дагестанских художников.

Создать произведение, раскрывающее характерные типологические черты объекта, под силу не только художнику конкретной национальности. Особенности и формы объекта изображения может прекрасно воспроизвести любой талантливый художник, относящийся к иной культурной традиции. Степень инонациональной выразительности в произведениях того или иного художника обуславливается самой природой реалистического искусства, а также чуткостью и восприимчивостью мастера к элементам типизации и обобщения. Это проявляется в произведениях замечательных русских художников, работавших с дагестанским материалом: Е. Е. Лансере, Н. А. Лакова, Б. К. Смирнова и многих других.

Процесс развития профессионального изобразительного искусства советского Дагестана 1920–1960 гг. сопровождался бурным стремлением

первого поколения национальных художников (М.-А. Джемала, А. Ю. Моллаева, Д. А. Капаницына, М.-К. Юнусилау) осваивать в своем творчестве быт и культуру народной жизни. Активное участие в периодических художественно-этнографических экспедициях по Нагорному Дагестану в 1921-м, 1925-м, 1932-м гг. давало дагестанским художникам необходимый натурный материал, обогащало их образно-эстетическое представление о национальной жизни. Рисунки и акварельные этюды, выполненные в этих экспедициях, впоследствии часто использовались для создания крупных живописных произведений.

Справедливы в этом плане высказывания дагестанского искусствоведа Т. П. Патениной в газете «Дагестанская правда»: «Казалось бы, обычная в ту пору тематика – революция, стройки-пятилетки, передовики производства, – но перенесенная на национальную почву, в окружении традиционного быта, а главное, спроецированная на особенности горского характера с его стойкостью, трудолюбием, неразрывной связью с родной землей и уважением к памяти предков, нередко наполняла произведения дагестанских авторов благородным пафосом и жизнеутверждающим началом»[2]. Автор указывает на то, что в идеологизированной художественной системе, не допускающей отклонений от установленных правил, дагестанских художников всегда спасала чудесная народная культура.

Живописец М.-А. Джемал, стоявший у истоков профессионального изобразительного искусства Дагестана, сознательно ставил перед собой цель детально изучать самобытную культуру своего народа, тщательно изображать национальные костюмы, наглядные типажи горцев и горянок, предметы быта, специфику форм народной архитектуры. «…В поисках национального стиля в начале своего творчества М.-А. Джемал прибегал к романтической манере, к изображению в условной форме сказочных сюжетов, архитектурных пейзажей, смакованию чрезмерных страстей и кровавых обычаев. Первый профессиональный дагестанский скульптор Х.-Б. Аскар-Сарыджа также сначала для утверждения национального стиля нарочито стремился к примитивной стилизации, этнографизму, объясняя это тем, что так он приближается к доисламской дагестанской скульптуре»[3].

В зрелые годы М.-А. Джемал и Х.-Б. Аскар-Сарыджа преодолевают увлечение стилизацией. Знакомство с советским академиком живописи Е. Е. Лансере и влияние его искусства направляют их к поиску правдивых форм изображений, освоению реалистических методов художественной выразительности. «Это позволяет Джемалу верно передавать живую душу своего народа, самобытность родного края. …Так и в зрелую пору Аскар-Сарыджа не акцентирует внимание на внешнем, не увлекается столь характерными для Дагестана экзотикой, этнографическими чертами, а ищет

глубокое образное начало в восприятии национальной жизни»[4]. «Изучение истории, культуры и быта своего края всегда было для них постоянной внутренней потребностью, продиктованной их творческими задачами. И если нас привлекает мощная почвенность, верно переданная национальная характерность их образов, подкупающая национальная окрашенность всего их творчества, то за этим стоит пытливая работа ума по постижению характера и души своего народа, глубокое проникновение в мир его духовных ценностей». Эти особенности также свойственны творчеству их современников: Ю. А. Моллаева, Д. А. Капаницына, М.-К. Юнусилау, принадлежащих первому поколению профессиональных дагестанских художников 1920–1960 гг.

Из сказанного следует, что народное обуславливает национальное, глубокая связь с первым определяет степень выразительности последнего. Элементы национального в изобразительном искусстве закономерно складываются из социально-психологических, социально-этнографических и природно-географических факторов. Об этом свидетельствуют как теоретические труды советских специалистов, так и своеобразие дагестанского изобразительного искусства. Национальные признаки находят место в творчестве первых профессиональных художников Дагестана, а также русских мастеров, чье искусство непосредственно связано с этим краем, – это и определяет своеобразие дагестанской художественной школы живописи и графики.

Различные оттенки национально-психологических черт, зарождающихся в недрах духовных ценностей, общественных взглядов и идеалов, находят своеобразное воплощение в реалистической живописи Е. Е. Лансере: в картине бытового жанра «Аул Тидиб» (1926 г.), картине-триптихе историко-революционного жанра «Красные партизаны Дагестана спускаются с гор на защиту Советской власти» (1929–1931 гг.). Духовно-содержательным аспектом национальной жизни пронизана живопись М.-А. Джемала: картина-триптих «В ауле» (1928–1930 гг.), передающая исконно народный облик горского села; тематические картины «Чабаны» (1934 г.), «Кулак» (1937 г.), «Август. Сбор персиков» (1959–1960 гг.); картины «Портрет поэта Сулеймана Стальского» (1934–1939 гг.), «Гамзат Цадасса в Ауле» (1947 гг.) и многие другие. Острое внимание к душевным переживаниям горского человека, не только отражение внешних выразительных черт, но и стремление дать правдивую социально-психологическую характеристику своим героям – все это отличает циклы графических портретов и жанровых рисунков Н. А. Лакова: портреты «Муи Ганзаева» (1933 г.), «Сулейман Стальский» (1934 г.), серии графических листов «На рыбных помыслах» (1928–1931 гг.), «Гергебильстрой» (1930–1935 гг.) и др. Подобные черты присущи произведениям А. Ю. Моллаева: его известной тематической картине «Примирение кровников» (1935 г.),

лирическим пейзажным этюдам «Дворик в Янгиюрте», «Беседка» (1950–1960 гг.). Отражение животрепещущих проблем времени, тонких эмоциональных контрастов в изображении человека свойственны графическим и живописным работам М.-К. Юнусилау: сериям сатирических рисунков «Они мешают нам» (1930 г.), рисунков бытового жанра «Уходящий Дагестан» (1970 г.), тематической картине «Махмуд в сакле» (1958 г.) и др. Живым поэтическим чувством национальной жизни пронизаны пейзажи Д. А. Капаницына «Дорога на Гимры» (1959 г.), «Перегон скота», «Вышка в море» (1960 г.).

Социально-этнографические черты, присущие произведениям дагестанских художников, проявляются в стремлении изображать всевозможные бытовые и этнографические детали: национальную одежду, жилище и домашнюю утварь, эпизоды обычаев, традиций. Природно-географические факторы выражаются в стремлении показать особенности природы Дагестана, черты самобытной народной архитектуры. Все эти носители национального своеобразия органично связаны друг с другом и находят определенное выражение в каждом отдельном произведении живописи или графики, в зависимости от характера и идеи содержания. Перечисленные примеры демонстрируют своеобразие дагестанской художественной школы живописи и графики в исследуемом периоде.

Освещая тенденции изобразительного искусства Дагестана 1920–1960 гг., следует подчеркнуть, что их формирование основано на эстетических принципах официальной художественной культуры Советского Союза тех лет. Первые профессиональные дагестанские живописцы – М.-А. Джемал, А. Ю. Моллаев, Д. А. Капаницын и М.-К. Юнусилау – основываясь на традициях русского реалистического искусства, заложили фундамент профессионального изобразительного искусства советского Дагестана, с его характерным национальным обликом. Благодаря им получили развитие различные виды и жанры дагестанского изобразительного искусства. Искусствоведческий анализ творчества дагестанских художников показывает, насколько своеобразен характер национальной художественной школы и насколько насыщена эта школа стилистическими поисками и творческими индивидуальностями. Заложенные М.-А. Джемалом и его современниками традиции национальной школы изобразительного искусства служили опорой для последующего поколения дагестанских художников, которые способствовали ее дальнейшему росту и развитию.

Примечания:

1.Патенина Т. П. При всех катаклизмах спасала народная культура. URL:

http://www.dagpravda.ru (дата последнего обращения: 21.12.2011).

2.Магомедов Д. М. Некоторые вопросы формирования и развития профессионального искусства Дагестана. Махачкала, 1971. С. 31-44.

3.Там же. С. 44.

4.Становление профессионального искусства Дагестана : сб. науч. ст. Махачкала, 1982. С. 14.

5.Имеются в виду теоретические труды Гизатова К. Т. «Национальное и интернациональное в советском искусстве» Казань, 1982, Червонной С. «Взаимодействие художественных культур народов СССР» М., 1982.

Библиография:

1.Дагестанское искусствознание: сб. науч. ст. Махачкала, 1976. С. 7-38.

2.Традиции и современность: сб. науч. ст. Махачкала, 1977. С. 19-36.

3.Становление профессионального искусства Дагестана : сб. науч. ст. Махачкала, 1982.

4.Магомедов, Д. М. Некоторые вопросы формирования и развития профессионального искусства Дагестана. Махачкала, 1971. С. 31-44.

5.Гизатов, К. Т. Национальное и интернациональное в советском искусстве. Казань, 1982.

Ю. О. Полежаев, Н. А. Иванов

ГЕОМЕТРОГРАФИЧЕСКОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ КУПОЛОВ ХРАМОВ И ФРАГМЕНТОВ АРХИТЕКТУРНО-СТРОИТЕЛЬНЫХ ОБЪЕКТОВ

Статья посвящена исследованию геометрографических составляющих в процессе моделирования куполов для храмовых построек и анализу ряда фрагментов в объектах архитектурно-строительного характера.

The article is dedicated to the research of geometric and graphic components in the process of domes modelling for temples and to the analyses of a number of fragments in the objects of architectural - building character.

Ключевые слова: моделирование, купола, объекты, архитектура.

Keywords: modelling, domes, objects, architecture.

Методика геометрографического моделирования базируется на поиске композиционных решений, выразительность которых представляет сочетание прямых, циркульных и эллиптических дуг, а также их производных: циклоид, эволют, циркульных и эллиптических дуг, которые взаимосвязаны отношениями золотой пропорции.

Золотое сечение традиционно использовалось архитекторами и скульпторами. Применяя все возможные вариации золотых отношений, рождались новые творения, возможности архитектурных изысканий и решений. Целью статьи является ознакомление с таким элементом строительства, как купол, купол религиозных сооружений.

Приводится ряд примеров объектов геометрографического моделирования куполов архитектурно-строительных элементов. Один из них представляет полициркульную модель, второй является циркульно-канонической моделью.

Рассмотрим подробнее первую модель. Предварительно задается традиционная квадратура круга. Радиус окружности принимается равным (R=1). Следующим шагом будет выявление золотых отношений. Для этого воспользуемся самым обычным способом – делением отрезка в требуемых

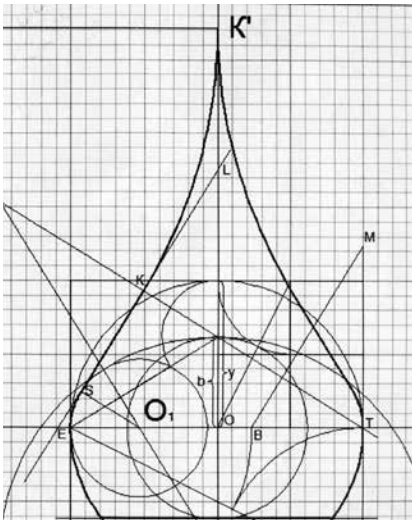


Рис. 1

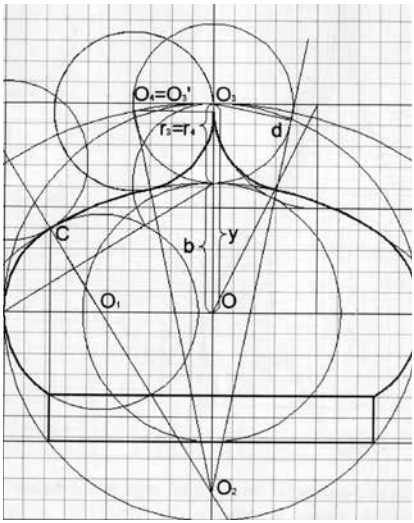


Рис. 2

золотых пропорциях, в квадратуре круга для величины (Y). В треугольнике (△OO₃A) располагаем меньший катет по гипотенузе. Оставшийся отрезок размещаем на больший катет. В итоге, названные отрезки формируют золотую пропорцию (□). Примем (□) за малую полуось (b) овала, (OR) за большую полуось (a). Строим циркульное сопряжение (-a,c,b), которое представляет собой дугу овала. Точка (c) есть сопряжение базисов* овала. Так как (R=1), то (Y) разделен в известном соотношении (о.618) к (0.382). Теперь будем прокатывать по дуге (c,b) окружность (r3), которая соответствует величине (□²) Центр окружности располагается так, что (Y) касается окружность радиусом (r4), равным (0.382 = □²). Чтобы упростить нахождение (O4), построим ортотреугольник (O2,d,O3). Преобразуем позицию треугольника ротацией вокруг (O2), чтобы катет (O2, d) совместился с осью (Y). Вершина треугольника (O3) и есть искомое положение центра окружности. Затем из точки (c) опустим прямую, отрогональную оси абсцисс. Точка, в которой прямая пересечется с циркульной, представляющей для овала малую базисную окружность, будет конечной для кривой, что и есть очерк контура купола. В итоге кривая состоит из окружности (□²) и дуги овала, основами для которых являются взаимодействия окружностей, взятых в отношениях золотой пропорции. Церкви, купола которой визуально схожи с полученным, можно наблюдать в городе Луганске, в. г. Ногинске Тихвинский храм, храм Спаса Нерукотворного Образа в с. Котова г. Долгопрудный, храм Вознесения Господня в с. Речицы



Рис. 3



Рис. 4

Московской области.

Далее рассмотрим построение еще одного варианта очерка купола циркульно-конической модели. Решение задачи начинается с изображения квадратуры круга. Затем строим золотое отношение, но в данном случае к отрезку, равному (2R=1) иди диаметру (D) окружности. Построение проделанных операций (□) переносим в точку (T) и располагаем в положительном направлении оси ординат. Затем из названной точки строим высоту треугольника (TMB). Точка пересечения прямой, коллинеарной высоте треугольника, с осью (Y) будет малой полуосью (b) овала, а (R) будет большой полуосью (a). Найдем циркульные базисы овала. Соответственно и радиус (R || OY) будет поделен в золотой пропорции. Гипотенуза треугольника (TMB) сопрягает (□), которая построена на диаметре (D), с (□) || (OY). Построим параллельную прямую так, чобы она касалась окружности малого базиса овала в точке (S). Отрезок (K, L) на касательной преобразуем ротацией вокруг точки (L), пока не совместится с осью ординат. Построим дугу (K, K') с центром в (Ок). Кривая, формирующая контур купола, состоит из дуги (K, K'), отрезка (K,S), дуги (S,E), где (E) – точка инциденции окружности малого базиса овала с циркульной радиуса (R), по которой и следует кривая. Линию фриза проведем через точку, которая делит (R) в золотом отношении.

Архитекторы использовали такие купола в храме Покрова Пресвятой Богородицы, в Серпуховском Высоцком мужском монастыре, в храме в



Рис. 5

Честь Смоленской Иконы Пресвятой Богородицы с. Кривцы и многих других. Циркульно-коническую модель применяют чаще других. Нагрузка на ее своды меньше, за счет более вытянутой формы. Специфика данной геометрографической модели, приведенной в примере, состоит в том, что все построение основано на соотношениях золотой пропорции. Практически было не раз доказано, что обозначенные свойства оказывают устойчивое сопротивление при нагрузке, воздействующей из вне. Так и визуальный результат построений является наглядным примером отсутствия диссонанса восприятия купола. В некоторых куполах построенных храмов отношения близки к предложенным в статье, хотя архитекторы при проектировании не искали отношений, близких к предложенным пропорциям.

Предлагаемая методика позволяет точно, эстетически гармонично и вариативно решать поставленные задачи по выбранной тематике.

Примечания:

1.Базисы овала (малый, большой) – условное обозначение радиусов кривизны овала.

Библиография:

1. Фрейверт Л.Б. Архитектура и архитектурность: типология художественного формообразования / Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры». №2/2012.

А.М. Султанова

РЕЗЬБА ПО КАМНЮ У БАЛКАРЦЕВ И КАРАЧАЕВЦЕВ

В статье рассматривается декоративно-прикладное наследие карачаевцев и балкарцев на примере камнерезного искусства – резные надгробные стелы. Каждое кладбище в Балкарии и Карачае сохраняет свой неповторимый облик, который создается в зависимости от рельефа местности, природного окружения, качество камня, почерка местных мастеров – камнерезов с их излюбленными формами надгробий, специфичностью украшений.

The article deals with decorative-applied heritage of the karachays and the balkarians on the example of stone-cutting art-carved tomb stelae. Each cemetery in Balkaria and Karachay has its own image, which forms regarding the relief, the natural, the quality of the stone, the style of the local handicraftsmen – the stone-cutters with their favourite shapes of tombs and specific decorations.

Ключевые слова: камнерезное искусство, надгробные стелы, орнамент, балкарцы и карачаевцы.

Keywords: stone-carving art, tomb stelae, ornament, the balkarians and the karachays.

Балкарское и карачаевское традиционное искусство является отражением менталитета древнего народа, издавна проживающего в высокогорных районах Северного Кавказа. Важными промыслами балкарцев были войлочное производство, резьба по камню и дереву, обработка металла. Декорированные надгробия являются одним из наиболее ярких примеров народного искусства карачаевцев и балкарцев.

Самобытность национального камнерезного искусства резных камней создавалась при взаимодействии многих слагаемых – как внешнего, так и внутреннего порядка. И очень важно отметить, что путь развития камнерезного искусства Балкарии и Карачая, как часть общей культуры, во многом совпадает со всем процессом формирования традиционных форм народного творчества. В развитии камнерезного искусства сыграло наличие в горах необходимого

камня. Слоистый камень твердых пород, трудный для обработки гранит мог способствовать выработке особых форм плоских стел, украшенных жестким графическим рисунком. А мягкие породы камня позволяли резчикам разнообразить формы надгробий, придавая им более сложный силуэт.

Существовали следующие формы надгробий: стеловидная форма, с резным фигурным или просто заоваленным тимпаном; антропоморфная форма – истоки ее происхождения ведут к древним изображениям человеческих фигур в камне; «брусковая» форма развивалась в непосредственной связи с антропоморфной; крестообразная форма, на которую оказала влияние христианская эмблематика, в чистом виде не сохранилась; промежуточные формы – плоские плиты разной конфигурации от трапециевидной до овальной.

Орнаментика карачаевских и балкарских памятников весьма разнообразна. Изображения на надгробных памятниках появились, прежде всего, в связи с культовыми и религиозными представлениями. Долгое время только с этой точки зрения они и расшифровывались учеными. Но магическое значение изображений постепенно угасало или видоизменялось. На первое место выдвигалась их эстетическая значимость. Шел многовековой процесс накопления чисто художественного материала – изображений, ставших элементами народного орнамента. Перед художником-камнерезом, создающим надгробный памятник, вставала задача создать на поверхности камня выразительную композицию из имеющихся в его распоряжении декоративных средств. В меру своих творческих и технических возможностей, не выходя, разумеется, за рамки культовых требований и установившихся канонов, он украшает эту каменную вытянутую прямоугольную плиту. Прежде всего, камнерезу приходилось иметь дело с эпиграфикой – обычно набором текстов и религиозных цитат из Корана на арабском языке, а также необходимостью сообщить сведения об усопшем. Исходя из этих требований, мастеру необходимо было разграничить плиту на определенные участки. Самое простое разрешение задачи – это деление стелы на горизонтальные полосы ярусами. Обычно надгробная стела венчается круглым или полукруглым тимпаном, куда вписывают основные эмблематические знаки ислама, имеющие часто очень выразительное художественное оформление.

Сложные конфигурации медальонов камня вместе с узорчатостью арабских текстов и промежуточными орнаментальными мотивами составляют художественную основу большинства его композиций. Объединяет все компоненты бордюрная полоса, проходящая по краям стелы со всех сторон. В декоре более совершенных резных камней гораздо чаще применяются криволинейные, чем прямоугольные формы. По всей вероятности, здесь сказывается практика использования трафарета, в котором криволинейные

фигуры выполняются гораздо легче. По некоторым композициям памятников видно, что мастера уже познакомились и с циркулем. Циркульные построения – очень сложные розетки определяют характер многих, весьма интересных художественных решений.

Основой композиции фасадных плоскостей памятников Карачая и Балкарии является принцип строгой симметрии. Но, несмотря на подчеркнутую центричность и строгую геометричность фигур, сочетания медальонов в виде сомкнутых ромбов и многоугольников отличаются живостью, непринужденностью; особенно оживляют общую поверхность камня щедрые формы растительного орнамента, связывающие медальоны между собой в единое целое. Со временем мастера камнерезы усложняют резьбу тонкой проработкой детали, совершенствуется техника резьбы, появляется растительный орнамент. Появляется живость на резной каменной поверхности.

Для повышения декоративности камнерезы заимствуют сложные, богатые формы орнамента у соседних народов. Так, например, от грузинского орнамента заимствуется византийская «плетенка», затем появляется декоративно-орнаментальное оформление арабского текса. Иногда надпись, вписываемая в заданную поверхность приобретала такую изощренность, что уже не могла читаться, превращаясь в узорную имитацию текста.

В общей системе художественного оформления карачаево-балкарских резных камней особой самостоятельностью декоративно-композиционных решений обладают тимпаны. Они представляют собой или «головную» часть антропоморфных надгробий, или пирамидальное навершие брусковых камней, или закругленную часть прямоугольных стел. Во всех случаях именно здесь помещаются наиболее интересные как в смысловом, так и в декоративном значении элементы.

Более архаичные формы тимпана сохраняют самые устойчивые, дошедшие с древних времен солярные знаки в виде различных розеток. Они поражают особой декоративностью, выразительностью, многообразием форм. В некоторых камнях розетка осмысливается как магометанская звезда и совмещается с полумесяцем в общей композиции тимпана.

Если тимпан не является композиционным продолжением всей плиты, то для подчеркивания его самостоятельности проводится горизонтальная разграничительная полоса. Одним из самых типичных украшений такого камня становится монограмма, составленная из двух арабских букв. Повторенная зеркально, совмещаясь с полумесяцем, она занимает видное место в композициях тимпанов. Эти спирально закрученные, орнаментально выразительные арабские буквы составляют оградительное заклинание именем аллаха «бисмиля», придают характерный облик всему надгробию. Бывает,

арабские письмена заполняют тимпан очень затейливыми росчерками, трудными для прочтения. А подчас они составляют только имитацию текста и настолько орнаментизируются, целиком подчиняясь заданной плоскости, что даже получают растительные окончания в виде трилистника.

Бордюры – также необходимый элемент в организации украшаемой плоскости камней. Они придают надгробиям завершенный вид. Таким образом, в орнаментике карачаево-балкарского резного камня встречаются простейшие геометрические (круги, зигзаги), антропоморфные элементы (истоки ее происхождения ведут к древним изображениям человеческих фигур в камне), солярные знаки (розетка – круглая и многолепестковая, простейшая циркульная, вихревая, многолучевая, солнце, луна, полумесяц, звезды), S-образные и рогообразные фигуры, мусульманская атрибутика, растительный орнамент.

Изображение фигуры воинов, всадников, житейских сцен являлось излюбленным мотивом мастеров вплоть до XV – XVI вв. и завершающим в изображении людей и животных на каменных изваяниях. На смену смешанному языческому и христианскому верованию широко распространяется ислам, который категорически отрицал изображение живых существ, но изобразительные элементы так и не были окончательно вытеснены с надгробных стел.

Пожалуй, самое большое разнообразие форм в камнерезном искусстве в Карачае и Балкарии получили растительные формы орнамента.

По изображенным на памятнике предметам можно с уверенностью определить, женское это погребение или мужское. Мужские надгробия украшаются изображениями оружия, на женских – встречаются изображения предметов туалета одежды, ювелирные украшения.

Большой интерес представляло изображение архитектурных объектов, например, мусульманской мечети.

Очень часто в камнерезном искусстве Северного Кавказа встречаются изображения ног и особенно кистей рук.

Памятники зажиточным людям содержали богатый орнаментальный декор. Могилу более бедного человека украшало надгробие с простым декором и лаконичной надписью.

По технике исполнения надмогильные стелы делятся на следующие группы: один из наиболее примитивных способов – это с углублением в поверхности с весьма скромным орнаментом, главным образом, надписями; в более поздних надгробиях углубляются не линии, а сама плоскость изображения, известный под названием силуэтно–выемчатой резьбы; и плоская резьба с высоким рельефом, при этой технике рисунок получался выпуклым путем выбирания

фона вокруг основного изображения.

Нельзя не сказать о цвете в камнерезном искусстве балкарцев и карачаевцев. Цвет и фактура камня играют роль в раскрытии образа, заключенного в памятнике. Обработка резного камня обогащается и за счет окраски масляными красками, при этом выделяется характер надписей, подчеркивается система орнаментального построения. Цветовая гамма строится обычно на контрастных сочетаниях. Употребляются красный, зеленый, желтый, черный, синий и белый цвета.

Таким образом, мы видим, что карачаевские и балкарские стелы представляют собой весьма сложное художественно-культурное явление. В карачаевско-балкарском орнаменте стел позднего периода можно ясно различить мотивы и формы, восходящие к глубокой древности. В эти дали уводят нас многие формы простейшего геометрического орнамента, а также наличие на стелах солярных изображений. Предназначение этих знаков охранять могилы: они связывали мир земной с миром небесным. Следует отметить, что резьба по камню является отдельной ветвью искусства, на которую каждая эпоха накладывала свой отпечаток.

В развитии камнерезного искусства Карачая и Балкарии можно выделить несколько основных этапом. Наиболее ранний этап связан с дольменной культурой эпохи бронзы. Формы аланских захоронений способствовали выработке определенных навыков в обработке монументальных форм каменных надгробий, подготовивших камнерезное искусство позднесредневековой эпохи. Рельефные изображения на аланских склепах находят аналогии на многих изваяниях XII-XIV веков. Монументальные формы камнерезного искусства в этот период наиболее яркое воплощение получают в каменных изваяниях, аналогичных «каменным бабам», распространение которых на территории Прикубанья относится к периоду расселения здесь тюркоязычных племен. Эти изваяния, вероятно, и способствовали сложению антропоморфных надгробных памятников.

Определенное художественное влияние на искусство резьбы по камню в Карачае и Балкарии оказало христианство. На всей указанной территории обнаружены монументальные плиты с человеческими изображениями и крестообразные стелы.

Следующим периодом в развитии местного камнерезного искусства явилась полоса наступления мусульманства, принесшего в XVII – XVIII веках с собой влияние арабской культуры и новые каноны. XIX – начало XX века можно назвать завершающим этапом в развитии камнерезного искусства Балкарии и Карачая, когда декоративные черты камней, прошедшие основные стадии своего становления, вылились во вполне

характерные формы уже развитого стиля. Какая-то часть мусульманских памятников появилась из Дагестана уже в готовом, сложившемся виде. В настоящее время изготовление памятников утратило свое былое назначение. Появились новые материалы – гранит и мрамор. Трудоемкая ручная резьба заменилась на механизированный способ. Упростилась орнаментация и форма самих памятников. Шаровидные навершья получили плоскую форму.

Библиография:

1.Кузнецова А.Я. Народное искусство Карачаевцев и Балкарцев. Нальчик, 1982.

2.Мальбахов Б.Х. Резьба по камню у адыгов. Нальчик, 2007.

3.Мизиев И.М. Балкарцы и Карачаевцы в памятниках истории. Нальчик, 1981.

4.Алексеева.П. Карачаевцы и Балкарцы – древний народ кавказа. Черкесск,1963.

5.Кудаев М.Ч. Карачаево-Балкарская этнохореография и символика. Нальчик, 2003.

6.Клапрот Г. Ю. Путешествие по Кавказу и Грузии, предпринятое в 1807–1808 гг. Нальчик, 1974.

А. Д. Аветисян

СЕМАНТИКА ЭКСПОЗИЦИОННОЙ СРЕДЫ

Рассматривая экспозицию как коммуникативную систему, автор трактует смысловые и образные характеристики выставочного пространства в терминах семиотики, раскрывая семантические аспекты экспозиционного дизайна на примере опыта проектирования выставочных павильонов для ЭКСПО последних лет.

The author analyzes contemporary exhibition spaces for the EXPO (World Fairs) as a communication system using semiotics terminology which enables to reveal the semantic aspects of environment design.

Ключевые слова: семантика, семиотика, дизайн, экспозицоная среда.

Keywords: semantics, semiotics, environment, exposition design.

В последние десятилетия авторитетная в профессиональном кругу организация SEGD (Society for Enviromental Graphic Design, «Обшество графического дизайна окружающей человека среды») определяет выставочный дизайн как передачу информации через среду, окружающую человека. Такая дефиниция позволяет рассматривать выставочный дизайн как сложную систему и интегративный процесс, который в разной степени сочетает в себе, собственно, дизайн, архитектуру, психологию, социологию, синергетику, антропологию, историю, философию, ряд других сфер интеллектуальной деятельности и, в частности, семиотику, о которой далее пойдет речь.

Основные принципы семиотики были сформулированы в XIX в. философом Ч.С.Пирсом. В XX в. семиотика приняла лингвистический уклон под влиянием идей основателя структурной лингвистики Ф. де Соссюра. По материалам его университетских лекций в 1916 году был опубликован «Курс общей лингвистики». Семиология, созданная автором, определяется им как «наука, изучающая жизнь знаков в рамках жизни общества». Языковой знак состоит из означающего (акустического образа) и означаемого (понятия). Соссюр сравнивал язык с листом бумаги. Мысль – его лицевая сторона, звук

– оборотная; нельзя разрезать лицевую сторону, не разрезав и оборотную. Основой представления Соссюра о знаке и его концепции в целом является взаимосвязь означающее/означаемое.

Первые исследования по семиотики в архитектуре появились в Европе в начале 50-х годов XX века и были обусловлены процессом взаимодействия архитектурной теории со смежными сферами знания – философией, лингвистикой, информатикой, кибернетикой. На уровне теории это привело к изменению представления о языке архитектуры, позволив рассматривать его не только как язык архитектурных форм, но и как средство коммуникации в общей системе культуры. Одним из первых к коммуникативным возможностям языка архитектуры обратился Р.Вентури в своей широко известной книге «Сложность и противоречия в архитектуре» (1966). Под влиянием семиотических идей находились европейские исследователи Ч.Дженкс («Язык архитектуры постмодернизма», 1977) и Б.Дзеви («Язык современной архитектуры», 1978). Семантические аспекты архитектурной среды освещены в исследованиях А.В.Иконникова. Вопросам смыслобразования в дизайне посвящены работы Р.Барта, Ж.Бодрийара, У.Эко. Методика структурного анализа, разработанная Бартом для реконструкции смысловой системы моды, может быть спроецирована на средовой дизайн.

Эко в архитектурном знаке видит «означающее, означаемым которого является его собственное функциональное назначение». Помимо эстетических функций, в качестве примера он приводит другие функции: «императивная функция (архитектура принуждает к определенному модусу проживания); эмотивная функция (ощущение покоя, исходящее от греческого храма, и тревоги – от церкви в стиле барокко); фатическая функция (особенно важная в городской среде как обеспечивающая связность ее компонентов); металингвистическая функция (музей или площадь как способ экспонировать окружающие ее здания). Список можно продолжить, но мы остановимся на металингвистической функции экспонирования, непосредственно связанной с выставочной средой.

Прежде выясним, какие архитектурные сооружения созданы для потребления, а какие для созерцания. К сооружениям потребления относятся жилые, офисные, торговые, развлекательные, учебные, лечебные, транспортные, промышленные объекты; созерцания – парки, мемориалы, музеи, выставки. Разделение достаточно условно, но выделение в первую очередь созерцательного значения выставок, в частности, современных ЭКСПО, чрезвычайно важно для понимания природы коммуникации объекта с адресатом.

Экспозиционная среда главным образом должна определяться как среда

значений. Среда может быть названа экспозиционной (демонстрирующей, показывающей, проявляющей) лишь в той мере, в какой она что-либо означает. В противном случае – это склад экспонатов, предметов. Бодрийяр, рассуждая о предмете «предметов», отмечает: «Задаваться вопросом о том, является ли дом или одежда “предметами”, с чего начинается предмет и где он заканчивается и становится, к примеру, зданием, – это пустое занятие, как и любая дескриптивная типология. Ведь предмет – это не вещь и даже не категория, это статус смысла и формы». Можно возразить, что «предмет – это не вещь» (в трактовке Бодрийяра, вероятно, «немая» аморфная субстанция), ибо, по образному выражению Гачева, «вещи могут стать вещими».

ЭКСПО в сравнении с другими выставками и объектами созерцания имеют свою специфику посещения. Средний период пребывания в павильоне всемирной выставки продолжается 10-20 минут. Это время, за которое можно прочитать небольшой рассказ, просмотреть короткометражный фильм, прослушать музыкальный этюд. Рассмотрим экспозицию национального павильона в качестве образного «рассказа» о представляемой стране, рассказа емкого, глубокого, где надо вчитываться в каждую строчку. Данная аналогия закономерна, ибо современная практика организации всемирных выставок выдвигает «речевую» значимость экспозиций на первый план. Продолжая лингвистическую линию, мы легко распознаем в экспозиционной среде всю структуру языкового строя – от фонем (phonema, звук – наименьшая языковая единица, которая не имеет самостоятельного лексического или грамматического значения), морфем (morphe, форма – наименьшая языковая единица, обладающая значением) до синтаксических построений (syntaxis, составление – раздел лингвистики, изучающий строение предложений и словосочетаний), а также идиом (idíoma, особенность – свойственное только данному языку, наречию словосочетание) и метафор (metafora, перенос – оборот или фигура речи для обозначения другого, сходного с данным). «Фонемы» – стены, пол, потолок. «Морфемы» – экспонаты. «Синтаксические построения» – объемно-планировочные решения. «Идиомы» – национальные особенности. «Метафоры» – вещные олицетворения образов. В семиотике, «взращенной» из лингвистики, оперирование лингвистическими терминами представляется рациональным. Игра со знаками в архитектурной среде – это игра с символическими значениями пространств и вещей; игра, связанная с расшифровкой текстов, что становится своеобразным соавторством. В процессе игры происходит выход за пределы существующей реальности, появляется возможность различной интерпретации трактовки «текста».

Определим национальный павильон знаком представляемой страны. Национальный павильон – означающее, страна – означаемое. Экспозиционная

среда павильона – мега-сообщение реципиенту – посетителям выставки. Фасадная часть – «обложка книги» о стране. Название страны, присутствующее как обязательный атрибут в каждом национальном павильоне ЭКСПО, является самым коротким и мгновенного усваиваемым адресатом речевым знаком, частичкой глобального знака. Название страны – первая ступень идентификации, «эпиграф» к предстоящему «рассказу». Прочитав на фасаде «Россия», «Армения», «Франция», посетитель получает «стимул» распознать в павильоне «российскость», «армянскость», «французскость». Экспозиционная среда – вот главное «повествование». Отметим, что некоторые национальные павильоны даже современных ЭКСПО ограничиваются «эпиграфом» и «иллюстрациями» в виде панорамных баннеров или видеороликов. В этих случаях получается не «рассказ», но «набор открыток», имеющих свою определенную значимость. Вспомним, как в недавнем прошлом, когда фотография еще была уделом профессионалов и юных любителей, посещающих кружки Дворцов пионеров, именно наборы открыток с достопримечательностями являлись единственными хранителями наших воспоминаний об увиденных городах и странах.

Выделяют два кода архитектурного сообщения: денотативный и коннотативный. Согласно насчитывающим тысячелетия архитектурным кодам, кров означает возможность укрыться от дождя и снега, лестница и пандус – возможность подъема. Но подниматься можно и в лифте, однако, как отмечает Барт, его «функциональные характеристики не предполагают стимуляции моторных актов: для того чтобы подняться лифтом, не нужно особым образом передвигать ноги. Дикарь, который не владеет «кодом лифта», может остановиться перед ним в недоумении». Следовательно, форма означает функцию только на основе сложившейся системы ожиданий и навыков и, стало быть, на основе кода. При этом самый одаренный архитектор или дизайнер не сможет сделать функциональной новую форму (а равно придать форму новой функции), если не будет опираться на реальные процессы кодификации. Определим функции, заложенные в денотативных кодах, как функции потребления. Та же лестница, о которой шла речь выше, в древних месопотамских зиккуратах (от вавилонского загару – быть высоким) помимо функции потребления, подъема несет значения «возвышение», «возвеличивание», что зафиксировано в коннотативном коде этого архитектурного сообщения. Французский историк К.Ф.Боде, описывая «династические» сооружения майя пишет: «Символическая роль архитектурного ансамбля храм-пирамида доказывается иллюзиорными “башнями”, не имеющими практической функции, в некоторых зданиях Рио-Бек: фальшивыми пирамидами с фальшивой лестницей, которая ведет к фальшивому храму с иллюзиорной

дверью». Определения «фальшивая», «иллюзиорная» в данном контексте совершенно не уместно, потому как фальшиво (неточно, неверно, искажено) само прочтение архитектурного знака. Если сообщение знака/лестницы не содержит денотативного кода функции потребления, еще не значит, что оно абсолютно лживо и пусто. О смысле, коннотативной составляющей архитектурного сообщения знака-лестницы на «языке» майя нам приходится лишь догадываться (возможно, те же – «возвышение», «возвеличивание»), ибо семиотические аспекты искусства цивилизации, в которой отсутствуют такие очевидные для нас потребительские знаки, как колесо и арка, еще не достаточно исследованы. С точки зрения синергетического подхода эволюция архитектурных форм в данной цивилизации, видимо, «пошла другим путем».

Определим функции, заложенные в коннотативных кодах, как функции познания. Таким образом, архитектурное сообщение выставочного павильона, который, как было отмечено, создан для созидания, заключает в себе функции потребления и познания. К означаемым, знаки которых несут элементарные функции потребления, относятся стены, пол, потолок, двери, окна. Они присутствуют в любых архитектурных сооружениях – от примитивных жилищ – до сложных градостроительных комплексов. Рассмотрим функции потребления присущие павильонам ЭКСПО.

Основная функция выставочных павильонов, безусловно, – экспонирование. Назовем эту первичную функцию функциональным назначением павильона. В павильонах всемирных выставок экспонируют (показывают, демонстрируют) предметы (промышленные товары, произведения искусства), изображения (кино- и видеоролики), действия (концерты, презентации, шоу), услуги (торговые, анимационные). Для организации концертов или шоу необходимы сцена или подиум, для видеопоказа – экраны и оборудование, для ресторанов – кухни и столики со стульями. Все это требует соответствующих площадей, функциональных пространств. Фактически эти пространства приобретают отличные от функционального назначения павильона вторичные функциональные признаки: развлекательные, торговые и т.п. Как показывает практика, названные функциональные пространства или интегрированы в единую экспозиционную среду, или присутствуют в планировочной структуре павильона в виде отдельных, обособленных залов. При этом любой из вторичных функциональных признаков может стать доминирующим. На Шанхайском ЭКСПО-2010 Афганистан и Йемен представили торговые павильоны, Нидерланды и Дания – павильоны-аттракционы, Исландия – павильон-кинозал, Украина – павильон-ресторан.

Итак, денотативный код архитектурного сообщения экспозиционной среды в качестве основной функции потребления заключает в себе выставочную

функцию, в качестве сопутствующих функций: торговую, развлекательную, игровую, ресторанную и т.п. Коннотативный код, несущий смысл, значение, функцию познания, дифференцирован, расчленен на различные части, формы и ступени. Рассмотрим денотативные и коннотативные коды на примере экспозиционной среды павильона Армении на Шанхайской выставке.

В каждом мега-сообщении экспозиционной среды национального павильона всемирной выставки априори закодирован общий девиз ЭКСПО и, перекликающаяся с ней, тема павильона представляемой страны. Напомним, что ЭКСПО-2010 проходил под девизом «Better city, better live» (Лучше город, лучше жизнь). Армения в Шанхае выступила с международным проектом City of the World, проектом города, в котором гипотетически все страны мира получат возможность быть представленными в своих средовых модулях (национальных комплексах).

«Армения – страна, представившая миру проект City of the World» – тема, главный посыл, основное значение коннотативного кода. Для означаемого «Армения» были выдвинуты ключевые дифференцированные определения и выработаны пути (означающие) их реализации.

Означаемое: «Армения – страна с древней историей и богатой культурой».

Означающие: дизайн экспозиционной среды павильона; мероприятие «Золото и шелк», рассказывающее о давних исторических связях армянского и китайского народа в то время, когда столица древней Армении, Двин являлась узловым стратегическим центром Великого шелкового пути из Азии в Европу.

Означаемое: «Армения – молодая развивающаяся страна с высоким уровнем созидательного интеллектуального потенциала, который является таким же стратегическим природным ресурсом как нефть и газ».

Означающие: новейшие технологии, примененные в организации экспозиционной среды павильона; выработанная в рамках проекта City of the World специальная программа «Армения-2010 – Вертикальный взлет».

Означаемое: «Армения – это не только Республика Армения, но и Армянский Мир (определение, объединяющее многочисленные армянские диаспоры»).

Означающее: в работе павильона Армении приняли активное участие представители армянской диаспоры со всего мира.

Означаемое: «Армения – нравственный навигатор XXI века».

Означающее: концепция City of the World – коммуникационный проект, позиционирующий идеи нравственности, гуманизма, взаимодействия культур.

Означаемое: «Армения – страна Здоровья».

Означающие: дизайн экспозиционной среды; презентация армянской Spa -концепции и ее бренда «Ararat Religion Spa».

Означаемое: «Армения – фабрика Природы».

Означающие: дизайн экспозиционной среды; Эко-концепция «Возвращение к Истокам» и ее бренд «Араратская Долина», мероприятие «Абрикосовый Сад».

Для каждого отдельного события дизайн павильона преобразовывался с учетом специфики мероприятия. Для подготовки павильона к событию (в профессиональной практике применяется термин «ивент», англ. «event» – событие) разрабатывается сценарий, и в ход пускаются особые аттрактивные (от лат. «attractio» –привлекательный, притягательный) приемы дизайна.

Так, для ивента «Абрикосовый Сад» в центре экспозиции была установлена инсталляция «Цветущее абрикосовое дерево», что несло определенный символический смысл. Абрикос издавна ассоциировался с Арменией. Римляне называли абрикос «армянским яблоком», такое имя сохранилось и в ботанике – Prunus armeniaca. В Шанхай специально для мероприятия из Армении были привезены тонны уникального абрикоса шалах (сорт, который, согласно данным международной программы Terra Madre, считается лучшим в мире и занесен в Красную книгу). Перед павильоном было организовано угощение, сопровождающееся концертом, в котором звучал знаменитый армянский дудук, традиционно изготовляемый из абрикосового дерева (в 2005 году музыка армянского дудука была признана шедевром Всемирного нематериального культурного наследия ЮНЕСКО). В Армении дудук известен также как циранапох, что дословно может быть переведено как «абрикосовая трубка», либо поэтически – «душа абрикосового дерева».

Тысячи посетителей после дегустации абрикоса загадывали желание, фиксировали его на выданных листовках, указывая также свои контактные данные, и опускали их вместе с косточками фрукта в специально подготовленные керамические сосуды, карасы. Из этих косточек, согласно замыслу, в Армении был высажен Абрикосовый Сад – символ дружбы народов.

Другой аспект «архитектурного сообщения» – воспроизведение в мега-знаке павильона Армении своей «армянскости». Тектоника, композиция, пластика формообразования подчинены традиционной архитектурной лексике. Как отмечает армянский архитектор Р.Исраелян: «Армянская архитектура в течение своего исторического развития – от циклопических, грубых сооружений до тончайших каменных облицовок современных бетонных конструкций – дошла до нас в традиционном образе, стиле, внешне и внутренне подчиняясь армянской архитектурно-строительной лексике. Как наш язык, который от Маштоца, Хоренаци и до сих пор сохранил грамматическую основу. Язык развивался, пополнялся новыми словами, многие из которых изменены, но остался он все равно языком армянским».

Заданное прямоугольное помещение павильона было приведено к

центрической композиции, характерной для армянского храмового зодчества. Напомним, что Армения явилась первой в мире страной, принявшей в 301 году христианство в качестве государственной религии. В отсеченных вписанной окружностью помещениях расположились служебная и торговая зоны, бизнес-витрина, входные группы. Для организации сценарного посещения в период стандартного режима функционирования павильона одна из входных групп являлась собственно входом, другая – выходом. Повествование, рассказ об Армении разворачивался в центральной части павильона. Специфика дизайна экспозиционной среды подразумевает использование легких конструкций и материалов, что чуждо для каменного зодчества. Следование канонам армянской архитектурной лексики было достигнуто «обезличиванием» строительного материала, строгостью и лаконичностью форм, детально продуманной подсветкой, создающей выразительную игру света и тени. Центральное пространство обрамляли двенадцать (по шесть с каждой из сторон) величественных стел (означаемые: двенадцатикратное исчисление времени, 12 «апостолов» армянской григорианской (апостольской) церкви). Стелы воспроизводили форму армянских хачкаров (крест-камней) – традиционных хранителей знаменательных событий. Возвращаясь к лингвистической терминологии, отметим, что стелы в данном случае являлись не просто метафорой (иносказанием), но идиомой, ибо их означаемые/ хачкары – феномен сугубо армянской культуры. Напомним, что идиома в филологии – свойственное только данному языку, наречию словосочетание, не передаваемое иными словами. На стелах/хачкарах искусно скомпонованные фотоколлажи хронологическим строем представляли памятники армянского градостроительного искусства – от времен античности – до современности (означаемые: девиз выставки «Лучше город, лучше жизнь»; «Армения – страна с древними градостроительными традициями»). Сюжет, композиция, масштаб, цвет, подсветка фотоколлажей настолько тщательно были проработаны, что местами создавали иллюзию «присутствия».

В центре выставочного зала на круглом подиуме, олицетворяющем Земной шар, экспонировались макеты проектных концепций средовых модулей City of the World, выполненных архитекторами из Армении, а также архитекторами-представителями армянских диаспор (означаемое: Армянский Мир). «Меридианы» в виде бегущих строк – это высказанные в адрес проекта пожелания и предложения, поступающие в реальном режиме по Интернету из разных точек мира. Это та «почва», которая обогащала и «синтезировала» концепцию Города Мира в течение всего полугодового периода функционирования выставки (означаемое: City of the World – прежде всего, коммуникационный проект). Экспозиционная макетная плоскость –

«парящий» в воздухе круг – символизирует также Очаг. В армянской традиции, как и во многих культурах мира, ореол очага обладает особо значимым смыслом. Земпер пишет: «Очаг является первичным ядром, зародышем создающегося поселения. Первоначальные собрания групп родичей проходили вокруг очага; здесь заключались первые союзы и первые религиозные обряды. Очаг служил тем священным центром, тем фокусом, вокруг которого развивались отдельные части и участки поселения на всех стадиях человеческого общества. И сегодня он является центром домашней жизни; в своем наивысшем выражении он в качестве алтаря является центром наших культовых сооружений».

В традиционном армянском жилище глхатун очаг/оджах также располагается в центре дома, мироздания, являясь символом земного счастья и семейного благополучия. Название дома произошло от оригинального ступенчатого свода, объединившего в себе конструктивные, функциональные, эстетические, семантические свойства. Структура свода гениально проста. Сущность его сводится к тому, что на прочных опорных деревянных столбах возводится сужающееся в верхней точке перекрытие, балки которого на каждом ярусе опираются на середину длины балок нижнего яруса. На самом верху свода оставляется квадратное окно (арм. ердик), символизирующее Небо, служащее для освещения дома и выхода дыма очага. Таким образом, Небо – квадратное окно в центре свода, Земля – круглый очаг в центре дома, Солнце же олицетворяет многогранная, переливающаяся светом и тенью, пространственная конструкция свода, называемая в Армении азарашен (тысячестрой). Наиболее древние жилища типа глхатун описаны в Армении Ксенофоном в 401 году до н. э. С тех пор дома со сводчато-ступенчатым перекрытием получили широкое распространение не только в Закавказье, но и в Афганистане, Индии, встречаются в Китае и Африке.

Свод павильона, Солнце/азарашен, озаряющее белую архитектуру Города Мира (макеты преднамеренно были оставлены монохромными) то теплыми, то холодными лучами, преобразовывало пространство, наполняя его живительной аурой (означаемое: взаимосвязь Небо – Солнце – Земля – Очаг – Дом – Город Мира/City of the World – Наш Общий Дом).

«Spiritual» (духовный) – так характеризовали ауру экспозиционной среды павильона Армении многие посетители.

Что в итоге? Предложения о строительстве Города Мира, идеология совместного созидания была доминирующей в концепции выступления Армении на всемирной выставке и нашла широкий отклик среди организаторов и многих участников Шанхайского ЭКСПО. Павильон стал одним из самых посещаемых, тема проекта City of the World была признана наиболее полно отразившей девиз ЭКСПО-2010 – «Better city, better live».

Таким образом, практическая реализация и анализ павильона Армении выявил ряд тенденций формирования семантики экспозиционной среды, которые могут быть апробированы при создании новых проектов.

Предположим, перед нами стоит задача создания концепции павильона Ганы для всемирной выставки 2015 года, которая состоится в Милане под девизом «Feeding the Planet, Energy for life». Официального перевода девиза Миланского ЭКСПО на русский пока нет, но, очевидно, что тема связана с агрокультурой, здоровым питанием – залогом жизненной энергии.

Тема

Феноменом ганской культуры являются символы адинкра, иллюстрирующие народную мудрость и философский склад мышления. Символы отражают пословицы, играющие важную роль в повседневной жизни ашанти, передают их моральные ценности.

Означающее: тема павильона – адинкра Asade ye duru (Земля имеет вес);

Означаемое: жизненная энергия Матери-Земли.

Означающее: эмблема павильона – адинкра Bese saka (Горсть орехов колы);

Означаемое: адинкра олицетворяет роль сельского хозяйства и торговли в примирении народов, что чрезвычайно важно в идеологии международных форумов типа ЭКСПО. К тому же, символ графичен, а сами орехи колы, как традиционный продукт, представляют интересный дизайнерский материал.

Форма

Означающее: объемно-планировочное решение в форме символа Hwe mu dua (Мерная палка);

Означаемое: адинкра подчеркивает потребность делать все лучшего качества, как в производстве товаров, так и в человеческих усилиях.

Форма ганского «знака качества», который, безусловно, вносит ценностный символический смысл, достаточно пластична, гибка и функциональна для развертывания содержательной и интересной экспозиции. К тому же прямоугольник, который лежит в структурной основе плана, у ганского народа кассена символизирует святость и власть над землей, что также великолепно перекликается с заданной темой выставки.

Всемирно известна ткань кенте – один из символов страны. Легенда утверждает, что ашанти научились ткать, наблюдая за пауком («тканные» плоскости могут стать основной конструкцией объемно-планировочной организации экспозиции). Первые изделия из волокна листьев пальмы были грубыми, похожими на корзины, поэтому ремесло назвали кенте – корзина. Со временем волокно заменили хлопковой, шелковой и синтетической нитями. Традиционно ткачеством занимаются мужчины. Женщины готовят пряжу и сшивают длинные полоски так, чтобы получилась накидка, которую надевают

во время важных церемоний. В социальном смысле кенте больше, чем одежда. В ней посредством символов закодированы религиозные представления, этические принципы, политические взгляды и даже исторические события. Каждый узор имеет свое название и значение.

Вкус экспозиции, вернее, ее «послевкусие» – это то, что откладывается в сенсбилитивной (от лат. sensibilis – чувствительный) памяти посетителя, вкусившего какое-либо блюдо национальной кухни. В поселке Анфоэда недалеко от Аккры, столицы Ганы добывают особый сорт твердой глины, которую размельчают в порошок, затем просеивают, смешивают с водой и тестом. Богатые минералами лепешки идут нарасхват на близлежащих рынках. На ЭКСПО-2015, проходящей под знаком Земли, ганские земляные «пряники» с эмблемой павильона, могли бы иметь невероятный успех.

Аромат в экспозиционной среде – средство весьма действенное. Гана, как и любая другая «точка мира», обладает своим специфическим ароматом. Об этом пишет Ведерников: «Где бы вы ни были, он всюду. В зарослях дикорастущего бамбука к этому запаху примешивается аромат палых листьев бамбука – эта смесь ароматов потрясает. Просто не хочется уходить, а только вдыхать, вдыхать, вдыхать». Современные технологии позволяют синтезировать практически любой аромат, а его разумное и контекстное инплицирование в экспозиционную среду – вопрос профессиональный.

Звук – это то, что может быть воспринято, услышано еще до входа в экспозицию. В 1950-х гг. XX века в Гане стал развиваться стиль хайлайф, основанный на сочетании народных африканских мелодий и европейской инструменталистки. В.Б.Иорданский, проработавший некоторое время в Аккре, вспоминает: «Музыка здесь – это сама стихия. А хайлайф [выделено авт.] превратился в язык улицы. Им она описывает все значительные события своей жизни, комментирует свою историю, рассказывает о своих бедах либо радостях, излагает свою мораль и житейские мудрости». Если принять во внимание время написания этих строк («Огненные иероглифы»,1968), то можно утверждать, что ганский хиплайф лег в основу американского рэпа, рожденного уже в середине 1970-х годах.

Вкус, аромат, звук в совокупности с дизайном, темой и содержанием павильона составляют неотъемлемую часть мега-сообщения реципиенту.

Итак, эффективность реализации полимодальной экспозиционной среды с высоким семантическим уровнем заключается в определении точного алгоритма синергетического взаимодействия всех ее симбионтов. Это – взаимодействие содержания, темы павильона с его формой; взаимодействие форм/означающих и их семантических образов/означаемых; взаимодействие потребления/функции павильона с познанием/смыслами, закладываемыми в

экспозицию.

Библиография:

1.Аветисян А.Д. Геометрия мысли // Design Deluxe, 7/13– 2010.
2.Барт Р. Система Моды. Москва: Издательство им. Сабашниковых – 2003.
3.Боде К.Ф. Майя. Москва: Вече – 2008.
4.Бодрийяр Ж. Система вещей. Москва: Рудомино – 2001.
5.Ведерников А. Гана – сердце Африки // vedernikov.ucoz.ru
6.Гачев Г.М. Национальные образы мира. Москва: Советский писатель – 1988.
7.Гладунец В. Почем тарелка земли? // Москва: Вокруг света – 1989.
8.Земпер Г. Практическая эстетика. Москва: Искусство – 1970.
9.Иорданский В.Б. Огненные иероглифы. Москва: Наука – 1968.
10.Исраелян Р. Моя жизнь. Ереван: Айастан – 1974.
11.Лоренц Я., Сколник Л., Бергер К. Дизайн выставок. Москва: Астрель – 2008.
12.Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. Москва: Либроком – 2011.
13.Эко У. Отсутствующая структура. Москва: Петрополис –1998.

Е. В. Ескина

МОСКОВСКАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ ДЕТСКОЙ КНИГИ 1960 – 1980-х ГОДОВ

Эпоха оттепели была ознаменована расцветом искусства советской детской книги, связанным с рядом благоприятных социальных, экономических и художественных факторов. Последующие три десятилетия были одним из наиболее ярких в истории отечественной иллюстрации периодов, который был отмечен неоднократными изменениями подхода к книжному ансамблю. Кризис книжной отрасли начала 1990-х иллюстрация встретила, будучи в уязвимом положении: «книжность» стала клише; иллюстрации для выставок и для тиражирования становятся все дальше друг от друга; так и не формируется московская школа иллюстрации.

The Khrushchev Thaw period in the history of the Soviet children's books' illustration is characterized by the flowering of the book art, caused by a number of favourable social, economical and artistic factors. The next three decades were one of the most prominent periods for the Russian illustration, marked by often changes of the books' decoration principles. The 1990's book industry crisis was a severe test for the children's books' illustration: by that time the 'booksmith art' had become a cliché; the illustrations made for 'exhibition' and for publishing were more and more separated; the Moscow school of book illustration hadn't been formed.

Ключевые слова: книжная иллюстрация, книжная графика, детская литература, книжность, московский концептуализм, станковая иллюстрация, «раскниживание», московская иллюстрация.

Keywords: book illustration, book graphics, children literature, 'booksmith art', Moscow conceptualism, 'easel illustration', Moscow illustration.

Период с конца 1960-х по конец 1980-х годов занимает особое место в развитии отечественной иллюстрации детской книги. Именно тогда начали работать в книжном искусстве и достигли значительных успехов многие признанные сегодня художники. Расцвет послевоенной советской книжной

иллюстрации был во многом обусловлен благоприятными экономическими и социальными условиями. Заинтересованность государства в идеологически важной книжной отрасли стала причиной ее стабильного развития на протяжении многих лет. Детской книге придавалось большое значение как важному элементу воспитания подрастающего поколения. Именно дети должны были не только унаследовать мечту о коммунистическом будущем, но и жить в ней, в том, что для взрослых могло остаться только мечтой, утопией. Поэтому и в книгах, формировавших юные умы, была допустима стилистика, созданная мечтателями о будущем – авангардизма, футуризма и прочих далеких от современной художникам реальности направлений.

Особое положение в системе книгоиздания повлекло за собой, с одной стороны, повышение престижа профессии детского книжного иллюстратора, с другой – начиная с периода хрущевской оттепели, совершенно особую, весьма мягкую цензурную политику в детских издательствах. Эти обстоятельства способствовали притоку в отрасль целого ряда молодых художников, чье творчество на протяжении последующих десятилетий определяло облик детской книги. Социально-экономические условия позволили достичь высокого международного уровня и выработать крепкий стандарт оформления массовой детской книги при наличии и художников, способных к поискам нового и постоянному обновлению. Среди них было немало тех, кого позже отнесут к нонконформистам, в особенности – представителей московского концептуализма. Привлеченные возможностью оставаться в профессии за счет книжных заработков, многие из них отдали годы иллюстрации детских книг, обогатив ее новаторскими творческими приемами станкового искусства – но и работа в иллюстрации оставила свой отпечаток на той части творчества нонконформистов, которая долгие годы оставалась в тени.

Тесная связь детской иллюстрации и остальных видов искусства присутствовала не только в творчестве представителей «другого искусства». На протяжении 1960 – 1980-х годов детская книга чутко улавливала новые веяния в станковой графике, в которой пробовали себя многие иллюстраторы. Развитие книги в исследуемый период, равно как и в предыдущие 50 лет, было неразрывно связано с развитием изобразительного искусства в целом. Иллюстрация детских книг прошла наравне со станковой графикой весь путь от гражданского пафоса реалистических станковых серий через психологизм и камерность «тихой графики» к сюрреалистическим образам искусства 1980-х. Обращались советские иллюстраторы и к искусству предшествующих эпох и других стран. Уже в оттепельные годы художники книги заново открыли для себя работы авангардистов и теоретические труды В.Фаворского. В 1980-е годы особый интерес ряда иллюстраторов вызывали эпоха готики, Северного

и итальянского Ренессанса, сентиментализма, романтизма, искусство прерафаэлитов.

Сам жанр иллюстрации также претерпел за три десятилетия существенные изменения. Иллюстрациям детских книг 1950 – первой половины 1960-х присущ интерес к повседневной жизни, к запечатлению характеров поколения. В случае с детской книгой художнику важно было показать ребенка как маленького взрослого, серьезного и деловитого. Стоить вспомнить хотя бы детей в работах В. Горяева, бессменного иллюстратора стихов А. Барто. Л. Кудрявцева, сравнивая образ ребенка в иллюстрациях художников разных десятилетий, характеризует В.Горяева как «трезвого реалиста, не жалующего фантазий и домыслов, когда дело касается жизни. Дети в нем разные – не только милые, привлекательные, но и самые обыкновенные и даже не очень хорошие, и не надо ими умиляться».

Требования «реалистичности», предъявляемые к иллюстрации, как и к другим видам искусства, привели к тому, что и издателям, и художникам, и критикам «стало казаться, что главным признаком реалистичности иллюстрации является ее полностраничный формат и язык тонального изображения». Таким образом, переносится «акцент с цели на средство, с причины на следствие». Следствием такого подхода стало появление массы иллюстраций, придерживающихся натуралистического перечисления деталей или подробного пересказа изображаемого эпизода. Иллюстрации при этом не были совершенно связаны ни с текстом, ни с композицией: вклейка с иллюстрацией помещалась на стыке соседних печатных листов. Долгое время в словосочетании «книжная графика» «графическая» составляющая была намного важнее «книжной». Графические серии создавались, как было сказано выше, в первую очередь, для выставок, и только потом – для оформления книг. Таким парадоксальным образом, книжная графика все больше и больше отдалялась от книги.

В ситуации очевидного кризиса станковой графики в художественных кругах разыгрывается так называемая «борьба за книжность» – то есть за осознание книги как единого целостного организма, основанное, во многом, на теоретических разработках В.Фаворского. Эта борьба прослеживается в книжной критике тех лет – статьях Ю.Соболева, А.Гончарова, А.Чегодаева, А.Каменского, а также подробно анализируется М. Чегодаевой. Художников книги стала привлекать задача воплощения содержания предметов в концентрированном синтетическом образе. Наиболее показательными чертами графики того периода стали обобщенность, контрастность черно-белых сочетаний, свобода рисунка, а также комплексный подход – то есть «книжность».

1960-е годы отмечены расширением круга иллюстрируемых жанров и используемых графических стилей. Важным новшеством оттепельных лет стало второе – со времен И. Билибина – возрождение русской народной, лубочной изобразительной традиции в творчестве Т. Мавриной, Ю.Васнецова и ряда других художников. В 1958 именно с сотрудничества над книгой сказок А.К.Барышниковой (Куприянихи) начался путь в детскую книгу четырех известнейших в будущем мастеров иллюстрации – В.Лосина, Е. Монина, В.Чижикова и В.Перцова. Интерес к исторической теме в детской литературе, возобновившийся в 1970-х годах, повлек за собой всплеск иллюстраций на историческую тему. В целом, оттепельные годы характеризуются возрождением интереса к народному искусству, не только России, но и союзных республик. В 1960-е годы вокруг М. Митурича концентрируется группа молодых московских художников – «природников-стилистов», по определению Л. Кудрявцевой. Это В. Дувидов, Г. Макавеева, Л. Бирюков; близок к ним Н.Устинов. Каждый в своей манере, они начинают разрабатывать тему родной и экзотической природы, создают необыкновенно лиричный язык живописания ее в детской книге. Иллюстраторы все чаще используют метафору, обобщения, аллегории, условное изобразительное пространство.

Возникновение и утверждение конструктивного принципа в оформлении детской книги было тесно связано со «вторым рождением» научно-познавательной книги в конце 1950-х годов. В ближайшее десятилетие именно в этом жанре было создано немало работ, развивающих понимание книги как единого декоративного ансамбля. Среди пионеров советской научно-познавательной книги были многие художники-нонконформисты Э. Булатов, О. Васильев, Ю. Соостер, И. Кабаков. Иллюстрации Булатова и Васильева сыграли немаловажную роль в распространении понимания цвета как камертона настроения. Критик В. Ракитин ставит им в заслугу введение в книгу нового понимания цвета, свойственного прочим современным пластическим искусствам, но укоряет их в том, что все некогда новое, привнесенное из живописи, в иллюстрации, постепенно превратилось в штамп. Этот процесс можно объяснить стремлением подделать «советский язык», сделать «пародию» – на «хорошую» советскую детскую книгу и на советский плакат.

К 1970-м годам борьба за «книжность» возымела свое действие. Принцип «книжности», ансамблевости к началу 1980-х не просто укрепился в детской книжной иллюстрации – он стал нормой для художников книги. Разрабатывавшие его иллюстраторы достигли гармоничного синтеза слова и изображения. Основанные на этом оформительском принципе книги принадлежат к выдающимся образцам книжного искусства, а созданная в эти годы модель оформления книги не потеряла своей популярности и по сей день.

Тем не менее, именно превращение «книжности» из теоретической модели в оформительский шаблон и предрекло кризис этого принципа в будущем.

Детскими книжными иллюстраторами в 1970-х освоены многие жанры, стили и техники, достигнута определенная вершина в становлении книги как единого комплекса. Общую тенденцию развития художественного языка можно увидеть во все большей детализированности, усложненности композиций. Истончается линия, уменьшаются пропорции, налицо тяга к камерности изображаемого, повышение внимания к внутреннему миру, изображение его в лирическом ключе. От ценностей общественных интерес художников переходит к ценностям индивидуальным, эмоциональной жизни отдельных людей. Ю.Герчук в одноименной статье отмечает появление новой «лирической линии» – так называемой «тихой» графики. В 1970-е годы изменяется само отношение к персонажам, отношение к детству. Детские персонажи-функции («отличник», «пионер», «хулиган», «прогульщик») сменяются персонажами-личностями; индивидуальное начало становится достойным изображения. Тяга иллюстраторов к глубокому исследованию внутреннего мира, к отображению переживаний, к спокойному разговору находит свое воплощение в определенных жанрах литературы. Прежде всего, это поэзия для детей, книги о природе и авторская сказка.

После любого пика развития следует неизбежный спад. Причем о первых признаках этого спада в детской книжной иллюстрации начинают говорить очень рано, уже в начале 1970-х годов. В 1971 – 1972 годах в журнале «Детская литература» был опубликован целый ряд дискуссионных статей, поводом к написанию которых послужила статья критика В.Ракитина с, казалось бы, парадоксальным названием «Расцвет или застой?». Уже в 1970-е складывается определенный оформительский стандарт детских книг — своеобразная модель, следование которой позволяет создать приятно выглядящую книгу. Это сочетание ярких, светлых акварельных полосных иллюстраций с изящными декоративными заставками, обыгрывающими в орнаментальных мотивах тему очередной части книги. Очень часто иллюстрации стилизуются под наивный, детский рисунок; неоднократно и не всегда удачно используется мотив рамки.

В 1970-е годы в советской книжной графике повторяется ситуация 1950-х годов: выставочная деятельность вновь начинает оказывать немалое влияние на характер иллюстраций. В 1950-е тон в книжной иллюстрации задавали большие станковые циклы; во второй половине 1970-х после, казалось бы, окончательного утверждения «книжности», «станковость» возвращается в книгу. В творчестве редких художников, например, Н. Попова обращение к «станковости» явилось сознательным разрывом с «книжностью», разрушение привычного каркаса книги и выстраивание ее ансамбля за счет средств,

заложенных в самих рисунках, а не в декоративных элементах. Многие же художники под «станковостью» подразумевают именно «картинность», обращение к приемам живописи – в частности, к цитированию искусства старых европейских мастеров. Одна из новых тенденций детской книжной графики конца 1970 – 1980-х годов – это новая трактовка исторической темы. Тема эта у художников новой волны обретает и дополнительное значение: историзм здесь становится неотъемлемой чертой своеобразного неоромантизма. В работах художниках есть и отказ от общественного в пользу индивидуального, интерес к чувственным, духовным переживаниям, тяга к экзотическим мотивам, метафоричность языка. С другой стороны, цитирование искусства старых мастеров сближает эти книжные работы с искусством постмодернистов. Среди наиболее характерных представителей историко-романтического направления в детской книжной графике мы можем назвать художников Н.Гольц, А.Кошкина, В.Васильева, А.Архипову, М.Федорова, Г.Спирина. Из станковой графики в иллюстрацию пришел интерес к метафоричности, камерности, созерцательности, обостренное восприятие чувственной красоты мира. Иллюстраторы все реже обращаются к теме современной им жизни; ей посвящены в основном переиздания книг предыдущих десятилетий. Росла пропасть между «выставочной» и массовой книгой, что привело к ухудшению качества последней.

В рассматриваемый нами период московская детская книжная иллюстрация прошла полный цикл эволюции: от «станковой» иллюстрации через «книжность» обратно к «станковости». Художники детской книги 1960-1980-х годов, фактически, повторили путь мирискусников: они разработали четкие принципы построения книги как единого ансамбля, но не смогли должным образом эти принципы закрепить. Как новаторские декоративные решения мирискусников не были подкреплены решениями конструктивными, так и конструктивные находки шестидесятников и семидесятников вскоре превратились в штампы. Многие художники, остановившись на удобной и простой модели оформления, прекратили активные творческие поиски и встали на путь многократного воспроизведения самих себя в новых книгах. Превращение конструкции в клише неминуемо сказывается на образной выразительности книги, что повлекло за собой обращение ряда иллюстраторов к станковой графике и к стилизациям под те или иные эпохи или художественные течения. В результате изобразительные средства, зачастую малопригодные для книги, использовались в ней за неимением других вариантов. Восьмидесятники искали и другие варианты выхода из кризиса «книжности», но их поиски были резко остановлены на рубеже двух десятилетий.

1991 год стал точкой бифуркации для развития советской книжной графики

– как и страны в целом. Смена экономической системы повлекла за собой фундаментальные изменения в книгоиздании, которые серьезно ослабили сектор детской книги. Распад Советского Союза и, что более существенно для иллюстрации детской книги, распад плановой экономики обозначили новую веху в развитии этого вида искусства. Кардинально изменилась ситуация с финансированием издательского дела: государство стало играть в нем едва ли не последнюю роль. Вместе с идеологической цензурой исчезла и цензура качественная: на все новые издательства не хватало квалифицированных художественных редакторов. В это же время начался распад системы профессионального художественного образования, обусловленный отъездом многих преподавателей за рубеж или их уходом из профессии.

В то же время, нельзя сказать, что кризис жанра детской иллюстрации был обусловлен только социально-политическими изменениями. В конце 1980-х годов детская книжная иллюстрация уже находилась в очень уязвимом положении. Во второй раз за последние тридцать лет иллюстрация, созданная, прежде всего, ради экспонирования в станковом варианте, начала стремительно расходиться с иллюстрацией для печати. Многие иллюстраторы детской книги увлекались символикой, зашифрованными посланиями, стремились поразить взрослого читателя эрудированностью в области мирового искусства – но в результате отдалились от детской аудитории. В итоге работы лучших художников нередко были ориентированы на взрослых, а не на детей, а собственно «детская» книга словно замерла в прошлом.

Другая проблема московской иллюстрации детской книги заключалась в том, что, несмотря на многочисленные достижения ее представителей, нельзя говорить о «московской школе иллюстрации». При всем разнообразии жанров и стилей художников, редкие из выдающихся иллюстраторов оставили учеников. С одной стороны, такое положение вещей побуждает молодых художников к активным творческим поискам, не дает почвы для эпигонства, слепого копирования учителя учениками. Преемственность поколений, возможно, могла стать той опорой, которая помогла бы сохранить многие достижения отечественной иллюстрации в период кризиса. С другой стороны, отсутствие школы все-таки было слабым местом московской иллюстрации: выдающиеся мастера рано или поздно завершают карьеру, но без отлаженного механизма преемственности на их место не всегда приходят молодые художники такого же высокого уровня. Особенно сильно это сказывается на развитии искусства в кризисные периоды.

Таким образом, история московской иллюстрации детской книги в рассматриваемый период отличается, с одной стороны, разнообразием стилей, техник, подходов к оформлению, теоретических взглядов и способов

реализации их на практике; с другой стороны, эволюция ее напоминает виток спирали, отчасти повторяющий процессы в искусстве книги начала века, отчасти предугадывающий еще только грядущие изменения.

Примечания:

1.Groys, B. Designing the Childhood // Ilya Kabakov. Orbis Pictus. Children's Book Illustrator as a Social Character, The Museum of Modern Art, Kamakura & Hayama, 2007. P.18-19.

2.Кудрявцева Л. Собеседники поэзии и сказки. Об искусстве художников детской книги. М.: Московские учебники, 2008. С.267.

3.Соболев Ю. Смотр советской книжной графики // Искусство книги. Вып.2-й. 1956-1957. М., 1961. С. 17.

4.Там же.

5.Там же. С.20

6.Чегодаева М.А. Русская советская художественная иллюстрация 1955-1980 гг. Диссертация кандидата искусствоведения. М., 1986.

7.Кудрявцева Л. Собеседники поэзии и сказки… С.229

8.Ракитин В. Концы и начала // Детская литература. – Москва, 1970. – №6. - С.47.

9.Герчук Ю. «Тихая» графика // Творчество, №1, 1971. С.10 — 14.

10.Ракитин В. Расцвет или застой? // «Детская литература», №1, 1971. С.31 – 34 и последующие статьи других авторов в №5, 6, 11 за 1971 и №1, 7, 10 за 1972 год.

Библиография:

1.Герчук Ю. «Тихая» графика // Творчество. – 1971. – №1. – С.10 – 14.

2.Кудрявцева, Л.С. Собеседники поэзии и сказки [Текст] : об искусстве художников детской книги / Л.С. Кудрявцева. – М.: Московские учебники, 2008. – 287 с.

3.Ракитин, В. Концы и начала // Детская литература. – 1970. – №6. – С.47 – 50

4.Ракитин, В. Расцвет или застой? // Детская литература. – 1971. – №1. – С.31 – 34.

5.Чегодаева, М.А. Русская советская художественная иллюстрация 1955 – 1980 гг.: диссертация кандидата искусствоведения. М., 1986. – 227 с.

6.Groys, B. Designing the Childhood [Текст] / Б.Гройс // Ilya Kabakov.

В. М. Чекмарев

ВКЛАД А.Т. БОЛОТОВА В ЗАКРЕПЛЕНИЕ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ АНГЛИЙСКОГО ПЕЙЗАЖНОГО САДОВОДСТВА НА РУССКОЙ ПОЧВЕ

Статья посвящена проблематике становления отечественного пейзажного садоводства в контексте освоения английской теории и практики ландшафтного садово-паркового искусства А.Т. Болотовым. В этой связи анализируются основополагающие положения автора и проясняется их принципиальная роль и значимость для российских устроителей «аглинских садов».

The article is devoted to the problem of the forming of the Russian landscape gardening in the context of study of English landscape gardening theory and praxis by A.T. Bolotov. The author analyses the main ideas of Bolotov and clarifies their principal role and meaning for the Russian landscape gardeners.

Ключевые слова: русско-английские художественные связи, эпоха Просвещения, А.Т. Болотов, становление отечественного пейзажного садоводства.

Keywords: Russian-English artistic links, Enlightenment epoch, A.T.Bolotov, forming of the Russian landscape gardening.

В освоении теории и практики английского пейзажного стиля весьма важную роль сыграли отечественные авторы. Несомненный интерес для каждого русского энтузиаста новейшего садоводства долгое еще время представляли дорожные заметки княгини Е.Р. Дашковой, опубликованные в 1775 г.[1] Здесь впервые на русском языке давалось описание английских пейзажных парков, сделанное уже хорошо осведомленным отечественным автором. Приоритетную же значимость в деле знакомства русского общества с пейзажным садоводством следует связывать с А.Т. Болотовым (1736-1833).[2]

В самой увлеченности Болотова садово-парковым искусством нетрудно выявить два основных этапа. Первый следует отнести к 1760-м гг., когда

его увлекли идеи «немецкого эстетика И.Г. Зульцера, культивировавшего любовь к природе, гармония которой, по его мнению, способствовала совершенствованию внутреннего мира человека».[3] Именно находясь под их непосредственным воздействием, а также привлекая зарубежные пособия, Болотов и приступит в начале 1760-х гг. к созданию собственного парка: «И хотя сначала оба мы *(старик Сергей – помощник Болотова по саду)* до садов не знали, но иностранные книги обоих нас в короткое время так всему научили, что он вскоре сделался таким садовником, какого я не желал лучше».[4] И только на следующем этапе (1770-е – нач. 1780-х) Болотов займется усвоением теории и практики пейзажного стиля. Именно тогда, впитав в себя идеи авторитетнейших английских пропагандистов, он и заявит о себе как о крупнейшем отечественном популяризаторе новейшего садоводства.

Публикации Болотова однозначно свидетельствуют, что русскоязычные издания У. Чемберса (William Chambers, 1726-1796) и Дж. Мейсона (George Mason, 1735-1806) изучались им самым подробнейшим образом. Не случайно в его текстах мы постоянно сталкиваемся с вполне конкретными высказываниями общего и частного порядка, иллюстрирующими самые различные положения английских авторов. Провозглашая, например, на страницах «Экономического магазина» саму идею создания в пейзажном садоводстве самобытного отечественного направления, Болотов, по сути, руководствовался достаточно четкими на этот счет указаниями Мейсона, признававшего существование национального его варианта как единственно возможного: «Французские и регулярные сады выходят из моды, им начинают уже смеяться; Аглийские же хотя и в моде, но слишком трудны и неудобны к произведению в действо. Итак, какие же нам делать и заводить и у кого перенимать манеры? (…) Всего бы благоразумнее было бы нам, колико можно, осторожными и не спешить никак перенимать манеры у других, а паче испытать производить сады собственного своего вкуса, и такие, которые бы, колико можно, сообразнее были с главнейшими чертами нашего нравственного характера. Я не сомневаюсь, что таковые сады могли б для нас быть и прочнее и приятнее всех прочих; потому что они, будучи согласны с нашими склонностями, могли б доставлять нам многочисленнейшия удовольствия и увеселения. (…) Известно то дело, что вся Европа смотрит уже ныне на нас иными глазами, нежели прежде и к отечеству нашему уже не столь малое уважение имеет, как в старину. А при таковых обстоятельствах не было б ни мало постыдно для нас то, когда б были у нас сады ни Английские, ни Французские, а наши собственные и изобретенные самими нами, и когда б мы назвать их стали Российскими».[5]

В деле усвоения сложной специфики пейзажного садоводства не менее важную роль сыграет для Болотова пятитомный труд профессора эстетики

университета в Киле датчанина К.К.Л. Хиршфельда (C.C.L. Hirshfield, 1742-1792). Сам он выскажется на этот счет вполне определенно: «Новейшие же сочинения о садах иностранных писателей, а особливо таковыя теоретическия, каково сочинение часто употребляемого мною Г. Гиршфельда, могут при сем случае подать нам руку помощи и показать нам путь и следы, ко многому хорошему до садов относящемуся».[6]

Столь подробно изложенная автором «Теория садового искусства» в действительности знакомила читателя с уже сложившейся теорией и практикой английского ландшафтного садоводства. К тому же это капитальное сочинение было хорошо известно в большинстве европейских стран благодаря изданному почти одновременно с оригиналом авторизованному французскому переводу.[7] Соответственно и Болотов, помимо свободного владения немецким, знал и французский, следовательно, мог одновременно пользоваться двумя этими изданиями, продававшимися в книжных лавках Петербурга и Москвы. Показательна в этой связи сделанная им зимним днем 1782 г. следующая приписка: «Кроме разных книг, удалось мне во время своего пребывания в Москве накупить себе и множество ландкарт, также проспективических и других разных родов эстампов…»[8]

В России «хиршфельдовы тома» сразу же привлекут к себе повышенное внимание и получат самое широкое распространение. Кроме Болотова они столь же основательно изучались Н.А. Львовым. Во французском издании оба этих тома хранились в усадебной его библиотеке в Черенчицах и, по сути, являлись одним из основополагающих источников для собственных воззрений. Судя по сделанным на полях пометкам, Львова особенно привлекли положения Чемберса о «радостных», «ужасающих» и «чарующих» оттенках сада, столь часто встречающихся в китайском садоводстве. Часто суждения Чемберса заслуживают у него наивысшей похвалы: «Браво Чемберс!» Во многом благодаря именно Хиршфельду Львов составит представление о теории Т. Вейтли и нововведениях У. Кента. Приводимые же автором описания позволят ему вникнуть и в суть устройства самых известных пейзажных парков Англии.[9]

С не меньшей основательностью изучала сочинения Хиршфельда и императрица. Примечательно на этот счет уведомление ее придворного библиотекаря: «...в отправленной мною 2-го апреля свертку (...) рассудил дослать и приложенную при сем книгу: Theorie de L'art des jardinne paar Hirchfield 5 Volumes весьма полезную в садовом знании и нередко в комнату требованную, оная також в свет выходила по частям. (...) 4 апреля 1787 г. Лужков».[10]

Еще более показательна в этой связи инициатива устроителя обширного

пейзажного парка в подмосковной своей усадьбе генерал-майора М.В. Гудовича. В самом начале 1800-х гг. он взял на себя огромный труд перевести на русский язык основную часть сочинения Хиршфельда, видя в том практическую пользу для многочисленных владельцев поместий. Именно об этом неутомимом энтузиасте новейшего садоводства и упомянет в дорожных своих заметках О. Гунн: «Здесь в Ивантеевке познакомился я еще с одним человеком, который, как я выше сказал, обещал мне снять виды сада. Я нашел, что он занимается переводом книг с Немецкаго, между прочими и Теорий славнаго Гиршфельда о садовом искусстве, коей уже три части у него готовы; остается четвертая и пятая. Желательно очень, чтоб он одолев излишнюю свою скромность, издал сие важное сочинение в печать на пользу Российской публики, а наипаче любителей Аглинских садов: ибо из него, что принадлежит до расположения их и украшения, чрезвычайно много почерпать можно. Естли бы он имел нужные к тому пособия, то может быть это бы и исполнил».[11]

Популярность «хиршфельдовых книг» была столь велика, что оставила свой след и в отечественной поэзии. В стихотворной форме о самом авторе, сделавшемся к тому времени нарицательным, упомянет и П.И. Шаликов в «Послании к А*И*П***» (1816):

(…) Бесценные часы! … Ах! Вспомни, милый друг!
Как вышли в первый раз мы на весенний луг;
Как всякой травкою, листочком любовались;
Как живо прелестьми природы наслаждались; (…)
Сей Английский твой сад, богатый красотою
Природы лишь одной, где все ее рукою,
Без поту и трудов людей, подобных нам,
К веселью чистому доставлено глазам;
Где Гиршфельд не имел участья никакова, (…)[12]

Активная пропагандистская деятельность Болотова, нацеленная на закрепление идей ландшафтного садоводства на русской почве, в действительности растянется на целое десятилетие. Подтверждением тому служат многочисленные его статьи, с поразительной регулярностью публиковавшиеся в «Экономическом магазине» на всем протяжении 1780-х гг. Неизменно занимаясь рассмотрением самых различных вопросов формирования совершенно непривычных – нерегулярных парковых композиций, автор всякий раз будет преследовать главную цель – ввести в суть дела по возможности наибольшее число своих последователей. Именно поэтому в максимально доступной форме раскрывалась и роль, и назначение

отдельно взятых выразительных средств: «Регулярство еще повсюду в употреблении, и пред недавным только временем начал распространяться слух об Аглинских новоманерных садах и побуждать и у нас некоторых к заведению у себя оных… Но как тому у нас еще самое малое начало, то сие почти ничем еще почесться может. (…) Вкус сей почитается здравее французскаго, однако как и настоящие Аглинские сады не совсем освобождены от некоторых погрешностей, но имеют также недостатки, непомерности и излишность, то опасаться можно, чтоб мы, перенеся вкупе и оные, не впали при сем случае из одной крайности в другую… чтоб не произошли у нас… такие же уроды и калеки Аглинских садов, каких мы множество видим у себя Французских».[13]

Впрочем, при ближайшем рассмотрении в публикациях Болотова мы постоянно сталкиваемся с вполне конкретными или же общими рассуждениями, всякий раз возникающими по ходу чтения объемистого труда Хиршфельда.[15] В ряде же случаев имя автора прямо выносится в название статьи: «Общие примечания г. Гиршфельда о статуях».[14] В данном случае он воспроизводит в вольном своем пересказе текст Хиршфельда о «Статуях», взятый из 3-го тома Пятого раздела «О статуях, памятниках и надписях».[161] Или в другой своей статье («Еще некоторые практические замечания, относящиеся до садов новейшего рода, или так называемых Аглинских») он прямо заимствует рассуждения автора из 4-го тома Пятого раздела, помещенные под заголовком «Различные замечания о новом вкусе в создании садов».[15]

В освоении теории и практики английского пейзажного «вкуса» существенным дополнением к сделанным русским переводам Чемберса и Мейсона послужит Болотову «Описание Китайских садов у Чемберса» и так называемое «Возражение против существования китайских садов в том виде, как их описывает Чемберс», помещенных Хиршфельдом в первом своем томе.[16] В данном случае для Болотова оказывается принципиально важным воспроизвести почти дословно основополагающие положения Чемберса. Например, он заострит вопрос относительно наличия водных источников, играющих ключевую роль при выборе места под парк, ибо «по самой справедливости составляют садов сих душу или всех прочих вещей наиболее их оживляют» или же в отношении устройства дорог, которые должны открывать дальние перспективы и «приятные виды», либо создавать «нечаянные» эффекты, «могущие увеселить зрение».[16] Еще более значимыми для Болотова окажутся находившиеся в том же «хиршфельдском» томе два авторских раздела: «Происхождение современного вкуса» и «Замечания о старинном и современном вкусе».[17] Они-то и станут основой для написания объемистой болотовской статьи «Некоторые рассуждения о происхождении старинного и нового в садах вкуса», помещенной в «Экономическом магазине»

в 1786 г.[18] Решительно для каждого энтузиаста садов нового типа это были весьма ценные сведения, прежде совершенно отсутствовавшие на страницах отечественных изданий.

Чтобы как-то сориентировать своего читателя, Болотов вслед за Хиршфельдом счел крайне важным проследить и развитие представлений о самой сущности и присущих особенностях пейзажного стиля. Именно для этого он обращается исключительно к авторитетным суждениям, всякий раз заостряя внимание на содержащихся в них чисто практических рекомендациях.

Так, вклад первооткрывателя движения Ф. Бэкона (Francis Bacon, 1561-1626) им оценивался особо: «Славный Фриц Бакон был первой, который испустил некоторые лучи света на сады, однако свет сей смешан был еще много с прежним мраком. Он требовал для хорошего сада 30 моргенов земли, и разделил его на три отделения, или части, а именно: на часть травянистую при входе, на часть лесистую при выходе, и на часть под собственной сад посредине, кроме гульбищ, или дорог для гуляния по обоим сторонам. (…) Вместо совершенно ровного места, желал он иметь посреди сада небольшую горку, приятную видом, и на ней красивый летний домик, и чтоб три ряда ступеней возводили на оную. Стоячую воду в прудах и рыбных сажалках изгонял он вон из садов, и требовал чтоб вода вся была всегда текучая. (…) Состоящей из лесочков, или третьей части сада должно походить на натуральную дичь коей где могли бы заведены быть тут лесочки из духовишых и цветущих кустарников и дикого винограда, а земли надобно быть тут повсюду усеяной и усаженной фиалками, земляникою и ключиками, для того, что сии травы производят приятный запах и в тени растут хорошо. Лесочки должно садить без всякого регулярства. (…) Приятны б были ходы для гуляния по буграм и разным возвышенностям, если б снабдила ими сад натура. А все толь многое к великолепию принадлежащие вещи, которые знатные вельможи по совету своих садовников с великими коштами, а с малым рассмотрением сады свои наполняют, не поспешествуют ни мало к истинному увеселению и не придают садам приятности. (…)»[19]

Не менее основательно Болотов высветит и завоевания У. Темпля (Sir William Temple, 1628–1699): «Явился лорд Тампль, писавший также о садах, но не с лучшим успехом. Он уверял, что никогда в Англии столь великой склонности к увеселительным садам не было, как в его время, и что они так хорошо были содержены, что нигде не было лучше оных. Но сколь много хорошего и не предлагал он о заведении плодовитых садов, о воспитании плодоносных дерев, растущих в Англии, однако в том, что относилось до вкуса, предписания его далеко были несовершенны. Он требовал четыре вещи для сада: плоды, цветы, тени и воду. Подле самого дому, говорил он, надобно быть лугу, окруженному со всех сторон цветами, недостаток цветов производит

некоторую пустоту, которая поправлена быть может несколькими фонтанами и статуями. Самому ближнему месту к дому надобно быть открытому, и не иметь никаких дерев, кроме развязанных по низким решеткам. (…) Образцом его был Моорский парк которого по мнению своему не находил он прекраснее во всей Англии и ни в иных странах. Посреди усыпанного песком и лавровыми деревьями обсаженною тераса столь большой кабинет, с сего тераса был сход на просторную партеру тремя каменными крыльцами, из коих одно было в средине, а другие по сторонам. В фонтанах, статуях, каменных аркадах, примыкающих к павильону, в гротах с водометами и раковинами, не было тут недостатка. По сему образцу, говорил он, надобно учреждать сады, и чем регулярнее, тем лучше. Однако мрак сего предрассудка освещен был некоторым лучем света. Можно и таким садам быть, говорит далее Темпль, в коих и ничего регулярного не было, а совсем тем были б они приятны и прекрасны. К таковым потребны выгодные положения места, а потом труды и искусство для обрабатывания и переправки беспорядочных мест, и для придания им такого образа, чтоб были они всегда приятны. Он отвергал притом голые каменные стены, которыми по старинному обыкновению сады обносились, и говорил, чтоб для отвращения гнусного действия, производимого ими на зрение, надобно им быть закрытыми. (...)»[20]

Вслед за Беконом и Темплем Болотов перейдет к разъяснению художественных воззрений Дж. Аддисона (Joseph Addison, 1672-1719), а читателю рекомендовалось обратить на них особое внимание: «После лорда Темпля явился славный Адисон, писавший также о садах, и с сего времени началась в садовом искусстве приметная перемена. Адисон изъяснил наперед, в чем состоят истинные увеселения нашего воображения, а из того извлек он правильные замечания о другом манере, повсюду еще тогда господствовавшем. (…) В негладких и неродивых чертах натуры находится гораздо более смелого и искусственного, нежели в нежных и гладких чертах и украшениях художеств. Красоты и самого хорошего сада подле дома сжаты в тесных пределах. Воображение наше обозревает их в миг все совокупно, и требует еще нечто множайшее для своего удовольствования. А в обширных полях натуры простирается зрение всюду и всюду беспредельно, и насыщается бесконечною многоразличностию предметов. (…) Вообще в натуре есть нечто величественнейшее и славнейшее, нежели в редкостях художества; и как скоро мы увидим хотя несколько удачное подражание оной, то взор сей производит в нас некой лучший род увеселения, нежели искусные и с наблюдением точности сделанные вещи художеством. Пространное и обширное положение места, покрытое садом и лесом, представляющее повсюду некую приятную негладкость, прельщает более, нежели обыкновенное регулярство в

увеселительных садах. (…)»[21]

Несомненный интерес представляли для современников и замечания Болотова о подлинно новаторских нововведениях У. Кента (William Kent, 1685-1748), оказавших, как особо подчеркивалось, поистине огромное воздействие на все последующее развитие стиля: «Начали умов отображения сии приводить в существование – Кент, муж великих дарований и тонкого вкуса, и коего имя у нас не весьма еще знакомо, был первой, который в начале столетия сего учинил тому начало и стал производить новое садовое искусство в практике. Он оставил обыкновенное регулярство, поелику увидел, что оное умоляет зрение, и наконец производит самое омерзение. Он приметил, что натура симметрию любит только в маленьких вещах и телах, а не в больших пространствах места, и что она в наиприятнейших своих произведениях заставляет господствовать многоразличность и прекрасный беспорядок. Он чувствовал в себе сильные впечатления, которые производят в душе нашей великие и приятные натуральные предметы в свободных и отважных расположениях, и что сии впечатления гораздо трогательнее и забавнее тех, кои производит маленькие и узорчатые сады и расположения. Он избрал для оного кривую линию, дал ручьям и водам извивающееся течение, обсадил холмы и бугры без выравнивания оных, предпочел зеленый дерн и луг местами, усыпанным песком, открыл для зрения множество прелестных видов вдаль, украсил приятные рощицы зданиями, придал им чрез то еще более приятности. Словом, Кент нашел там сад, где его искал, то есть в натуре. (…)».[22]

В итоге Болотов рекомендовал своему читателю уже самостоятельно почерпнуть новейшие сведения о пейзажном садоводстве из сочинений Г. Хоума (Henry Home, 1696-1782) и Т. Вейтли (Thomas Whatley, ?-1772), относительно чего прямо заявлялось: «Из писателей, упражнявшихся в том, наиболее достойны примечания Гоме в основаниях своей критики, и Бетели в своих замечаниях о нынешнем садовом искусстве».[23]

И хотя предпринятое Болотовым столь детальное рассмотрение эволюции английского пейзажного садоводства ограничивалось одной лишь первой третью XVIII в. и в целом носило ретроспективный характер, пытливые энтузиасты садоводства в действительности могли уяснить для себя много нового. К уже имеющимся на русском сочинениям Чемберса и Мейсона, с их более или менее современной постановкой вопроса, теперь добавлялся достаточно полный обзор всего предшествующего периода, представлявшего, как выясняется, самостоятельную ценность и значимость. Тем более что в нем заходила речь о формообразующих приемах, перемежавшихся с вполне конкретными практическими рекомендациями.[24]

Примечания:

[1] Путешествие одной российской госпожи по некоторым английским провинциям // Опыт трудов Вольного российского собрания при императорском Московском университете. 1775. Ч. II. С. 105-114.

[2] Сельский житель. 1778-1779. Болотов А.Т. Жизнь и приключения Андрея Т. Болотова, описанные самим им для своих потомков. СПб., 1870-1873. Ч. I-IV. Макаров В.В. Андрей Болотов и садовое искусство в России XVIII в. // Среди коллекционеров. 1924. № 5-6. Макаров В.В. Андрей Болотов и садовое искусство в России XVIII в. // Старая Гатчина. 1924. № 25. Морозов И. Кучеров А. Из неизданного литературного наследия А.Т. Болотова // Литературное наследство. М., 1933. Т. 9-10. Ч. I-IV. Болотов А.Т. Избранные сочинения по агрономии, плодоводству, лесоводству, ботанике. М., 1952. Гуляницкий И.Ф. Синтез профессий и метод зодчего в русской архитектуре конца XVIII в. // Архитектурное наследство. 1982. № 70. С. 25. Малышева Н.П. Практика русского садово-паркового искусство по А.Т. Болотову // Русская усадьба. СПб., 2011. Вып. 16 (32). С. 26-54.

[3] Щеблыгина И.В. Философия и эстетика английского пейзажного парка в контексте русской национальной традиции // Сб. Философский век. Альманах. 20. «Россия и Британия в эпоху Просвещения». Опыт философской и культурной компаративистики. СПб., 2002. Ч. 2. С. 224.

[4] Болотов А.Т. Жизнь и приключения А. Болотова… Т. 2. С. 245.

[5] Болотов А. Некоторые замечания о садах России // Экономический магазин. М., 1786. Ч. XXVI. С. 60, 61.

[6] Болотов А. Некоторые замечания о садах России // Экономический магазин. М., 1786. Ч. XXVI. С. 62.

[7] Hirshfield C.C.L. Theorie der Gartenkunst. Leipzig, 1779-1785. Vol. 1-5. Hirshfield C.C.L. Teorie de l'art de jardens par C.C. Hirschfeld, …traduit de l'allemand. Leipzig, 1779-1785. Vol. 1-5.

Т. 1. Раздел «Сады Англии» представлены описания парков в Вентворте (Wentworth), Данкомбе-Парк (Duncombe Park) и Хэгли-Халл (Hagley Hall). (Vol. 1. P. 62-81). Т. 2. Шестой раздел «О путях и дорожках». Приложение: «Описание нескольких садов». IV. Описание Энвила (Enville). V. Описание Хэкфола (Hackfall). VI. Описание Пейнсхилла. (Painshill). (Vol. 2. P. 196-211, 212-214, 215-220). Т. 3. Третий раздел «О храмах, гротах, эрмитажах, часовнях и руинах». Храмы в Стоу (Stove). Храмы в Кью (Kew). (Vol. 3. P. 69-75, 76-81). Т. 4. Третий раздел «Сады, соответствующие характеру местности». Стадли-Роял (Studley Royal). Ворксоп-Манор (Worksop Manor). Лутон-Ху (Luton Hoo). Рэби-Касл (Raby Castle). (Vol. 4. P. 79-81, 81-82, 82-83, 83-84). «Гроты

в Ирландии и Великобритании». (Vol. 4. P. 115-122). Приложение: «Описание нескольких садов». Описание Лизовер (Leasowes). (Vol. 4. P. 289-294). Т. 5. Шестой раздел «Сады, соответствующие состоянию владельца». Стоурхерд (Stourhead); Доннигтон-Касл (Doddington Castle). Саммер-Касл (Summer Castle). (Vol. 5. P. 42-44, 44-45, 45). Приложение второе: «Краткие заметки о разных садах, увеселительных замках, сельских домах и садовых видах». V. Англия, Шотландия и Ирландия (Vol. 5. P. 313-322).

[8] Болотов А.Т. Жизнь и приключения А. Болотова… Т. 3. С. 329.

[9] Соколов Б. «Правило из котораго великия можно вывести красоты!» Вновь найденный экземпляр «Теории садового искусства» К.К.Л. Хиршфельда с заметками и рисунками Н.А. Львова // «Из века Екатерины Великой: путешествия и путешественники». Материалы XIII Царскосельской конференции. СПб., 2007. С. 454-478. Глумов А.Н. Н. Львов. М., 1982. С. 152.

[10] РГИА. Ф. 468. Оп. 45. Д. 628. Л. 1.

[11] Гун О. Поверхностные замечания по дороге от Москвы в Малороссию к осени 1805 г. М., 1806. Ч. 1. С. 55.

[12] Шаликов П.И. «Послание к А*И*П***» // Послания в стихах К.П. Шаликова. М., 1816.

[13] Болотов А. Некоторые замечания о садах России // Экономический магазин. М., 1786. Ч. XXVI. С. 57-59.

[14] Болотов А. О поправлении старых садов // Экономический магазин. М., 1782. Ч. XII. № 84, 86, 88, 90, 92. Болотов А. Еще нечто о садах, служащее в дальнейшее продолжение преследующей о сем материи // Экономический магазин. М., 1782. Ч. XII. № 94. Болотов А. О цветниках // Экономический магазин. М., 1782. Ч. XII № 97, 99, 101, 103. Болотов А. Нечто о садах новейшего вкуса // Экономический магазин. М., 1784. Ч. XXI. Болотов А. Некоторые замечания о каменьях и каменистых садовых украшениях // Экономический магазин. М., 1785. Ч. XXIII. Болотов А. Практические замечания о расчерчивании натуральных садов // Экономический магазин. М., 1785. Ч. XXI. Болотов А. О характеристике местоположений сада // Экономический магазин. М., 1786. Ч. XXVII.

Извлечения Болотова из сочинения Хиршвельда находим и в «Экономическом магазине» за 1786 г.: Ч. XXV. С. 65, 113, 177, 193, 204, 225, 241, 257, 273, 289, 305, 321, 337, 353, 369. Ч. XXVI. С. 222, 321. Ч. XXVII. С. 55.

[15] Болотов А. Общие примечания г. Гиршфельда о статуях // Экономический магазин. М., 1787. Ч. XXIX. С. 291.

[16] Hirshfield C.C.L. Teorie de l'art de jardens par C.C. Hirschfeld, …traduit de l'allemand. Leipzig, 1779-1785. Vol. 3. P. 142-157.

[17] Болотов А. Еще некоторые практические замечания, относящиеся до

садов новейшего рода, или так называемых Аглинских // Экономический магазин. М., 1789. Ч. XXXIX. № 54, 55, 56, 57, 58, 67, 68, 69, 70, 73. Hirshfield C.C.L. Op. cit. Vol. 4. P. 3-22.

[18] Hirshfield C.C.L. Op. cit. Vol. 1. P. 94-108, 108-118.

[19] Болотов А. Некоторые замечания о садах России // Экономический магазин. М., 1786. Ч. XXVI. С. 62.

[20] Hirshfield C.C.L. Op. cit. Vol. 1. P. 135-139, 158-166.

[21] Болотов А. Некоторые рассуждения о происхождении старинного и нового в садах вкуса // Экономический магазин. 1786. Ч. XXVI. № 31. С. 65-78. № 32. С. 81-88.

[22] В оригинальном тексте Хиршфельда по поводу новшеств Кента говорится следующее: «Он избрал волнистую линию, как наиболее разнообразную; дал ручьям и потокам извилистый путь; смягчил холмы, не сглаживая их; украсил природные рощи, не разрушая их; предпочитал зеленый газон песчаной поверхности; открыл взгляду множество увлекательных далей; придал благородство приятным насаждениям, разместив там постройки; словом, Кент нашел садовое искусство там, где его не искал, а именно в природе». (Цит. по: Соколов Б. «Правило из котораго великия можно вывести красоты!» вновь найденный экземпляр «Теории садового искусства» К.К.Л. Хиршфельда с заметками и рисунками Н.А. Львова // Из века Екатерины Великой: путешествия и путешественники. Материалы XIII Царскосельской конференции. СПб., 2007. С. 463).

Информацию о вкладе Кента Болотов почерпнул и из 4-го тома Хиршфельда.

Также содержащиеся в книге Хиршфельда наставления Кента относительно прореживания леса Болотов воспроизведет в своей статье «Продолжение практических замечаний об Аглинских, или новых увеселительных садах». (Экономический магазин. 1786. Ч. XXXIX. С. 33-35).

[23] По мысли Хоума совершенство парковой композиции прежде всего состоит в искусстве создания наибольших эффектов, способных вызывать самые различные эмоции, иногда даже противоположные друг другу, - «от мрачности к веселости, от покоя к движению, но смешиваться они не должны, ибо смешение их неприятно». (Home H. Elements of Criticism. Edinburgh, 1762. Vol. 1-2. (Цит. по: Хоум Г. Основания критики. М., 1977. С. 522).

[24] Болотов не имел последователей, а потому созданная им в 1780-х гг. на английской основе теоретическая база «русского пейзажного стиля» так и не смогла развиться или приобрести свой более-менее стройный (систематический) характер.

Библиография:

1. Путешествие одной российской госпожи по некоторым английским провинциям // Опыт трудов Вольного российского собрания при императорском Московском университете. 1775. Ч. II.

2. Hirshfield C.C.L. Theorie der Gartenkunst. Leipzig, 1779-1785. Vol. 1-5.

3. Жизнь и приключения Андрея Т. Болотова, описанные самим им для своих потомков. СПб., 1870-1873. Ч. I-IV.

4. Морозов И. Кучеров А. Из неизданного литературного наследия А.Т. Болотова // Литературное наследство. М., 1933. Т. 9-10.

5. Малышева Н.П. Практика русского садово-паркового искусства по А.Т. Болотову // Русская усадьба. СПб., 2011. Вып. 16 (32).

6. Соколов Б. «Правило из котораго великия можно вывести красоты!» вновь найденный экземпляр «Теории садового искусства» К.К.Л. Хиршфельда с заметками и рисунками Н.А. Львова // Из века Екатерины Великой: путешествия и путешественники. Материалы XIII Царскосельской конференции. СПб., 2007.

А. В. Марьин

«ДУХ ВРЕМЕНИ». НОВЫЕ ВЕЯНИЯ ДИЗАЙНА 1960-Х И КРИЗИС МОДЕРНИЗМА

Статья о новых направлениях в дизайне 1960-х, их происхождении, основных взглядах и идеях участников новых направлений; о влиянии новых идей на дальнейшее развитие архитектуры и дизайна.

The clause about recent trends in design 1960, about their parentage, the basic views and ideas of participants of recent trends; about influencing of new ideas on the further development of architecture and design.

Ключевые слова: «Дух Времени», «космическая эпоха», прогресс, «общество потребления», поп-арт, оп-арт, поп-дизайн, «космический стиль», Энди Уорхол, Роберт Вентури.

Keywords: «Spirit of the age», «a space epoch», progress, «consumer society», pop art, op-art, pop design, «space style», Andy Warhol, Robert Venturi.

Шестидесятые – десятилетие радикальных перемен и пересмотра ценностных ориентиров во всех областях жизни. Научные теории Мишеля Фуко, Ролана Бартеза и Клода Леви-Стросса будоражили интеллигенцию; подобное воздействие производили фильмы Федерико Феллини и Франсуа Трюфо. Это было время технологических обещаний, когда советский космонавт Юрий Гагарин стал первым человеком, побывавшим в космосе. Научная фантастика казалась полной решимости стать фактом науки и техническим прорывом в будущее. В это десятилетие была осуществлена мечта о космической эре и эта мечта подвигла к созданию футуристических мод, вещей и предметов среды. Дизайнер стал коммуникатором, и дизайн был обязан разрабатывать свой постоянно развивающийся язык, обогащавшийся и от поп-культуры, и от новейших направлений современного искусства.

Потребительские товары, реклама и средства массовой информации очаровали значительное число художников пятидесятых. В течение шестидесятых новые идеи имели свободное хождение между художниками,

работающими в самых разных областях. Поп-арт и поп-культура установили диалог. Каждый новый «изм» в искусстве нашел свое отражение в моде и дизайне: оп-арт, кинетическое искусство и другие эксперименты были быстро внедрены в самую широкую культуру. Роль дизайна состояла в расширении производства промышленных продуктов, не состоящих в гармонии между формой и функцией.

Дизайн играл ключевую роль в развитии рынка товаров и в самых больших достижениях в проектировании, особенно в странах, наслаждавшихся плодами роста экономических систем. Международная история дизайна была в значительной степени сформирована в зонах активного воздействия американской экономики, восстановленных и процветающих экономических системах Японии и Западной Германии, Великобритании, Италии, скандинавских стран и Франции (1).

В январе 1967 года в журнале «Домус» был напечатан ряд снимков Этторе Соттсасса младшего, названые им «Memories di panna Montana» («Whipped cream memories»). Соттсасс представил результаты своего визуального представления о Лондоне в октябре 1966 года. Он был очарован атмосферой популярной культуры Лондона, фотографировал магазины одежды, их интерьеры и витрины, уличные граффити; нарисованные и неоновые вывески – запечатлевал визуальный язык яркой антикультуры. Соттсасс идентифицировал сигналы «Духа Времени», он наблюдал триумф потребителя, особенно молодого потребителя; идеи поп-стиля и дизайна, пришедшие непосредственно с улицы.

Многочисленные встречные течения и влияния, привнесенные духом времени, сделали это десятилетие очень плодотворным периодом для творческой деятельности; они вносили много оптимизма и сулили большие возможности. Идеи, обещавшие создание нового дивного мира в будущем и ускорявшие технологический прогресс, резко обострили проблемы градостроительства и городского переустройства. Теории, сформулированные Ле Корбюзье и современными утопистами, проверялись на практике с разной степенью успеха. Такой честолюбивый проект, как строительство города Бразилиа, завершенный в начале десятилетия, был признан неудачным для практики градостроительства. Проблемы строительства нового жилья в разрастающихся городах, размещения все большего количества автомобилей в старых городских центрах; с изобретением городских схем, призванных справляться с постоянно меняющимся образом жизни, были очень остры и трудноразрешимы.

Новшества в дизайне 60-х начались с освоения им приемов и идей поп-арта. Термин POP появился в 50-х в среде английской «Независимой Группы» (In-

dependent group), членами которой были художник Ричард Гамильтон (Richard Hamilton. 1922), скульптор Эдуардо Паолоцци (Eduardo Paolozzi. 1924), критик Райнер Бэнхэм (Reyner Banham. 1920-1988), и архитекторы Питер (Peter Smitson. 1923) и Элисон Смитсоны (Alison Smitson. 1928-1993).

Началом применения термина поп-арт принято считать произведение кисти Ричарда Гамильтона, которое называется «Что же делает наши современные дома такими особенными, такими привлекательными?» (1956 год). Гамильтон утверждал, что поп-арт обращен к массовой, преимущественно молодежной культуре и что ему присущи эфемерность, быстротечность, виртуозность… Представители поп-арта стремились создать антиискусство, стараясь возвысить в цивилизации потребления ее самые обыденные, ординарные предметы, которые производились миллионными тиражами. Они использовали приемы рекламы, вдохновлялись комиксами и другими скоротечно живущими формами и вещами.(3) Известными представителями поп-арта являются художники Роберт Раушенберг (1925), Рой Лихтенштейн (1923-1998); художник-скульптор Джаспер Джонс и Джеймс Розенквист. Самым выдающимся «героем» поп-арта остается Энди Уорхол (Andy Warhol. 1928-1987), который обладал нечеловеческой способностью чувствовать дух своего времени и умением выбирать вещи и явления, выражающие дух этого времени. С 1962 года шелкография на холсте стала его любимой техникой изображения. В этой технике он создал множество изображений популярных людей 1960-х: это серии изображений Мао, Монро, Джаггера и многих других, ставших «иконами» поп-культуры и поп-арта.

Идеи французского антрополога Клода Леви-Стросса в области семиотики и распространение поп-арта оживило интерес к взаимоотношениям формы и ее значения в архитектуре и дизайне. Принципы структурной антропологии, спроецированные на психологию восприятия и на теорию формообразования в архитектуре, в значительной степени повлияли на теорию архитектуры и дизайна. К 60-м годам XX века идея производства добротных и долговечных товаров отходит на второй план, уступая место лозунгу «сегодня использовал – завтра выбросил». «Культурно-символические различия, создаваемые в сфере массового искусства, потребительская ценность, привносимая дизайном в любой потребляемый объект, формирует у потребителя искусственные запросы, воспринимаемые как естественные, заставляет производство удовлетворять эти запросы» (2).

Отвергая принципы «хорошего дизайна», поп-дизайн развивал свои приемы формообразования, разрушая границы между элитарным и популярным. «Иконой» стиля стала обложка диска группы «Битлз» «Сержант Пеппер» (1967), выполненная Питером Блейком и Дженни Хоуортс. Представители

популярного стиля, художники и дизайнеры, вдохновлялись продуктами «низкого искусства»: рекламой, упаковкой, комиксами. Никогда прежде не было столь плодотворного диалога между так называемыми «прекрасными» и «коммерческими» искусствами. Дизайнеры, работавшие в стиле «POP», особенно любили использовать в своих изделиях пластик, самым большим преимуществом которого была его низкая стоимость. Яркие цвета и броские формы стиля «POP» особенно пришлись по вкусу молодежи. В 1959 году с пластиком начал экспериментировать Энцо Мари (Новара, Италия. 1932), отличавшийся радикальными взглядами (3).

Архитектор и дизайнер Вернер Пэнтон (1926-1998) создал свой знаменитый штабелируемый стул «Пэнтон» в 1959-1960. Детский стул из гофрокартона (1963) Питера Мердока (Peter Murdoch) и цветное пневматическое кресло из поливинилхлорида «Блов» (Blow) Джонатана Ди Паса (Jonathan De Pas. 1932-1981) и Донато Д' Урбино (Donato D'Urbino. 1935), Паоло Ломацци (Paolo Lomazzi. 1936), и Карлы Сколари (Carla Scolari) (1967) стали знаменитыми представителями легкодоступной «культуры недолговечности».

Характерна была для поп-дизайна ориентация на разнообразие продукта, его частую смену, веселье и бунтарство; недолговечность вещи: «… в середине 1960-х наступил любопытный момент, когда люди перестали нуждаться и начали желать… Дизайнеры занялись производством вещей, которые потребитель желал, а не тех, в которых он нуждался».

Сторонники поп-дизайна черпали вдохновение в самых разных течениях, от футуризма и сюрреализма до поп-арта, китча, психоделического и космического стилей, и оказали большое влияние на мир искусства и дизайна (5).

Заметным явлением в дизайне 1960-х стал оп-арт – направление, возникшее в абстрактном искусстве Европы, а в шестидесятые распространившееся и в США. Оп-арт (от англ. – оптическое искусство) использовал различные зрительные иллюзии, основанные на особенностях восприятия плоских и пространственных фигур. Основа оп-арта – в художественно организованных оптических эффектах движения, пространственного перемещения и слияния форм, которые достигались комбинированием геометризированных линий и пятен с введением резких цветовых и тональных контрастов (черное и белое – любимое сочетание оп-арта); ритмических повторов, извивающихся линий. Основоположником и лидером направления был французский художник венгерского происхождения Виктор Вазарели (1908-1997). Видными представителями направления были художники Ричард Анушкевич (1930), Бриджет Райли (1931) и Лари Пунс (1937). В 1960-е стиль и приемы оп-арта получили широкое признание в дизайне, особенно в графическом, а также в

дизайне интерьеров (мебель, текстиль, обои), и в сфере моды. Однако оп-арт не был таким массовым движением в искусстве и дизайне, каковым был поп-арт.

Шестидесятые справедливо называют десятилетием перемен и прогресса. С начала 1960-х в дизайне делался акцент не только на функциональность и надежность вещей, но и на их стиль. Журнал «Вог» (Vogue), призывал в 1962 году выпускать «одежду космической эры, которую можно упаковать в чемодан, где она проделает долгий путь, не потеряв формы, и вы достанете ее такой же, какой положили». В 1964 французский кутюрье Андре Курреж представил свою коллекцию подобной одежды для весеннего сезона 1965 года. Модели были одеты в белое или черно-белое, в узких прямых брюках или коротких юбках, белых сапогах и белых очках, и произвели сенсацию. Это была мода для молодых и была частью нового красивого мира, в котором фантазии с помощью технического прогресса переносятся в реальность. Так возник космический стиль в моде. В 1968 выходит фильм Стенли Кубрика «2001: Космическая Одиссея», в котором человечество покоряет космос на удивительных космических аппаратах, дизайн которых для фильма разрабатывали Гарри Лэнж и Фредерик Ордуэй. Интерьеры космической станции, где преобладает белый цвет, фантастические костюмы астронавтов, оборудование корабля – все в этом фильме должно было заявлять о торжестве космоса и высоких технологиях, которые вдохновляли дизайнеров 1960-х. Белый и серебристый цвета, округлые и продолговатые формы, доминировали и в продуктах промышленного дизайна 1960-х. Продукция того времени показывает, какое огромное влияние оказал космический стиль на дизайн товаров широкого потребления. Футуристические мотивы космического стиля можно было видеть не только на телевидении, но и в дизайне осветительных приборов, бытовых приборов; мебели, тканей.

Много выдающихся образцов мебели и предметов комического стиля были сделаны в 1960-е известными дизайнерами: телевизор (1973) Роже Тальона, его же стул 1965, мебель «Джин» (1965) Оливье Мурга; кресло «Пастилли» (1968) Еэро Арнио, его же кресло «Глобус» и стол «Кантарелли» (1965), лампа «Луна», стол и кресла (1960) Вернера Пэнтона, кресло «Эльда» (1965) Джо Коломбо, кресло «Гэлакси 1» (1966) Вальтера Пишлера (3).

Концепция «тотального дизайна» Ричарда Бакминстера Фуллера (1895-1983) претендовала на постижение фундаментальных принципов вселенной, микро и макрокосмоса. Утопия Фуллера должна была изменить общество, воздействуя на среду его обитания. Фуллер разработал свой метод проектирования предметной среды, который основывался на принципе «мини-макси»: минимальные затраты при максимальной эффективности. Для архитектуры это означало отрицание культурных, эстетических и

информационных ценностей объекта, которые приводят к чрезмерно большим материальным затратам на строительство (4).

Фуллер считал, что рационализм Миса Ван дер Роэ чисто внешний, эстетический, подменяющий собой истинную рациональность. Он отрицал понятие архитектурной формы, настаивая на прямой зависимости между утилитарной функцией и материальной структурой – конструкцией. В его понимании жилище – это такой же продукт массового производства, как и автомобиль, который не связан с каким-то конкретным местом.

В 1947 году Фуллер создал конструкцию, названную им «геодезическим куполом». Это была совершенно новая и эффективная версия покрытия больших пространств. Сферическая форма объекта появилась у Фуллера не как традиционно «идеальная форма», а как форма, способная перекрыть наибольший пространственный объем наименьшей по площади поверхностью, при наименьшем расходе материала. Минимализм формы геодезических куполов инженера Фуллера сильно отличается от минимализма Миса Ван дер Роэ, который стремился к лаконичности художественной формы. Создавая свои объекты, Фуллер пытался доказать ложность концепции модернизма, ее принципа целесообразности (рациональности). Поэтому у Фуллера «иная архитектура», отрицающая форму, противоположна модернизму, озабоченному проблемой формы.

Нигилистическое отрицание общепризанного и привычного сближало Фуллера с «новыми левыми», маоистами и взбунтовавшейся молодежью 1960-х. Самым знаменитым и впечатляющим образцом фуллеровских куполов стал павильон США на всемирной выставке в Монреале 1967 года. Сферическое сооружение, диаметр которого составляет 80 метров. Своим творчеством инженер, архитектор и дизайнер Бакминстер Фуллер, повлиял на многие поколения архитекторов и дизайнеров во всем мире.

Догматизму деспотичных пророков модернизма бросили вызов архитекторы, которые уважали исторические и эволюционные аспекты городского развития. Одними из первых в этом движении были «метаболисты» (Metabolists). Это была группа японских архитекторов, стремившихся преодолеть западническую ориентацию в архитектуре и пытавшихся применять в проектировании принципы мировоззрения буддизма, и традиционной японской культуры. В группу входили архитекторы Киенори Кикутакэ (1928), Кисе Нориаки Курокава (1934), Арата Исодзаки (1931), Масата Отака (1923), Кодзи Камия (1929), Фумихико Маки (1923) и критик Нобуру Кавадзое (1926). Они начинали свою деятельность, как и английская группа «Архигрэм», с серии фантастических и утопических проектов. На Международном конгрессе дизайна в Токио группа выступила с манифестом «Метаболизм 1960 – положения нового урбанизма».

Метаболисты рассматривали строительство как метаболический процесс обновления, не совместимый с жестко обозначенными принципами формообразования. Нориаки Курокава утверждал, что идеи метаболистов происходят из аналогии с живыми организмами, а не с машинами. Он считал, что самым большим отличием живого организма от машины является его способность развиваться и расти. Группа отрицала принцип завершенности формы, хотя сама форма, несущая смысловые значения, ими не отрицалась. Их интересовало не отдельно стоящее здание, а группа форм, служащая структурным каркасом, которой не может повредить изменение заполняющих ее элементов, пополнение или уменьшение их числа. Метаболистам это представлялось в виде гигантских развернутых пространственных структур, основу которых составляют неизменяемые конструкции, подобные стволам деревьев, к которым подключаются периодически сменяемые, как листья деревьев, ячейки жилых и рабочих помещений. Закрытым и завершенным системам противопоставлялись образования, открытые к дальнейшему развитию и росту. Проектом, который предполагал такой органический рост в пределах необходимой потребности, был «Город Спираль» (“Helix city”. 1961) Нориаки Курокавы (Kurokawa). Концептуальные проектные эксперименты, в которых исследовалась развивающаяся, с помощью фантастической техники, форма города, создавали члены группы метаболистов в конце 50-х и в 60-е годы XX века. Кикутакэ разрабатывал идею искусственных островов на поверхности океана («Марина-сити», 1958; «Океан-сити», 1960). Курокава занимался возможностью трехмерного развития городских инфраструктур («Город-стена», 1960; «Город-спираль», 1961). В этих проектах была предложена идея капсулы как функциональной ячейки, изготовленной индустриальным способом. Такая ячейка может быть присоединена к системам инфраструктуры и может быть перемещена или заменена без ущерба. Наиболее конкретную метафору, раскрывающую смысл идеи, создал Арата Исодзаки в концептуальном проекте «Пространственный город» (1963), где капсулы, подобно листьям, украшают ветви-консоли, отходящие от гигантских стволов – круглых башен, вмещающих вертикальные коммуникации.

Метаболистов волновала проблема преждевременного морального старения сооружений, опережающего технический износ. Главным направлением архитектурной деятельности для них стала архитектурная среда в целом. Такая среда, образованная сочетаниями меняющихся элементов, способная адоптироваться к социальным и экономическим изменениям, нужна была для устранения проблемы морального старения. Кионори Кикутаке: «*Для меня в понятии «метаболизм» самым важным была возможность перестройки сооружения и замены его составляющих в соответствии с требованиями,*

которые предъявляет наш быстроизменяющийся мир».

Идеи «Метаболистов» вдохновили их учителя Кендзо Танге, создавшего свой проект «Токио – 1960». Основная идея проекта была в том, чтобы преобразовать замкнутую систему огромного города в линейную, свободно растущую. Идеи «Токио – 1960» оказали большое влияние на современную архитектуру: был сделан шаг от функционалистического творческого метода к структурному методу, основанному на логике систем физических и визуальных коммуникаций. Материальные структуры рассматривались в этом проекте как символические, образующие систему, открытую для изменений и дальнейшего развития. В 1962-1967 по проекту Танге было построено здание центра средств массовых коммуникаций префектуры Яманаси в городе Кофу. Архитектор пытался осуществить в этом проекте идею развивающейся структуры. Традиционному представлению о завершенности композиции противостоит система, открытая для развития. Постоянные элементы здания – структура из 16 бетонных шахт с лифтами, лестницами и каналами инженерного оборудования, на которые опираются перекрытия этажей, использование (заполнение) которых может изменяться. Только часть пространства между башнями использована, а контрасты пустот и заполненных ячеек должны сообщать о возможности дальнейших изменений. Реализовать свои идеи метаболистам удалось лишь частично. Масато Отака применил принцип «удвоения поверхности земли» для строительства квартала в тесном центре города Сакайдо (1968), где на нижнем уровне разместилась инфраструктура, включающая проезды, места стоянок автотранспорта и трассы инженерных коммуникаций. На верхнем уровне был создан жилой квартал, который трактовался как изменчивая групповая форма, присоединенная к стабильной инфраструктуре. На этом уровне существуют только пешеходные связи. Еще в 1962 году Кисе Курокава разработал проект жилого комплекса с мобильными жилыми ячейками индустриального изготовления, размещенными на сборных железобетонных этажерках. В то время этот проект не был осуществлен. Наивысшим достижением метаболизма стала Всемирная выставка Экспо-70 в Осаке. Здесь был осуществлен принцип непрерывности городских структур, заложенный в проект «Токио – 1960» (4).

Кризис архитектуры шестидесятых снизил популярность ее «интернациональных» вариантов, а холодно-элегантные постройки Миса Ван дер Рое воспринимались уже как достояние истории.

Американский архитектор Роберт Вентури (1925) сумел дать трезвую оценку ситуации в книге «Сложность и противоречия в архитектуре» (1966). Высказывая разочарование в былых надеждах на улучшение общества «хорошей архитектурой», он сосредоточился на дискуссии о форме и ее

значении. Вентури получил образование в Принстонском университете и использовал стипендию Американской академии в Риме для посещения Италии. В США он работал у Эеро Сааринена и, позже, у Луиса Кана, которого считал своим учителем. Преподавал в Йельском, Пенсильванском университетах, и других местах архитектуру, и много времени уделял занятиям теорией. Критикуя рационалистические догмы функционализма, Вентури выступал за архитектуру, основанную не на искусственных схемах «порядка», а на сложностях и противоречиях реальной жизни. Он полагал, что сложности и противоречия реальной действительности должны вводиться в систему «трудного порядка». «Я скорее за богатство значений, чем за ясность значений; я за неявную функцию, так же, как и за явную функцию. Я предпочитаю «и то и другое», а не «или то, или другое», и черное и белое, а иногда серое, – черному или белому». Вентури заявляет о неизбежности и благотворности многозначных смысловых значений. Он предложил архитектуру, не противостоящую вульгарности и беспорядку стихийно сложившегося окружения, со всеми социально-экономическими противоречиями, а как бы вырастающую из этих противоречий.

Вентури отвергал эстетизм «хорошего вкуса», «хорошего стиля» и «высокой культуры», он создавал свою эстетику на образах поп-арта и поп-культуры. Мир поп-арта – это мир знаков, символов и образов, вошедших в повседневный обиход массовой культуры. Он пытался перенести приемы поп-арта в архитектуру.

В шестидесятые Вентури осуществил несколько построек, ставших воплощением нового взгляда на архитектуру. При строительстве дома своей матери в Честнат-хилл, Филадельфия (1963), он не использовал традиционные клише модернизма, создав подобие традиционного дома, однако, не копируя традиционный образец. Симметричная схема соединена с асимметрией частностей, где бесстрастная плоскостность фасада маскирует сложность и противоречивость внутреннего пространства.

К дому для престарелых, в Филадельфии, Гилд-хаус (1962-1966), Вентури применил тот же подход. У этого здания симметричный план и фасад, на котором физически обозначена ось, ставшая массивной цилиндрической колонной в центре ниши перед входной дверью на первом этаже. Дом подчеркнуто прозаичен, что призвано свидетельствовать о банальности постройки. Вентури одним из первых обратился к новому варианту историзма, основанному на иронических намеках и нарочито эклектичном смешении отсылок к различным стилям. Многозначность стала обязательной в его последующих постройках.

Вентури заложил интеллектуальную основу последующего развития к постмодернизму. Прививка архитектуре эстетики поп-арта, на которую смело

пошел Вентури, оказалась плодотворной и многообещающей (4).

Библиография:

1.Fhilippe Garnier. Sixties Design. Taschen. 2008.
2.В. Глазычев. Дизайн как он есть. М. «Европа». 2006.
3.С. Михайлов. «История дизайна», том 2. М. 2003.
4.А. Иконников. «Архитектура XX века. Утопии и реальность», том 2. М. Прогресс-Традиция. 2002.
5.Лакшми Бхаскаран. «Дизайн и время. Стили и направления в современном искусстве и архитектуре». Арт-родник. М. 2007.

А. В. Марьин

ПРОИСХОЖДЕНИЕ РАДИКАЛИЗМА В АРХИТЕКТУРЕ И ДИЗАЙНЕ 1960-1970-Х ГОДОВ

Статья об истоках радикализма в архитектуре и дизайне 1960-1970-х, основных взглядах и идеях участников событий; о влиянии их идей на дальнейшее развитие архитектуры и дизайна.

Article about a radicalism origin in architecture and design 1960-1970, the basic sights and ideas of participants of a direction; about influence of their ideas on the further development of architecture and design.

Ключевые слова: «Радикальный дизайн», Суперстудия, Битлз, Архизум, Архигрэм, Этторе Соттсасс, «антидизайн», Гаэтано Пеше.

Keywords: «Radical design», Superstulio, Beatles, Archizoom, Archigram, Ettore Sottsass, «antidesign», Gaetano Peshe.

На смену преобладающему оптимизму начала 1960-х пришли, как вызов, радикальные дебаты в архитектуре и городском планировании. Провокационные идеи и проекты таких групп, как Архигрем в Англии, или Архизум и Суперстудия в Италии, представили проблему в весьма новом видении. В конце десятилетия поляризация в дебатах о дизайне стала более очевидной. Идея «хорошего вкуса», модернистского совершенствования формы, была высмеяна сторонниками «Антидизайна». Этот конфликт был главным на Миланской триеннале 1968 года. И, это был конфликт амбиций между классиками и бунтарями, конфликт Интернационального Стиля, имевшего к началу шестидесятых решающее влияние во всех областях дизайна, с «новым движением» «Антидизайна» и «Радикального дизайна».

Поскольку экономическое процветание продолжалось, жилищное строительство увеличивалось, неотложной и безотлагательной становилась проблема с усложняющимся городским планированием. Интернациональный Стиль предлагал архитектуру корпоративного престижа для бизнеса и городских административных центров. Проектирование отдельных башен

из стекла и стали не решало проблемы планировки городов. Главной озабоченностью многих архитекторов в 1960-е были утопические идеалы преобразования традиционных городов в духе грандиозного видения эпохи.

Основные принципы проектирования таких городов были разработаны в 1920-1930-х годах Ле Корбюзье. Имея возможность, Ле Корбюзье с большим желанием выровнял бы случайную запутанность наших старых городов, разраставшихся в течение многих столетий, и в значительной степени задуманных для пешеходов и конного транспорта. Он и его последователи лелеяли идею безраздельного господства геометрии при строительстве жилых, торговых и административных сооружений, и парковых насаждений, разделенных коридорами для скоростного транспорта. Утопия стала действительностью вначале 1960-х, с окончанием строительства новой столицы Бразилии. Город Бразилиа, задуманный командой во главе с Лукой Коста и Оскаром Нимейером, с его драматическими формами и перспективами, стал грандиозным утверждением веры в рационализм. Это был памятник идее, в котором была враждебная для жизни и работы, безличная окружающая среда (1).

Идеи Ле Корбюзье пользовались значительной поддержкой, обеспечивая оправдание массового разрушения при реконструкции в шестидесятые многих городов и старых городских центров в плотно заселенных областях. На их месте строились безликие торговые центры с высотными жилыми домами. Высокий моральный тон теоретизирования Ле Корбюзье систематически ставился под угрозу недобросовестными разработчиками и некомпетентными или коррумпированными городскими властями.

В шестидесятые годы, дискуссии о преодолении кризиса в архитектуре, проходили под влиянием леворадикальных теорий культуры «постиндустриального» общества Герберта Маркузе, Теодора Адорно, Жан-Поль Сартра. В таких теориях развитое индустриальное общество объявлялось тоталитарным.

В результате переоценки концепций авангарда в 1960-е годы модернизм постепенно утрачивал свой безоговорочный авторитет и лидирующие позиции в проектном сообществе. Модернистов критиковали за приверженность социальным утопиям, к стремлению перевоспитать общество по правилам, придуманным лидерами авангарда, за крайности функционализма и рационализма, и отсутствие гуманизма. Активными критиками модернизма были группы радикально настроенных молодых архитекторов и дизайнеров 1960-х.

Британская группа архитекторов Архигрэм (Archigram. 1960-1974) развивала свой подход в решении проблем градостроительства. Чтобы

объявить свои идеи, они стали издавать журнал Archigram, первый номер которого вышел в мае 1961 года. В их работах был футуристический уклон в духе «космической эры» (space age), свойственный шестидесятым. Преданные «высокой технологии», авторы предложили обольстительное видение очаровательного будущего века машин; однако, социальные и экологические проблемы оставили решать другим.

Основными членами группы были Питер Кук, Уоррен Чак, Рон Херрон, Деннис Кромптон, Майкл Вэб и Дэвид Грин. Вдохновленные поп-артом и психоделией, они выражали свои идеи в образных дизайнерских проектах на страницах журнала, где были перемешаны текст, графика, комиксы, искусство и архитектура. Они заявили о сильном желании эмансипации с наследием прошлого, склоняясь к тому, чтобы развиваться в созвучии с культурными изменениями облика городской среды. Идеи Седрика Прайса были восприняты ими, как например, критерии неопределенности, изнашиваемости и полифункциональности помещения (здания).

Второй номер журнала вышел в 1962 году, когда Ив Сен Лоран открыл свой парижский Дом Мод, Битлз были на пике популярности с песней «Love Me Do», а поп-арт произвел сенсацию выставкой работ Энди Уорхола, Роя Лихтенштейна и Класса Ольденбурга в MOMA (Музей Современного Искусства) в Нью-Йорке. В 1963 группе предложили сделать выставку в Институте Современных Искусств в Лондоне. Они показали «Живущий Город» (Living City), проект, подготовленный в 1962 – манифест их веры в «город как – уникальный организм», который является больше чем скоплением зданий – средством освобождения людей с помощью технологий, позволяющих делать выбор как жить. Это не только простая практичная организация жилища, но и жизненная поддержка культурных механизмов в непрерывном преобразовании. Члены Архигрэм утверждали, что архитектура, основанная на подвижности и податливости, могла освободить людей.

Одним из самых знаменитых и впечатляющих проектов группы стал «Шагающий город» (Walking city), предложенный Роном Херроном в 1964 году. Идея состояла в том, чтобы строить гигантские мобильные автоматизированные (интеллектуальные и роботизированные) структуры, которые могут свободно перемещаться по миру туда, где их ресурсы и производственные мощности могут быть необходимы. Различные шагающие города могли бы объединяться друг с другом, для того чтобы образовывать большие шагающие столицы, когда это необходимо, и затем расходиться, когда это необходимо. Индивидуальные здания или структуры могли также быть мобильными, перемещаясь по желанию владельца.

В четвертом номере журнала (1964), Уоррен Чак писал: «Во второй

половине двадцатого столетия старые идолы рушатся… как и старые, больше не действующие догмы. Мы находимся в поиске нового языка и новых идей, таких, которые позволят встать на одном уровне с космическими аппаратами, компьютерами, и достижениями атомной и электронной эры». Питер Кук полагал тогда, что «упакованный замороженный обед важнее чем Палладио»; он также верил в то, что мощная комбинация социальных изменений и технологического прогресса будут способствовать появлению более гуманной архитектуры, достаточно оснащенной, чтобы охватить все сложности и возможности современной жизни.

Заявив о том, что «центром будущего станет объект потребления», члены группы поставили себе задачу придумать такую городскую структуру, в которой получение всех материальных благ было бы максимально комфортным и быстрым. Plug-in-City стал первым образцом так называемой «штепсельной архитектуры». Основу города составляют огромные ядра мегаструктур, в которых находятся все коммуникации. В ядрах образованы своеобразные «гнезда», в которые, как штепсель в розетку, вставляются сменные ячейки разного размера и предназначения – от жилых капсул до офисов, госучреждений, театров. Отдельные модули легко перемещаются и заменяются с помощью гигантских строительных кранов, из-за чего внешняя и внутренняя организация города непрерывно трансформируется. Образ текучей, изменяющейся среды будущего предложил Питер Кук в 1964 году. Такой город можно расположить в любой местности или «перекидывать» его через уже существующие поселения. Весь цикл функционирования рассчитан примерно на 40 лет: за это время город успевает не только устареть, но и самообновиться.

Райнер Бенхэм считал, что в этом проекте «появилось предложение, адекватное уровню современной науки и техники».

В 1968 году группа предложила город как мобильный технологический комплекс, который перемещается по воздуху на огромных воздушных кораблях (airships) в небольшие, слаборазвитые поселения для оживления провинциальной жизни ярмарками, поп-фестивалями и другими событиями. В таких мобильных городах имеются необходимые инфраструктурные ресурсы для временных рабочих мест, образовательные и развлекательные структуры – все как в больших городах, где люди имеют возможность пользоваться плодами передовых технологий (3).

В работах группы проявился новый подход к проектированию среды обитания человека. В 1960-е годы в их журнале были напечатаны работы, как молодых, так и уже известных архитекторов: Арата Исодзаки, Ханса Холляйна, Отто Фрея, Йоны Фридмана и Седрика Прайса. Журнал был форумом

для обсуждения проектов и символом вызова тогдашней модернистской ортодоксальности. Важным источником вдохновения для Архигрэм были работы Антонио Сант-Элиа (Antonio Sant'Elia), Йоны Фридмана (Yona Friedman) и Бакминстера Фуллера. В 1969 году группа открыла архитектурную практику после победы в конкурсе на проектирование центра досуга в Монте-Карло.

Влияние Архигрэм ощутимо не только у Ричарда Роджерса и Ренцо Пиано в технократическом Центре Жоржа Помпиду в Париже, но и в работах многих других архитекторов и дизайнеров, таких как Заха Хадид и Рем Колхасс. Также их влияние испытали группы радикального дизайна Архизум, Суперстудия и другие.

Движение «Антидизайна» достигло своего наибольшего значения в Италии, где Этторе Соттсасс играл центральную роль в этой очень мощной реакции на импульс материалистической потребительской культуры. Он бросил вызов самодовольству господствующего «классического» итальянского дизайна, успех которого полагался на буржуазные ценности материального «качества» и изящной формы. Соттсасс и аналогично думающие современники, включая группы Архизум, Супкрстудию, UFO и таких известных «провокаторов» как Гаэтано Пеше и Уго ла Пиетра; содружество Ломацци, д Урбино и де Пас, разрабатывали заставляющие думать объекты. Их работы бросали вызов «хорошему» вкусу, играя с китчем, поп-культурой и мистическими метафорами.

Движение «Антидизайна» стимулировало сцену действия дизайна, увеличивало его содержание и расширяло горизонты. Передовые идеи, подходящие не только для выставок или страниц Домуса (Domus), обогатили язык коммерческого дизайна и дали итальянским продуктам уникальное наслоение ссылок, даже в работах, которые на первый взгляд предполагают преданность взглядам модернизма: Gae Aulenti, Mario Bellini, Achille Castiglioni, Joe Colombo, Enzo Mari, Marco Zanuso были среди самых талантливых проектировщиков, делавших классическую, красивую, и все же личностную форму продуктам, произведенным в этот период (1).

«Радикальный дизайн» и «Антидизайн»: широко распространенное в Италии антимодернистское движение молодых архитекторов и дизайнеров второй половины 1960-х, имевших радикальные взгляды на дизайн и социальную политику. Они появились под влиянием движения «Радикальная архитектура», английской группы «Архигрэм» (основана в 1960) и их итальянских последователей, группах «Суперстудия» и «Архизум». Итальянские группы отличались от английской тем, что они подвергали сомнению, особенно после событий 1968 года, способность архитектуры изменить мир к лучшему и не имели безграничной веры в технологию, в отличие от технократического

оптимизма, присутствовавшего в проектах «Архигрем».

Архигрем, вдохновленные поп-артом и психоделией, имели большой успех среди молодых архитекторов и дизайнеров 1960-х. Их проектную деятельность зарубежные историки архитектуры и дизайна определяют как предвосхищение мульти и интердисциплинарных исследований последующих поколений архитекторов и дизайнеров, начиная с Архизум и Суперстудии. Они издавали популярный журнал, в котором были перемешаны текст, графика, комиксы, искусство и архитектура.

«То, что, кажется, было особенно инновационным у Archigram, это их сознательное преобразование архитектуры в изображения, добровольная демистификация проекта как инструмента, с которым можно действовать в архитектуре. Этот радикальный подход позволил им занимать позицию первых инициаторов, затеняя даже пример Седрика Прайса, который, базируя его дизайн на критериях неопределенности, изнашиваемости и мультифункциональности пространства (сооружения), однако придерживался традиционной формы дизайна, который, еще казалось, не отразил понимание потребности в дополнении проекта другими средствами и способами выражения» (5).

Этот журнал, включая форум для обсуждения и показа фантастических проектов группы, был символом вызова тогдашней модернистской ортодоксальности. Их деятельность включала участие на выставках, чтение лекций и обучение, сочинение стихов, написание статей.

Ханс Холляйн (Hans Hollein), и Уолтер Пичлер (Walter Pichler) издали в 1963 году манифест «Абсолютная Архитектура», в котором отклонение от ортодоксальности происходило на грани исследования духовных, архаичных и символических ценностей архитектуры, затрагивающих самую сущность проживания и сообщения. Это не было только отказом от функционализма и рационалистического подхода, но шло намного далее. «С утверждением, что «все – архитектура», к счастью или к несчастью, все междисциплинарные границы были стерты, и экспериментирование смогло использовать языки, отдаленные от архитектурного проектирования, но которые были предназначены для того, чтобы передать идеи об условиях человеческого существования, о жизни, окружающей среде и городе».

Джанни Петтена – участник и историк радикального движения, считает, что «Концептуальный подход, проявленный ранними австрийскими «радикалами» (Г. Холляйн и У. Пишлер), должен был иметь большое влияние на экспериментирование итальянских групп Архизум и Суперстудия. Еще одним источником вдохновения и «возможно намеренным предшественником» итальянских «радикалов» он считает Этторе Соттсасса-младшего (5).

Этторе Соттсасс-младший (1917-2007), родился в Инсбруке (Австрия), в

семье известного архитектора рационалиста Этторе Соттсасса старшего. «Когда я был молод, все что мы слышали о проектировании – это был функционализм, функционализм, функционализм…» сказал он когда-то. «Этого недостаточно. Проект должен быть также чувственным и захватывающим».

Соттсасс-младший получил архитектурное образование в Туринском политехническом университете (1935-1939). После войны стал работать на своего отца на объектах жилищного строительства до тех пор, пока не переехал в Милан. В 1946 году Соттсасс начал свою карьеру в Милане как живописец, театральный художник, практикующий архитектор и индустриальный дизайнер, пишущий статьи для журнала «Домус». В 1947 он основал архитектурное и конструкторское бюро в Милане и работал рядом с другими ключевыми фигурами в послевоенном итальянском дизайне, Марко Занусо и Вико Маджистретти, проектируя интерьеры и мебель для муниципального жилья. Убежденный в важной роли цвета для создания пространства и как средства разрыва с монохроматическим предпочтением рационалистов, он развивал тесную связь с авангардистскими художниками, организовывая первую международную выставку абстрактного искусства в Милане. В начале 1950-х он сконцентрировался на архитектуре. В блоке жилья (для рабочих (1951), «Romentino» (Новара), он исследовал отношения между архитектурой, ландшафтом и климатом, подчеркивая социальную функцию пространственной организации в успешном взаимодействии общества. В более поздних образцах жилищного строительства, кроме включения традиционных коммунальных мест, таких как лестницы и балконы, появляются объединенные текстурированные поверхности, цвет и декоративные элементы: в Арборее (1952), в Сардинии, и в Meina (1954).

В 1955 году Соттсасс занялся промышленным дизайном, чему способствовало посещение США в 1956. Его опыт был углублен работой в студии дизайна Джорджа Нельсона в Нью-Йорке. Здесь ему представилась возможность узнать чрезвычайно развитое потребительское общество, в котором массовая культура играла видную роль. Он также видел популярность работ ведущих американских художников абстрактных экспрессионистов, а в 1960-х, работы художников поп-арта.

После возвращения в Италию Соттсасс принял предложение стать художественным директором (творческим консультантом) Poltronova, фабрики мебели, расположенной недалеко от Флоренции и был вовлечен в проектирование и производство современной мебели и светильников. Там он сделал и такие проекты, как «суперкоробка» (1965), или, например, «Mobili Grigi» в 1970. В 1957 году он начал сотрудничать с Olivetti на договорных началах, для чего собрал группу дизайнеров. Тогда они создали ряд замечательных

предметов, которые были технически инновационными и эстетически привлекательными благодаря любви Соттсасса к искусству и поп-культуре. В 1959 они получили престижную в Италии премию «Compasso d'Oro» (Золотой циркуль).

В 1960-е годы Соттсасс неоднократно бывал в США, Индии и некоторых других странах Востока. Знакомство с Востоком, другим мировоззрением и образом жизни, сильно повлияло на Соттсасса и его творчество. Сторонниками распространившейся тогда популярной культуры были и многие другие молодые радикальные архитекторы и дизайнеры. Отрицание идеалов предшествующего времени было в 1960-е распространенным явлением. Так называемая поп-культура была, как ее еще называют, альтернативной культурой, набиравшей все большую популярность и признание среди молодых людей в Европе и Америке. В 1962 году «Битлз» своим дебютом превзошли все пики популярности, Боб Дилан выпустил свой первый альбом, а Энди Ворхол и Рой Лихтенштейн показывали свои работы в Нью-Йоркском Музее Современного Искусства.

В 1962 году Соттсасс написал для журнала «Домус» статью, в которой отвергал идеи главенства функционализма и рационализма в дизайне. Он считал, что дизайн имеет дело со средой и той культурной атмосферой, в которую погружен предмет.

После поездки в Индию (1961) Соттсасс испытал духовный подъем жизни, весьма удаленной от материализма, виденного им в США и Европе. Это привело к ряду проектов керамических изделий: «Керамика Темноты» (1963) и «Керамика Шивы» (1964), «Yantra» (1968), «Tantra» (1969), и «Indian Memories» (1972) (2).

В 1965 Соттсас показал в Милане большую коллекцию керамики «Totem». Это были минималистические вещи геометричных форм, необычные для восприятия людей того времени, как и серия мебели «Суперкоробка» для «Польтронова», так же очень далекая от «хорошего дизайна» и несущая следы творческой индивидуальности Соттсасса. В 1972 году он участвовал в выставке «Италия: новый домашний ландшафт» в Музее Современного Искусства в Нью-Йорке (MOMA), где показал свой футуристический проект «Контейнерное жилище» («House Environment») – систему многофункциональных модулей («containers») из пластмассы (fiberglass).

Соттсас принимал участие в создании движения «Глобал Тулс» и группы «Алхимия». После создания группы «Мемфис» он стал символом «нового дизайна» во всем мире.

Значительный вклад в развитие радикального движения внес Гаэтано Пеше. Он родился в 1939 году в городе Специя (Италия). В 1959-1965 изучал

архитектуру и промышленный дизайн в Университете Венеции. С 1962 года занимался проектированием мебели и интерьеров для Cassina, B&B Italia, Bernini, Venini, Meritalia, в Падуе, а с 1968 – в Венеции. Он принимал участие в создании Gruppo N (for «programmed art») в Падуе (Padua) – группы художников, которые придерживались концепции программируемого и кинетического искусства; сотрудничал с Gruppo Zero, вместе с Gruppo T (Милан), и вместе с Groupe de Recherche d'Art Visuell (Paris). Он начал выставлять свои работы в 1964 году. В 1965 он представил свой «Первый манифест эластичной (гибкой) архитектуры» («Ferst manifesto for an elastic architecture») на конференции «Society in architecture» в Jyvaskyla (Ювяскюля, Финляния).

Успех и международную известность в 1969 году, ему принесло полиуретановое кресло Up 5 для C&B Italia. Самое знаменитое из этой серии, ставшее истинным эталоном – кресло «UP 5» или «Donna» – надувное кресло, повторяющее антропоморфные формы богини плодородия – большие материнские колени. Круглый мяч, одновременно служивший пуфом и подставкой для ног, прикреплялся к креслу шнуром и отлетал при ударе на небольшое расстояние. Изготовленные целиком из полиуретана без какой-либо жесткой конструкции, кресла UP упаковывались под давлением и поступали к потребителю в сплющенном виде, но при вскрытии упаковки начинали на глазах обретать форму и объем, и одновременно поп-артовский вариант «открытой формы», характерной для программированного и кинетического искусства. Пеше, как экспериментатор кинетических художественных форм, исследовал идею «игрового дизайна» («performans design») во многих своих проектах (2).

В 1972 году он был приглашен участвовать в нью-йоркской выставке «Италия: новый домашний ландшафт» как представитель итальянской Радикальной архитектуры. Пеше представил проект гипотетического подземного города, якобы возникшего в период «Великого Загрязнения» после 2000 года и откопанного археологами где-то в 3000 году. Дизайн Пеше выражает его собственную точку зрения на жилую среду и основан на концепции зонированного жилого ландшафта, тревожной и зловещей архитектуры как нового средства отрицания. В причудливых видах фантастического города выразились модные в то время черты экзистенциализма.

Радикалы критически относились к развитию современных технологий и провоцированию потребительских настроений. Своей деятельностью они хотели показать, что логическое развитие рационализма ведет к абсурду. Они отказались от традиционных методов проектирования и заменили их игрой, предпочитая делать «дизайн без предметов». 1960-1970-е были для итальянских радикалов периодом интенсивных дебатов, непрерывных

теоретических откровений и инициатив сокрушительного значения, таких как 15 – ая миланская Триеннале, где Соттсасс, специальный уполномоченный для международной секции дизайна, решил, вместе с координатором Андреа Бранци, «представить не продукты, но идеи». Это событие делало акцент на участии радикальной части дизайнеров (4).

Библиография:

1.Fhilippe Garnier. Sixties Design. Taschen. 2008.

2.С. Михайлов. «История дизайна», том 2. М. 2003.

3.А. Иконников. «Архитектура XX века. Утопии и реальность», том 2. М. Прогресс-Традиция. 2002.

4.Лакшми Бхаскаран. «Дизайн и время. Стили и направления в современном искусстве и архитектуре». Арт-родник. М. 2007.

5.Джанни Петтена. «Радикалы». По материалам сайта.

Н. П. Божьева

ДЕКОРАТИВНОСТЬ – ОСОБАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ЖЕМЧУЖНОГО ШИТЬЯ

В статье рассматриваются особенности русского жемчужного шитья, и декоративность как неотъемлемое качество этой техники.

The article is dedicated to the peculiarities of Russian pearl-embroidery and decorativity as past and parcel of this technique.

Ключевые слова: декоративность, жемчуг, орнамент, искусство, изображение.

Keywords: fancy, pearl, ornamental pattern, art, picture.

Жемчужное шитье на протяжении многих столетий занимало значительное место в творчестве русского народа не только по своей распространенности, но и по высоте своих достижений. Выделяясь среди других видов шитья своей особой декоративностью, жемчужное шитье, с момента своего появления стало пользоваться большим спросом, и было распространено во всех слоях населения. На протяжении тысячелетия мы имеем, в той или иной форме, свидетельства о русском жемчужном шитье и располагаем образцами этого шитья, что свидетельствует о древности, распространенности и устойчивости жемчужного шитья в русском народе и о его глубоких традициях. Много произведений с жемчужным шитьем сохранилось от XII – XVII веков.

Шитье жемчугом считалось в древней Руси женским ремеслом. Работы русских вышивальщиц свидетельствовали о рождении новой области декоративного искусства. Открывались специальные мастерские, в которых иногда было занято до 100 работниц-вышивальщиц. Замечательные произведения жемчужного шитья создавались в царициных светлицах Кремля. Им не уступали изделия мастерских князей Старицких, бояр Годуновых, Строгановых. Высокую оценку временем выдержали работы из мастерской удельной княгини Е. Старицкой. Шитье жемчугом, иногда выполняемое на заказ, производилось и в женских монастырях, например, в Новодевичьем,

Вознесенском, а также в Кремле.

При разнообразном использовании жемчуга в русской культуре он особенно широко применялся в церковном искусстве, у которого была своя специфика. Жемчугом украшали иконы и различные литургические пелены, священнические одеяния и митры, драгоценные кресты и панагии. Наиболее выразительные по стилю произведения жемчужного шитья можно наблюдать в церковных облачениях.

Наиболее ранним дошедшим до нас памятником жемчужного шитья следует считать поручи XII в., находящиеся в Новгородском музее, по преданию, принадлежавшие преподобному Варлааму Хутынскому. В них впервые жемчужный контур обрамляет изображения. Изображения святых на поручах, их одежда, нимбы и окружающая орнаментика выполнены из очень тонкого золоченого серебра и обнизаны мелким жемчугом, который служит выразительным декоративным дополнением. Исследователь Л.И. Якунина отмечала: «На этих шитых поручах из Великого Новгорода изображения святых, их одежды, нимбы и орнаментика выполнены очень тонким пряденым, золоченым серебром, а обнизь вокруг них сделана жемчугом малого размера». И.И. Вишневская уточняла, что жемчужная обнизь традиционно обозначала и знаково-смысловые детали в памятниках лицевого шитья. Так, контуром из жемчуга выделяли нимбы святых, тело Христа, фигуры херувимов и серафимов. На вещах, вышедших из стен царициной палаты, он использовался в написании текстов (литургические комплекты, саккос патриарха Никона). В саккосе патриарха Никона, верхнего архирейского облачения, на вышитом золотом фоне жемчугом обведены изображения святых и наиболее значимые детали сюжетного шитья.

Традиция подчеркивания с помощью жемчужного шитья смысловых акцентов прослеживается и позднее, в XV-XVI веке в лицевом шитье, что, как говорилось выше, усиливало декоративное звучание изображения. Жемчужная нить дополнялась серебряным, позолоченным, плетенным из золотых или серебряных проволочек шнурком, жгутом или скрученной спиралькой канителью. В XVI веке из жемчужных нитей чаще всего выкладывали орнаменты второстепенных частей произведения, создавая травный узор или литургические и вкладные надписи, располагавшиеся на каймах. Уникальный памятник – саккос митрополита Макария Московского, из музея Московского Кремля, выполненный в Царициной мастерской в 1558 г. можно считать ярким примером русского орнаментального контурного шитья. Оплечье и обшлага рукавов украшает орнамент из серебряных дробниц с жемчужным контуром. Крупные дробницы с чеканными сюжетными изображениями выделены жемчугом в одну нить. Более мелкие дробницы, размещенные несколькими

рядами по вертикали, также окаймлены жемчугом. Это связывает их в единый узор сложного плетения, состоящий из тонких стеблей с усиками, завитками и отростками. При этом жемчужный контур служит не только обрамлением для дробниц, но, соединяя их, придает цельность всему узору.

Развитие самобытных особенностей шитья началось с конца XVI века, сохранив линейный характер жемчужной нити в узоре. К концу столетия все большее место начинает занимать жемчуг с включением драгоценных камней и всякого рода золотных и серебряных дробниц, которые работали на усиление внешнего эффекта и декоративности. Орнаментальное декоративное шитье жемчугом XVI века представлено целым рядом замечательных образцов, позволяющих говорить о характерной, более сложного наполнения, орнаментике. Здесь встречаются растительно-геометрические узоры (круги, розетки, ромбы), растительные орнаменты с разнообразными вьющимися стеблями и ветвями, древо жизни с присутствующими в нем изобразительными мотивами.

Стихия орнаментальности, свойственная прикладным искусствам, захватывает произведения шитья в XVI веке с особой силой. Лицевые композиции обогащаются узорочьем: украшаются одежды святых, их нимбы, получают распространение широкие орнаментальные каймы. Лучшим мастерским этого времени («царицины светлицы» Анастасии Романовны, мастерская княгини Ефросиньи Старицкой) свойственны равновесие изобразительного и декоративного начал, особая мера украшенности в произведениях как лицевого, так и орнаментального шитья. К концу XVI века декоративность в этих видах искусства усиливается за счет использования разнообразных материалов и техник и теснейшим образом связана с ювелирным искусством. В шитье жемчугом применяются, преимущественно, драгоценные материалы: жемчуг, золотые дробницы, самоцветные каменья. Наиболее яркое выражение эта тенденция нашла в произведениях, вышедших из мастерской царя Бориса Годунова.

В XVII веке, драгоценное шитье стали воспринимать по-новому, что проявилось в подходах к орнаментике и характеру шитья. Вместе с лицевым шитьем продолжало культивироваться шитье декоративно-орнаментальное, развивавшееся на основе дохристианских традиций. В соответствии с этапами развития русского искусства роль жемчуга в декоративном шитье менялась. Если в ранних памятниках он, располагаясь в одну нить по контуру узора, только выделял его зрительно, то в более поздних шла дальнейшая разработка орнаментации, ее усложнение и обогащение новыми техниками. С середины XVII века линейный рисунок жемчужного шитья стали дополнять небольшими фигурами орнамента, сплошь заполненными мелким жемчугом. Они создавали

объемность и богатство фактуры, ее необычность.

В это же время самое широкое распространение получает использование зерен разного размера. Все эти технические приемы увеличивали насыщенность и плотность узора, и способствовали усилению декоративного начала. Среди произведений середины и особенно второй половины XVII века выделяется комплекс памятников, выполненный в Кремлевской царицыной мастерской для московских патриархов Никона, Иоакима и Адриана, для Троице-Сергиева монастыря и ряда других обителей, находившихся под попечением царского дома Романовых. В церковных облачениях жемчужное шитье достигло особого великолепия. Здесь, в декоративном решении орнаментики, были разработаны новые приемы соединения жемчуга и золотных нитей. Разнообразие золотных материалов от плоской бити до трунцала и блесток, применение предварительного настила разной высоты, определяли возможность объемного решения вышивки. От этого времени и дошли до нас подлинные шедевры. Примером тому является оплечье фелони XVII в. из мастерских Кремля. Основные линии выделены крупным жемчугом, низанным в одну нить, а цветы и крупные перистые листья узора шиты сплошь средним. Сердцевины цветов украшены драгоценными камнями в золотых кастах, из самоцветов выложен и крест в центре оплечья.

Другим ярким примером является подольник фелони (Москва, мастерские Кремля, XVII в.). В центре узора цветок-розетка, от которого отходят в разные стороны стебли с листьями. Стебли выполнены крупным жемчугом, а мелкие заполняют поверхность некоторых листьев и внутренние лепестки малых цветов. В этом произведении многие детали мотивов выполнены трунцалом (канителью), что также работало на усиление декоративности. Сочетанием жемчужных изображений с объемными элементами из канители мастера получали богатую фактуру и игру светотени, а ставшее характерным заполнение фона блестками создавало блистающий эффект и необычность звучания орнамента.

Подлинного расцвета русское жемчужное шитье достигло во второй половине XVII века. Ни до, ни после этого времени оно не было столь насыщенным и красочным. В орнаменте шитья появились сложные разработки цветочных мотивов, его отличала усложненность ритма и композиции. Новые технические приемы, использование различного вида золотных нитей и блесток, дополнений в виде золотных запон и драгоценных камней способствовали созданию особой пышности. Разнообразные приемы использования жемчуга как материала вышивки сопровождались изменением его роли и в общем декоративном оформлении вещей. Особое значение начинают приобретать его размер и форма. Нередко крупное жемчужное

зерно помещается в золотую или серебряную оправу, как, например – в декоре оплечья фелони из собрания музея Троице-Сергиевой Лавры. Стан фелони сшит из итальянской узорной золотной ткани, а оплечье выполнено из малинового бархата. Центральным мотивом жемчужного шитья оплечья является корона, зубцы которой полностью заполнены мелким жемчугом с вкраплениями небольших самоцветов, крупными жемчужинами в золотых оправах и квадратными золотыми запонами с драгоценными камнями. Исследователь жемчужного шитья И.И.Вишневская отмечает: «Одновременно с увеличением доли реального в орнаменте усиливается и его декоративное начало. Это были две стороны единого для всего русского искусства XVII в. процесса развития декоративно-орнаментальных форм, достигшего своего апогея в «узорочье» второй половины столетия. Повышенная декоративность шитья достигалась разными средствами: насыщенностью и плотностью самого узора, появлением многочисленных золотных блесток и отдельных жемчужин, заполнявших фон вышивки, воспроизведением пышных многолепестковых цветов и крупных листьев сложного рисунка, использованием особого приема расположения цветов разного вида в одной связке или на одном стебле, а также сочетанием растительных мотивов с изображением конкретных предметов – вазонов, корон, «рогов изобилия».

В конце XVII века намечаются новые черты в развитии орнаментального шитья. На каймах покровцов лицевые изображения сменились роскошными орнаментами, в узорах которых преобладали разнообразные «травы» (растительные мотивы) или растительно – геометрические мотивы, получившие сложную и затейливую разработку. Среди них преобладали ромбы или шестигранники с розетками внутри. Они ярко выражены в декоре оплечья фелони, хранящейся в запасниках Сергиево-Посадского музея. Эффектность ее орнаментальной композиции достигнута не только сочностью и пышностью рисунка, красочностью золотых запонов, но и новым приемом в использовании жемчуга. Подбирая его по размеру и нашивая на цветах и листьях сплошь, по настилу различной высоты, вышивальщицы придали всей композиции выпуклый рельефный характер и обогатили ее декоративную выразительность красивой светотеневой игрой жемчужных переливов.

Состав орнаментальных композиций, несмотря на кажущееся многообразие, во многом повторяет традиционные мотивы, отмеченные при характеристике шитья XVI века. Однако и вьющиеся стебли, и особенно древовидные композиции получают в произведениях XVII века дальнейшую декоративную разработку. Порой она так сложна, что за ее пышностью не сразу угадывается первоначальная древняя схема. Пример – сулок XVII в., хранящийся в собрании Загорского (ныне Сергиево-Посадского) музея.

В XVIII и отчасти в XIX веке бытовала особая техника рельефного жемчужного шитья. Она заключалась в искусном подборе жемчуга различной величины, который при сплошном нанизывании давал рельеф различных уровней, (некоторые формы шились мелким, а контуры – крупным жемчугом).

При «сквозном» низаньи или при «прорезном» шитье часто для достижения большого колористического эффекта под шитье жемчугом подкладывалась разноцветная фольга (очень тонкий лист меди, окрашенный, чаще всего, в алый цвет), что обычно встречается в народных женских головных уборах.

Интересно отметить особый вид техники: выполнение узоров так называемым «высоким» или «возвышенным» шитьем, под которым понимается обычное шитье жемчугом не прямо по ткани или по «бели», а по накладке. Накладка эта была довольно высокой и иногда достигала 3-4 см, особенно на народных женских головных уборах. Выпуклая накладка делалась из бересты, из кожи, или из другого плотного материала и покрывалась тонкой тканью. На эту настилку–выпуклость накладывалась жемчужная нить и прошивалась насквозь, прикрепляясь к основной ткани. Если же накладка очень высокая, то готовилась форма нужного рельефа, расшивалась отдельно, а затем, в расшитом виде, прикреплялась к основному шитью.

Особой декоративностью и необычностью фактуры выделяется памятник прорезного жемчужного шитья, относящийся к концу XVIII – началу XIX века – риза иконы Богоматери Грузинской из собрания Государственного Эрмитажа. Уникальность дошедшего до нас произведения заключается в приеме выполнения. Шнуры, с нашитым на них жемчугом, пришивались к ткани, скрепляясь между собой, а затем промежутки ткани между элементами узора вырезались, образовывая ажурный, кружевной узор.

Достижению декоративности в жемчужном шитье также способствовал выбор ткани, служивший основой. В создании богатой палитры активно участвовал цветной фон, для которого применялись различные привозные ткани. Это красный, синий, зеленый, черный цвет гладкого бархата и золотой цвет парчи. Оплечья и зарукавья церковных облачений, фон и каймы пелен, покровов и митры расшивались обычно по однотонным материям: тафте, камке, атласу и бархату (пример – митра, мастерские Московского Кремля XVII в.), а стан фелони или саккоса изготавливался из узорной ткани. Сочетание двух тканей в одном изделии усиливало декоративный эффект.

Памятники русского шитья – пример неисчерпаемых творческих возможностей русских вышивальщиц и художников, их таланта и высочайшего профессионального умения. О незаурядности художественного вкуса и творческого воображения вышивальщиц свидетельствует богатое наследие, которое они нам оставили. Узор из жемчужных нитей не потерял своей

привлекательности в XX столетии.

В 90-х годах XX столетия на подворьях монастырей и при храмах стали появляться мастерские, продолжавшие традиции золотного и жемчужного шитья. Мастера в новой художественной ситуации не просто копировали древние памятники, а изучали и использовали приемы, выверенные веками. Опираясь на древние изводы из предшествующих эпох, они старались сохранить и применять в своих работах разнообразные технические приемы. В настоящее время можно назвать теперь уже известные школы – мастерские, создающие изделия с жемчужным шитьем. Это «Мастерская иконописной школы Московской Духовной Академии», «Высшие Православно-педагогические курсы «Со-действие» (г. Москва), «Золотошвейная мастерская «Убрус» при Успенском подворье Оптиной пустыни» (г. Санкт-Петербург), «Школа церковной вышивки и золотного шитья», (г. Москва), Мастерская «Покров» (г. Санкт-Петербург). В их работах чувствуется глубокое изучение и творческое переосмысление древних традиций. Современных мастеров привлекает нарядность, необычность фактуры и особая декоративность, которая так свойственна русскому жемчужному шитью.

Библиография:

1.Богуславская И.Я. Русская народная вышивка – М., 1972.

2.Богуславская И.Я. Русское народное искусство – Л.,1968.

3.Вишневская И.И. Жемчужное шитье на Руси – М., 2007.

4.Вишневская И.И. Русское художественное шитье (каталог выставки) – М., 1989.

5.Ефимова Л.В., Белогорская Р.М. Русская вышивка и кружево – М., 1982.

6.Ефимова Л.В., Гордеева О.Г., Алешина Т.Е. и др. Золотая нить России – М., 1993.

7.Манушина Г. Художественное шитье Древней Руси – М., 1983.

8.Моисеенко Е.Ю. Русская вышивка XVII – начала XX века – Л.,1978.

9.Молотова Л.Н. Народное искусство Российской Федерации – Л., 1981.

10.Якунина Л.И. Русское шитье жемчугом – М.: 1955.

В. Ю. Леонов

МАНГА, АНИМЕ И ТРАДИЦИОННОЕ ИСКУССТВО ЯПОНИИ: ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ И ПАРАЛЛЕЛИ

В данной статье анализируется историческая обусловленность возникновения манга в ее современном значении. В статье рассматриваются эстетические принципы и специфические приемы различных направлений традиционного японского изобразительного искусства, оказавшие влияние на формирование современной манга.

The author analyzed the historical conditionality of origin of manga in its contemporary meaning. In the article is examined the aesthetic principles and specific methods of different trends of the traditional Japanese fine arts, which influenced on forming contemporary manga.

Ключевые слова: манга, японский, изобразительное искусство, традиционный, современные методы, направления.

Keywords: manga, Japanese, fine art, traditional, contemporary methods, trends.

На протяжении всего периода развития японского изобразительного искусства художники, бережно сохраняя и приумножая накопленный опыт прошлых поколений, все более усложняя изобразительные приемы, методики и стилевые решения, создавали новые направления и жанры. Совокупность перечисленного выше, а также почти двухсот пятидесятилетняя самоизоляция страны привели к появлению уникальной, исключительно японской, эстетической концепции искусства, в рамках которой сформировалось направление манга и аниме, вобравшее в себя некоторые элементы таких видов традиционного искусства Японии, как свитки эмаки, гравюры укие-э, книги эхон.

Живописные свитки эмаки, дословно: «э» — картина, «маки» — свиток, — появились в Китае, но именно в Японии достигли верха совершенства. Эмаки представляли собой свитки с рукописным текстом и иллюстрациями к тексту.

Свиток разворачивался справа налево таким образом, что действие развивалось в хронологическом порядке, сцены следовали одна за другой. Подобный способ раскрытия сюжета при помощи визуального и вербального ряда роднит свитки эмаки с современной манга, основополагающим принципом которой также является единство изображения и текста. Количество текста определялось жанром произведения. Так в легендах или исторических эмаки текст, как правило, занимал достаточно большой объем, а в любовных и юмористических эмаки — напротив, превалировали иллюстрации.

В своих работах художники, создававшие свитки эмаки, обращались к теме юмора нередко. Проявление юмора могло быть различным, но неизменной оставалась «окаси-би» («красота смеха»). Именно юмор дал толчок к возникновению манга того времени. «Слово «манга», которое означало «эскизы, сделанные наугад», постепенно превратилось в общий термин для описания комических или сатирических рисунков, карикатур или юмористических рисованных сериалов. С древнейшими образцами японского комического искусства можно ознакомиться в хранилище Сесоин в Нара. Там имеются изображенные на тканях юмористические рисунки безглазых лиц («фусакумэн»). <...> Комические рисунки имеются и в буддийских и в синтоистских храмах, указывая на наличие религиозных элементов в японской традиции юмора и сатиры. Большой популярностью в эпоху Хэйан (794 – 1185гг.) пользовался тип комических рисунков, известных как «око-э».

К завершающим годам этой эпохи (приблизительно до 1150 года) относятся карикатуры «Тедзю-дзимбуцу-гига» («Забавные картинки из жизни животных»), которые можно считать одним из ярких образчиков свитков око-э. Их авторство приписывается Тоба Содзе, монаху буддийского храма Козан-дзи, но достоверно этот факт не подтвержден. Сохранились четыре живописных свитка – «Ко», «Оцу», «Хэй», «Тэй» с выполненными черной тушью рисунками. Текст в данной эмаки отсутствует. Наиболее широко известен первый свиток «Ко». На котором люди аллегорически изображались в образе лис, зайцев, жаб и обезьян. На свитке показана повседневная жизнь, спортивные состязания, буддийские церемонии и развлечения того времени. Отождествление животных с людьми, применяемое в «Тедзю-дзимбуцу-гига», нередко встречается и в искусстве других стран, например, русские народные сказки, лубок. В манга и аниме также используется прием замещения людей животными с антропоморфными признаками. Животные уподоблены человеку в мимике, жестах, анатомическом строении, одежде. В зависимости от различных аспектов, ряд признаков может отсутствовать, но не более чем того требует сюжет. Например, герои манга-сериала «Shirokuma Cafe» («Кафе «У Белого Медведя»»), панды, гризли, пингвины, белые медведи, при сохранении

внешних черт присущих животным разговаривают, двигаются, одеваются и действуют, как люди. Они встречаются в кафе, рассказывают истории, влюбляются, ссорятся... Их жизнь — калька с человеческой жизни. В манга так же, как и в «Тедзю-дзимбуцу-гига», истории о животных — способ поговорить о социальных, моральных и прочих проблемах людей.

Другим примером преемственности традиционного искусства в манга является композиционный прием «фукунуки ятай», используемый в свитках «Гэндзи-моногатари эмаки». В данной эмаки «сцены следуют одна за другой, они представлены как увиденные в воздушной перспективе, внутри архитектурных строений, имеющей геометрическую форму. Постройки изображены без крыш («фукунуки ятай»)». Буквально термин «фукунуки ятай» означает «сорванная крыша», то есть зритель видит помещение сверху, что позволяет художнику изобразить широкие пространства интерьера и таким образом охватить сразу несколько сюжетных событий. Данный композиционный прием был заимствован и преобразован в особом стилистическом приеме «высокого ракурса», широко применяемым в манга и аниме. Специфическая особенность «высокого ракурса» заключается в том, что предметы переднего плана как бы утрачивают свою высоту. Как и «фукунуки ятай», «высокий ракурс» дает возможность охватить максимально широкое пространство и, если необходимо, позволяет показать одновременно несколько сцен.

Традиции, заложенные свитками эмаки, нашли свое отражение в гравюрах укие-э, книгах эхон и появившихся позднее книгах кибеси, в свою очередь, оказавших влияние на формообразование манга и аниме. Обо всем этом речь пойдет далее.

Расцвет японской ксилографии приходится на начало семнадцатого века. Это связано с тем, что в эпоху Эдо — с приходом к власти сегуната Токугава — в стране прекратились междоусобные войны и наступил период относительного спокойствия, что привело к росту городов и улучшению качества жизни населения. Богатые горожане теперь могли позволить себе развлечения, ранее доступные только аристократии, что послужило толчком к возникновению новых жанров в изобразительном искусстве, литературе и театре. Искусство из элитарного превратилось в массовое. Необходимо отметить и достаточно высокий уровень грамотности японского общества. Даже дети простолюдинов имели возможность получить образование в «школах тэракоя» при буддийских монастырях. Все эти факторы способствовали формированию новой городской культуры, которая «...соединила изысканность и утонченность средневековой художественной традиции с новым и свежим восприятием действительности. Сложился особый стиль эпохи, в котором условность и декоративность сочетались с точным видением реальности и в котором преобладало светское,

рационалистическое начало». Признаки этого стиля нашли свое отражение и в театральном искусстве, и в гравюре укие-э, и в литературе укие-дзоси.

Первоначально слово «укие» являлось одной из философских категорий буддизма, его значение — «бренный изменчивый мир». Однако с течением времени «укие» обрело новый смысл и стало обозначать «радости бренного мира». Одной из особенностей гравюр укие-э является их тематическая направленность. Именно выбор тем способствовал формированию различных жанров «среди которых наиболее популярными на протяжении всей истории существования гравюры были бидзинга и якуся-э». Остановимся на этом подробнее. Особое место среди прочих жанров гравюры укие-э занимает бидзинга (изображение красавиц). Женская красота и традиционное представление о ней в бидзинга являются непреложными. Очарование скрывается в каждом штрихе, в самой незначительной линии. Отдельное внимание уделялось чертам лица, прическам, нарядам и позам красавиц: определенный угол наклона головы, поворот шеи; небольшие, подчеркивающие женственность, плечи; миниатюрные губы, обычно выделяющиеся за счет ретуширования в монохромных гравюрах или цветом в полихромных. Некоторые эстетические особенности, присущие жанру бидзинга, используются в манга и аниме с историческим сюжетом — это делается для передачи духа времени. В аниме-сериале «Genji Monogatari Sennenki» («Повесть о Гэндзи: Тысячелетие»), созданном по мотивам романа Мурасаки Сикибу «Повесть о Гэндзи», стилистическая изысканность, внешность персонажей, их прически, одежда соответствуют эпохе Хэйан. Другой, не менее значимый, жанр — якуся-э (изображения актеров) являет собой переплетение гравюры укие-э и театрального искусства. Мастера этого жанра рисовали актеров в гриме, что подчеркивало сценизм и эмоциональную составляющую гравюры. Особенность жанра якуся-э заключается в гротескной манере изображения героев. То же можно сказать о комедийном жанре манга и аниме, где гипертрофированные эмоции, абсурдные ситуации, гротеск комедии положений, как вид художественной образности, составляют основу произведения.

Работы графиков укие-э пронизаны авторским видением, дышат личностным восприятием реальности. «Язык гравюры близок поэзии, а образный строй восходит к театру. Так же как для традиционного японского театра, где женские роли исполнялись мужчинами, для гравюры характерен способ не прямого, а косвенного изображения, своего рода двойная экспозиция — то, что в японской эстетике обозначается термином «митатэ». Следуя законам «митатэ», художник сочетает на одном листе сцены из различных эпох, герои старины предстают в образе красавиц, одетых и причесанных по

последней моде». У графиков укие-э «митатэ» своего рода «послание» зрителю, которое тот должен расшифровать. Так на гравюре Судзуки Хуранобу «Mitate kiku shido» («Митате девушка с хризантемами») император Му династии Чжоу изображен в образе молодой девушки, любующейся хризантемами на берегу ручья. В легенде о императоре Му-ван Чжоу говориться, что, желая обрести вечную молодость, он пил капли росы с листьев; здесь образ девушки выступает в роли символа вечной молодости. Хризантема, являющаяся в Японии императорской эмблемой, говорит о его высочайшем происхождении.

Подобная склонность к метафоризму свойственна манга и аниме. Авторы аниме-сериала «Oda nobuna no yabou» («Великие помыслы Оды Нобуны»), как и мастера прошлого, обращаются к «митатэ», как к способу опосредованного «послания». В частности, военно-политический лидер Японии эпохи Сэнгоку Ода Нобунага изображен в образе прекрасной девушки со светлыми волосами и карими глазами. В данном случае, цвет волос, нехарактерный для Японии, говорит о приверженности Ода Нобунага идеям внедрения европейских ценностей в японское культурное пространство, его реформаторской деятельности. Цвет глаз (в символико-графической системе манга) обозначает основные черты характера: сила воли, мужество. Выбор девушки, как образного эквивалента Ода Нобунага, также не случаен и служит символом перерождения страны от разрозненных провинций к объединенной Японии.

Обособленность, недосказанность, изысканность, метафоричность и символизм сформировали особую эстетику японской ксилографии, примеры которой можно увидеть в манга и аниме.

В качестве основных сюжетов графики укие-э использовали театральные пьесы, поэзию и прозаическую литературу. В классической японской культуре книга не рассматривалась как чисто литературное произведение, — иллюстрация не являлась простым дополнением к тексту, а составляла важную, порой даже центральную часть книги. На неделимости и строится целостность японской книги: слово и изображение в ней составляют единое целое — они определяют друг друга, тесно взаимодействуя между собой. В равной степени это относится и к манга, визуальный и вербальный ряд которой также едины. В Японии конца XVII века «...проза развивалась преимущественно в русле эстетики Ихара Сайкаку, прославленного мастера городской литературы. Его повести и подражания им получили общее название укие-дзоси, перекликающееся с наименованием живописи укие-э».

Короткие новеллы укие-дзоси, пожалуй, самое демократичное и реалистичное направление в японской прозе. Очень быстро эта увлекательная, с интересными иллюстрациями и при этом недорогая книга становится массовой. Относящуюся к этому периоду времени художественную литературу

можно условно разделить на два основных направления: емихон и эхон. Емихон — книги для чтения — представляли собой повести и новеллы по мотивам легенд, сказаний и исторических событий. Текст в книгах емихон превалировал над иллюстрациями, которые располагались отдельно. Книги эхон, напротив, содержали большое количество иллюстраций с небольшим пояснительным текстом, который располагался в верхней части иллюстрации или непосредственно возле персонажа. Идея компоновки рисунка и текста близка современной манга, это дает возможность предположить, что книги эхон заложили фундаментальную основу манга XX-XXI века. Однако это не единственное их сходство. Эхон — исключительно развлекательная литература. Жанровый диапазон книг эхон был очень широк, что привело к разделению их на классы. Принадлежность к определенному классу обозначалась цветом ярлыка на обложке: акахон, аохон, курохон и кибеси. В манга и аниме, как и в книгах эхон, существует дифференциация в соответствии с целевой аудиторией и классификация по жанрами. Например, аналогом книг акахон, представляющем собой сказки, фантазийные рассказы, ориентированные в основном на детей и написанные в простом разговорном стиле, можно условно считать «кодомо» — эта категория манга и аниме предназначена для детей и отличается простым сюжетом и стилем рисунка. Основными жанрами кодомо являются приключения, сказки, фэнтези.

Наиболее разноплановыми в жанровом отношении среди книг эхон были кибеси (желтые книги), получившие широкое распространение на рубеже XVIII-XIX века. Они были ориентированны на взрослую аудиторию; это были любовные истории, плутовские рассказы, политическая сатира и эротические иллюстрации. Основоположником кибеси считается Коикава Харумати, писатель и художник. Примечательно, что его произведение «Сон Кинкин-сэнсэя о роскошной жизни» содержит графические элементы, которые впоследствии вобрала в себя современная манга. А речь идет именно о том, « что в этом произведении, как и в последующих других, мысли или сны героя вписываются в форму круга с хвостиком». В современной манга «...для обозначения «облачка» с речью персонажа используют собственный термин «фукидаси» (яп. fukidashi, от fuku — «дуть», dasu — «начать»)». В отличие от кибеси, где форма круга была произвольной и не имела значения, в манга, в зависимости от ситуации, форма фукидаси может меняться. Например, в фукидаси квадратной формы обычно заключается пояснительный текст или текст от третьего лица, острая форма используется, чтобы выразить шок, напряжение, ярость, но самой распространенной все же остается круг, как наиболее многофункциональный.

Говоря о схожести японской литературы XVIII-XIX века и манга необходимо

упомянуть о романах-сериях гокан-моно, представлявших собой несколько соединенных вместе книг кибеси. В отличие от кибеси, на обложке которых был только цветной ярлык, обложка у книг гокан-моно была иллюстрирована и ярко раскрашена. Серии гокан-моно — прямой отсыл к современным танкобонам — сборникам глав популярных манга-сериалов, оформленных цветными иллюстрациями.

Книжными иллюстрациями занимались лучшие представители школы укие-э. Так большой вклад в книжную графику внес видный мастер укие-э Кацусика Хокусай. Он иллюстрировал книги различной жанровой направленности, а также, что особенно важно, вывел жанр пейзажа в гравюре на новый уровень. Хокусай анализирует человека и его быт. Нет ничего незначительного, и нечто ничтожное способно повлиять на грандиозное. Так величественная красота природы и занятые будничными делами люди не противопоставляются друг другу, а сосуществуют в едином пространстве. Возможно, творчество для Хокусая – способ поговорить о тождестве внешнего и внутреннего; через понимание природы он раскрывает человеческую сущность. Гравюры Хокусая содержат в себе бытовые сцены и пейзаж, гармонизирующие между собой. Яркой иллюстрацией идеи единения природы и человека является работа Хокусая «Бухта Эдзири в провинции Сунсю». На ней Хокусай изображает путников идущих по дороге, сильный порыв ветра срывает шляпы, треплет их одежду. Унесенные ветром листы бумаги кружат в воздухе, напоминая птиц, а в отдалении возвышается тонко прочерченный силуэт Фудзи, недвижимый, четкий. Противопоставление динамизма переднего плана и статичность заднего плана создает единое композиционное пространство, передающее представление человека о суетности жизни и величии природы. Схожий подход к использованию пейзажа, как важной эстетической составляющей композиции, характерен для большей части аниме, где фон играет важную роль в создании настроения и атмосферы произведения. В аниме-сериале «Sarai-ya Goyou» («Дом пяти листьев») большое внимание уделяется именно общим планам и фону, с помощью которых воссоздается атмосфера эпохи Эдо. На кадре из данного аниме пейзаж выражает размеренную жизнь деревни. Композиция пронизана бледным осенним светом, им залиты голые деревья, крестьянские дома, одиноко бредущий по дороге путник, поросшие лесом горы. Сдержанный колорит, глубина цвета передают атмосферу тишины и спокойствия.

Многоплановость — отличительная черта творчества Хокусая. «В 1814 году Хокусай выпускает свою первую книгу, задуманную им как пособие для художников — «Манга». <...> В «Манга» нашли отражения важнейшие идейные и художественные взгляды автора. Именно здесь с наибольшей

силой выявились реалистические тенденции искусства Хокусая. В своем пособии Хокусай оперировал, в том числе, и знаниями, полученными из западной живописи, он с анатомической точностью воспроизводил строение человека, динамику его движения; разбирал основы композиции, линейной перспективы. Современная манга, как и «Манга» Хокусая, графична, акцент сделан на монохромной гамме и выразительности линий — за счет небольших, но значимых элементов создается общее настроение композиционного пространства.

Несомненно, что манга в настоящее время составляет неотъемлемую часть жизни японцев, ее влияние можно сравнить с влиянием свитков эмаки, гравюр уки-э и книг эхон на японцев до эпохи модерна. По мнению Е.Л.Катасоновой «...современные японские комиксы-манга, которые зачастую образно называют матрицей современной японской поп-культуры и причисляют к наиболее характерным продуктам постмодернистской эпохи, по сути дела, впитали в себя лучшие художественные традиции своей страны, наполнив их новым, современным содержанием». Так преемственность и аутентичность японского изобразительного искусства способствовали возникновению такого специфического направления, как манга и аниме, прямыми предшественниками которого являются свитки эмаки, гравюры укие-э и литература укие-дзоси. Сохраняя культурные традиции Японии, мангаки находятся в постоянном поиске нового пространства, а также совершенствуют и дополняют принципы, методики и стили признанных мастеров.

Примечания:

1.Манга — направление современного изобразительного искусства Японии, а также литературное явление. Издается в черно-белом формате (в цвете обложка, развороты и несколько страниц в начале или в конце журнала), дифференцируется по жанрам и целевой аудитории. Издается в виде журналов и отдельных сборников (танкобонов).

2.Аниме — японская анимация. Так же как и манга обладает характерной манерой рисунка, многообразием сюжетов, жанров, стилей. Издается в форме телевизионных сериалов, полнометражные фильмов. Источниками сюжета служат: манга, ранобэ (новеллы), компьютерные игры, произведения классической литературы. При экранизации обычно сохраняется графический стиль и другие особенности оригинала.

3.Фусакумэн — маски из ткани прямоугольной, реже округлой формы, с нарисованными тушью человеческими лицами и прорезями для глаз. Исключение составляло изображение женского лица – прорезей на нем нет,

а глаза просто нарисованы, остальные маски изображали бородатых мужчин разного возраста и с различной мимикой.

4.Око-э — жанровая разновидность свитков эмаки юмористической или сатирической направленности.

5.Культура – Литература – Манга. По материалам официального сайта посольства Японии в России. Электронный ресурс: http://www.ru.emb-japan.go.jp/ABOUT/CULTURE_ABOUT/manga.html

6.В настоящее время также существует концептуально иной художественный подход к объединению человеческой и животной сущности, который заключается в придании человеку некоторых черт животного. В частности, это может быть использование какого-либо отдельного элемента. Так, в манга и аниме, любовь японцев к кошкам нашла свое отражение в таком художественном явлении, как «neko» — изображения девушки с кошачьими ушками, хвостом и иногда лапами.

7.Shirokuma Cafe — манга-сериал издается с 2006 года по настоящее время. Автор Алоха Хига. В 2012 году был выпушен аниме-сериал «Shirokuma Cafe».

8.Гэндзи-моногатари эмаки (1110-1120) — иллюстрированная рукопись романа «Повесть о Гэндзи», автором которого считается Мурасаки Сикибу.

9.Елисеефф В., Елисеефф Д. Японская цивилизация/пер. с фр. Эльфонд И. с.344. Екатеринбург. Изд.: У–Фактория. 2006г.

10.Эпоха Эдо — заключительный период японского средневековья, период правления клана Токугава, длившийся с 1603 года (когда Токугава Иэясу провозглашает себя сегуном) по 1868 год. Во время правления сегуната Токугава происходит объединение страны, ранее раздробленной на мелкие феодальные уделы. Данный период характеризуется бурным ростом городов, практически полной самоизоляцией страны, строгой сословной системой, развитием экономики и чиновничьего аппарата, укреплением японской национальной идеи, безусловной верности господину (под влиянием неоконфуцианских идей древние японские традиции самопожертвования и беззаветной верности превратились в общепринятый кодекс социального поведения), появлением новых форм искусства (расцвет живописи, поэзии, литературы и театра). Правление сегуната Токугава продолжалось вплоть до пятнадцатого сегуна Есонобу Токугава, который был свергнут в результате гражданской войны 1866-1868 гг. (реставрация Мэйдзи).

11.Школа Тэракоя — общественная или частная начальная школа для детей зажиточных горожан и крестьян в Японии XVII—XIX веков, в период Эдо. Первые подобные школы основывались обычно при буддийских монастырях. Основными предметами преподавания были чтение, письмо и арифметика. Количество учеников составляло от 10 до 100 человек. Обучение мальчиков и

девочек проводилось раздельно.

12.По материалам: Рубель В. А. Японська цивілізація: традиційне суспільство і державність. Київ. Аквілон-Прес. 1997г.

13.Редько-Добровольская Т. Комментарии к сборнику «Ихара Сайкаку Новеллы». с.387. Москва. Изд.: Художественная литература.1984г.

14.Успенский М.В. Японская гравюра. с.9. СПб. Изд.: Аврора. 2004г.

15.Genji Monogatari Sennenki — аниме-сериал выпушенный в 2009 году. Режиссер Осаму Дэдзаки.

16.Воронова Б.Г. Очерки по истории и технике гравюры. Тетрадь 11. Японская Гравюра XVII-XIX веков. с.438. Москва. Изд.: Изобразительное Искусство. 1987г.

17.Oda nobuna no yabou — аниме-сериал выпускается с 2012 по настоящее время. Режиссер Юдзи Кумадзава. Данный аниме-сериал является адаптацией ранобэ «Oda nobuna no yabou» выпускавшейся с 2009 по 2012 год.

18.Эпоха Сэнгоку — период со второй половины XV до начала XVII века иначе называемый «эпоха воюющих провинций», завершился установлением сегуната Токугава.

19.Укие-дзоси (книги об изменчивом мире) – новеллы и рассказы бытового характера.

20.Тураев С. В., Вишневская Н. А., Михайлов А. Д., Пигарев К. В., Рифтин Б. Л., Россиянов О. К., Семанов В. И. История всемирной литературы в девяти томах. Том 5, с. 574 Москва. Изд.: Наука. 1988г.

21.Акахон — красные книги, содержали сказки и были ориентированы преимущественно на детей.

22.Аохон — синие книги, содержали баллады, героические истории и сюжеты о мести, ориентированы в первую очередь на молодых читателей.

23.Курохон — черные книги. Повести рассказывающие о приключениях народных героев и битвах; о чудесах и легендах, темы для которых были заимствованы из буддийской и синтоистской храмовой литературы; а также по мотивам популярных театральных пьес.

24.Книга «Сон Кинкин-сэнсэя о роскошной жизни» опубликована в 1775 году. В ней рассказывается о молодом самурае, отправляющимся из провинции в Эдо в поисках богатства и славы. Заночевав в гостинице, он видит сон, в котором есть не только будущий успех и слава, но и многочисленные трудности и неудачи. Пробудившись, он предпочитает повернуть обратно – путь к славе для него слишком сложен. Коикава Харумати придал своему герою типичные черты характера человека из высшей касты, и имя «Кинкин-сэнсэй» стало нарицательным, а само произведение дало начало сатире на аристократию.

25.Магуро Ю. Манга как наследие масскульта эпохи Эдо. с.77.

Изотекст-2011: Статьи и комиксы. Москва. Изд.: Рос. гос. б-ка для молодежи, 2011г.

26.Магуро Ю. Манга как наследие масскульта эпохи Эдо. с.77. Изотекст-2011: Статьи и комиксы. Москва. Изд.: Рос. гос. б-ка для молодежи, 2011г.

27.Танкобон — разновидность публикации манга. Выпускается в виде книги объемом 200-300 страниц в мягком, реже твердом, переплете, оформленном цветными иллюстрациями. Обычно издательства объединяют в танкобон несколько глав популярной манга по мере ее публикации.

28.Sarai-ya Goyou — аниме-сериал, выпушенный в 2010 году. Режиссер Томоми Мотидзуки. Данный аниме-сериал является адаптацией манга-сериала «Sarai-ya Goyou» выпускавшегося с 2006 по 2010 год.

29.Иванова А.А. Все о японской гравюре. Хокусай. 36 видов Фудзи. с.10. Вильнюс. Изд.: Bestiary. 2012 г.

30.Катасонова Е.Л. Японские комиксы-манга: возвращение к первоистокам. Часть 2, с.92. Российский японоведческий журнал № 2. Москва. Изд.: Межрегиональная общественная организация «Ассоциация японоведов», 2011 г.

Библиография:

1.Воронова Б.Г. Очерки по истории и технике гравюры. Тетрадь 11. Японская Гравюра XVII-XIX веков. Москва. Изд.: Изобразительное Искусство. 1987г., с.688

2.Елисеефф В., Елисеефф Д. Японская цивилизация./пер. с фр. Эльфонд И. Екатеринбург. Изд.: У-Фактория. 2006г., с.528

3.Иванова А.А. Все о японской гравюре. Хокусай. 36 видов Фудзи. Вильнюс. Изд.: Bestiary. 2012г., с.96

4.Редько-Добровольская Т. Комментарии к сборнику «Ихара Сайкаку Новеллы». Москва. Изд.: Художественная литература. 1984 г., с.431

5.Рубель В. А. Японська цивілізація: традиційне суспільство і державність. Київ. Аквілон-Прес. 1997г., с.256, ISBN 966-7209-05-9

6.Тураев С. В., Вишневская Н. А., Михайлов А. Д., Пигарев К. В., Рифтин Б. Л., Россиянов О. К., Семанов В. И. История всемирной литературы в девяти томах. Том 5. Москва. Изд.: Наука. 1988г., с.784

7.Успенский М.В. Японская гравюра. СПб. Изд.: Аврора. 2004г., с.64

8.Катасонова Е.Л. Японские комиксы-манга: возвращение к первоистокам. Часть 2. Российский японоведческий журнал № 2. Москва. Изд.: Межрегиональная общественная организация «Ассоциация японоведов». 2011

г., с.109

9.Магуро Ю. Манга как наследие масскульта эпохи Эдо. Изотекст-2011: Статьи и комиксы. Москва. Изд.:Рос. гос. б-ка для молодежи. 2011г., с. 74-84

10.Культура – Литература – Манга. По материалам официального сайта посольства Японии в России. Электронный ресурс: http://www.ru.emb-japan.go.jp/ABOUT/CULTURE_ABOUT/manga.html

Е.А. Лапшина

ЦВЕТО-ПРОСТРАНСТВО В ЯПОНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Притягательность японской художественной культуры как иной, трудно переоценить. Истоки утонченной поэтики современного японского дизайна и архитектуры видятся в традиционном искусстве формирования цвето-пространства.

As, it is difficult to overestimate attractiveness of the Japanese art culture. Sources of the refined poetics of modern Japanese design and architecture see in traditional art of formation of colour-space.

Ключевые слова: цвет, пространство, поэтика, метафора, метонимия.

Keywords: colour, space, poetics, metaphor, metonymy.

Для дизайнера-архитектора в традиционном искусстве Японии есть свой интерес – увидеть истоки утонченной поэтики современного японского дизайна в устойчивости иммунитета традиционного искусства. Наиболее интересной является цвето-пространственная составляющая национальной картины мира.

Сталкиваясь с непостижимостью иной культуры хочется «впитать», усвоить ту ее часть которая тебе наиболее близка и интересна. Усвоить – сделать своим, а значит обогатить свою культуру или хотя бы понять собственную оригинальность, глядя в чужое зеркало.

Традиционно культура Европы и Азии противопоставляются, а самобытность русской культуры видится в ее непреодолимой двойственности (евро-азиатской бинарности). При простом делении культурного поля надвое, всегда возникают сомнения в корректности такой модели. Свою русскую культурную особость или может быть, наоборот встроенность в обе культуры разом, хочется увидеть и обосновать через поиск диалога традиционных культур.

Подтверждения нашей непричастности к азиатской ментальности видны сразу. Японское выражение «сузить глаза» – обозначает «радость» и «раскрыть

глаза» – гнев (эта любопытная деталь была подмечена исследователем японской культуры Мещеряковым А.П.). По-русски, наоборот «раскрыть глаза от удивления» и «по-дозрительно сощурился», «глаза сузились от ярости» – совсем другие эмоции. Неизменный черный цвет глаз японца так же сыграл свою роль в цветовой маркировке «добра» и «зла», отличной от европейской. Японцы говорят: «Пока глаза черны», это означает «покуда жив человек». Да и традиция буддийских монахов во время медитации смотреть на черную стенку ни как не перекликается с нашим любимым делом – размышлять, глядя на белый потолок.

Известно, что каждая культура «смотрит» физиологически одинаково, а воспринимает мир по-своему. На первый взгляд все просто – налицо инверсия культурного поля Азии и Европы. Знаком с европейской культурой – переверни – получишь Азию. Но даже человек наивный не станет утверждать, что эти две великие культуры однородны и между ними нет диалога. Истоки формиро-вания традиционного искусства Японии прячутся в глубине веков – попытаемся разглядеть их «широко прищуренным глазом».

Начало становления японской национальной культуры исто-рики единодушно датируют шестым веком. Именно со становлением государственности связывается формирование эстетического самосознания. Подобно всему остальному древнему миру, японцы в этот период склонны к созданию всего гигантского.

Движение по созданию гигантских сооружений сохраняется вплоть до IX века. С X века в Японии маятник большой политики резко смещается от экспансии – захват северных земель, к положе-нию интернации (отказ от посольств в Китае и Кореи). Объективно страна, даже прирастая землями, оставалась бедной ресурсами. Происходит переориентация нации на снижение потребностей, а соответственно начинает действовать естественный принцип ми-нимизации затрат. Именно в этот исторический момент формируется потребность нации в миниатюризации. Даже в японских мифах (а мифы, как известно склонны к преувеличениям) мы не встретимся с гигантами и великанами. Наступает эпоха миниатюризации.

Еще одна важнейшая черта классической японской традиции – поэтизация восприятия, складывается именно в этот период. Исторические хроники, требовавшие широкого взгляда в целом на страну, заменены указом императора на поэтические антологии. С этого момента о японском взгляде на мир мы судим по поэзии. Основной темой для сложения стихов является смена времен года, любовные переживания… – пространство страны «свертывается» до конкрет-ной детали или переживаний конкретного человека. Началось движение миниатюризации и поэтизации действительности «с верху» – с императорского

двора и в последствии получили всеобщее распространение. Страна становится оседлой. Каждый занимается освоением ближнего пространства (аристократы – пространством дворцов, крестьяне – пространством дома и рисового поля). Жизнь каждого протекает в четко ограниченном пространстве.

В японской литературе средневековья постоянно присутствуют картины ближнего плана и описание душевных состояний. В России литература «потока сознания» (Достоевский) пришла к этому в XIX веке, а западная литература (Пруст, Джойс) лишь в прошлом веке. Важность зрительного контакта при принятии решений, по утверждению знатоков японской жизни сохраняется даже в современной деловой жизни Японии.

В этой связи можно говорить об генетически определившемся с эпохи Хэйан интерьерном мышлении японцев. Примечательно, что есть реконструкция по которой даже в эпоху гигантизма знаме-нитый комплекс Тодай-дзи имел Золотой Зал – золотой только в интерьере! Что, возможно, говорит об изначальной склонности наци-онального восприятия к приоритету внутреннего пространства.

Безусловно, история развитие японской культуры не заканчи-вается на эпохе Хэйан, но в этот период особенно примечателен момент «скрещивания» в сознании японцев изначального синтоизма с экспортной культурой буддизма (Китай, Индия). Именно это «скрещивание» предопределило генезис культуры Японии, своеоб-разие ее развития…

При посещении даже современного японского дома не покидает ощущение, что он внутри намного больше, чем казался снаружи. Этот поразительный эффект восприятия происходит из отточенной веками традиции организации внутреннего пространства, его продуманности до мельчайших деталей, предельной функцио-нальности и аскетизме быта (внешнее городское пространство до сих пор хаотично). В русском доме все наоборот.

Особенные, специфичные черты национальной культуры формируются под влиянием многочисленных факторов в многообразии их комбинаций. Причем доминирование этих факторов меняется в течение эволюционного времени. Влияние природного фактора на формирование ментальности нации является изначальным, безусловным и достаточно постоянным. Ландшафт - это первичная форма организации пространства, поэтому понятие «комфортного пространства» особое для каждой нации надо искать именно в природных особенностях.

Целый ряд выдающихся историков русской культуры опреде-ляют склонность менталитета русского человека к пейзажному мышлению. Пейзажное мышление – «это больше чем образ земли в душе. Это способность к узнаванию в природе и перенесению в природу того, что я бы определил

как национальный образ истины». Любой национальной культурой постоянно вырабатывалась способность воспринимать и воспроизводить духовные понятия в ландшафтных формах. Для этого выбирались устойчивые образы и представления: солнце, дерево, дорога, река, небо… Взгляд человека, устремленный в такое насыщенное смыслами пространство, по-степенно приобретает новое качество – «от предметов низменных и ничтожных, как бы по лестнице какой, возводил взгляд к предметам возвышенным и совершенным». Эта формула того, что мы сегодня называем пейзажным мышлением, содержится еще в древнем послании патриарха Филофея. Наверно такой (осмысленный) взгляд на природный ландшафт присутствует в любой национальной культуре. Другое дело, в каких формах это умение национальной культуры проявлялось, и в какой степени доминировало в формировании национальной картины мира.

Для русского человека, возросшего на бескрайних просторах нашей страны, именно расстояния (тяга к горизонту в поисках других людей), отсутствие единого эстетического эталона природной красоты (в бесконечном разнообразии ландшафтов) наряду с другими факторами определило приоритет внешнего пространства (экстерьера) над интерьерным.

В сознании японца, природный ландшафт так же предстает наполненный смыслами о горнем. Но благодаря интерьерному мышлению, природа, оказывается, включена в своем свернутом символическом виде во внутреннее пространство японского дома. В частности, искусство икебаны (так же импортированное из Индии) «отпочковалось» от чайной церемонии и с X века представляет модель природного пространства как неотъемлемую часть интерьерного пространства. В этот весьма женственный период история Японии (эпоха Хэйан), аристократия бросила (на время) привычку путешествовать, и решила приблизить природу к своему дому со-образно примеру древних уважаемых богов. Божество Идзумо, в один прекрасный момент, поняло, что управляемая им земля слишком мала. Увеличить пределы владения было решено не за счет завоеваний (европейская привычка), а за счет подтягивания своей мифологической веревкой другие территории. Хэйанские аристократы поступили похожим образом – они приблизили природу к своему жилищу в своем воображении, а затем создали на основе своих представлений совершенные миниатюрные модели природы. При этом им, конечно, пришлось сильно уменьшить ее в размерах. Такова одна из возможных схем-версий появления на свет знаменитых декоративных японских садов, икебаны, бонсай…

В японских садах есть все – реки, деревья, горы, леса, пруд-океан, острова, только очень маленькое, часто условное и располо-женное за стеной дворца или

дома. Остров, окруженный водой без моста – символ Рая, в который попасть не так просто. Это обстоятельство делает японский сад, не просто миниатюрным одомашненным фрагментом природного (не всегда безопасного в реальности) окружения, а моделью мира. Именно в этих садах, а не на воле произрастают цветы – объекты поэтических вдохновений.

Интересна перекличка ситуации с Россией екатерининской эпохи, когда в высшем обществе вдруг возникло стремление следовать «натуре», новое поэтическое чувство природы. В усадьбах, пейзажных парках во множестве появившихся во всех уголках России, был повторен традиционный опыт создания исторического пейзажа земли, но условно и в меньших масштабах! Не случайно просвещенные современники воспринимали пейзажные опыты Ан-дрея Болотова как «новый вид искусства». Ностальгически – поэтическое желание иметь рядом с собой миниатюрный фрагмент родной природы, не покидая пределов своих владений, наверно естественная интернациональная потребность аристократии (разница лишь в размерах владения). Здесь, все-таки, надо отметить разницу между русской (европейской) и японской версией миниатюризации сада. Разница состоит в степени условности воспроизведения образов природы, абстрактности природных символов в создаваемых парках, садах.

В итоге предшествующих рассуждений, очень обобщенно-условно, можно нарисовать модель пространства, закрепленную в менталитете японца и определившую во многом генезис его нацио-нального восприятия. Человек Хейана подобно человеку–улитке находился в своем доме с маленькой миниатюрной моделью миро-здания в виде икебаны. Пространство созерцания резко сужается до интерьерного. Томик стихов предшественников-путешественников помогает воспроизводить в воображении пейзажи, звуки и запахи мест, где никогда не бывал. Именно поэтому, наверно, планы средневекового дома и участка IX-XII века были очень точны и подроб-ны в отличие от карт архипелага.

Эта страсть к минимизации интерьерного пространства и мо-делированию в нем символического природного пространства остается в японской культурной традиции навсегда. Так же как и тра-диции построения стиха от дальних планов к детали, движение веера к себе… Все что нужно японцу (добро) принесет к дому ветер – в отличие от русской поэзии, где белый парус вечно мечется, что-то ищет, а ветер непременно уносит что-то вдаль (шапку, стаи туч, вообще дует на всем белом свете и тут же ирония по этому поводу – «хорошо – там, где нас нет»). Одной из определяющих особенностей японского национального восприятия пространства представляется именно «свернутость» ландшафтного мышления, сопод-чиненность его интерьерному

мышлению. В этом кроется ответ на вопрос – «Почему в русском доме все наоборот?». Потому что, действительно, все наоборот – в русской ментальности ландшафтное мышление доминирует.

Метонимичность наряду с метафоричностью в художественном языке – национальная особенность, воплотившаяся в искусстве японской архитектуры и дизайне предметно-пространственной среды. Это довольно редкое для европейского менталитета сочетание тропов художественного языка традиционного искусства архитектуры, составляет наверно одну из существенных особенностей про-странства в картине мира Японии.

Японские архитекторы, создавая интерьерное пространство дома как свернутую модель мира, не могли не подметить изменчивость этого мира. Свойства внешней среды изменяться – выразилось в организации интерьерного пространства (как добросовестной модели внешнего пространства) через мобильность, возможность трансформации. Приемы трансформации интерьерного пространства оттачивались веками, достигнув совершенства, являются сегодня эталоном для современного европейского минимализма.

Роль цвета в организации пространства не однозначна. В Японии черный цвет – это цвет радости. Очевидная инверсия к евро-пейской традиции, лежащая на поверхности. Однако, все не так просто.

Мир в котором нет места для борьбы противоположностей, где все пребывает в изменчивом единстве – тень таит в себе свет, один цветовой тон незаметно перетекает в другой, покой в движение, форма растворяется в содержании, стираются грани истории и поэзии, реальности и мифологии... Меняется все – неизменна сущность Красоты. Искусство живет в ритме колебаний – преобладание инь в понимании Прекрасного (скрытое слабое, женское начало – «саби») приносит сдержанный колорит внутренней красоты, а смена доминирования на ян (светлое, сильное мужское – «цуя») выра-жается в цветастой яркости внешней красоты.

Поэтому цвет используется двояко: активно как ширма (невозмутимость восточного лица подкрепляется маской из краски, лица «зашториваются»), защищающая внутреннее интимное про-странство смысла и как средство поэтизации интерьерного про-странства через сложные цвета (пропущенные через тень, туман, слезы…), являясь воплощением идеи эстетики сумерек в цвето-пространстве японского интерьера.

Желание спрятаться, замаскироваться можно усмотреть в мифе о сокрытии в небесной пещере солнечной богини Аматэрасу, прародительницы японского народа. Интерпретируя это обстоятельство как мифологизированную склонность японского сознания к ношению защитной маски, сокрытия за ширмами, можно определить одну из функций цвета в традиционной культуре

как защитную.

Определение специфики японской классической традиции через интерьерное мышление, основано на эстетике вглядывания во внутреннее пространство – (реальное или воображаемое) и созвучно определениям ее как культуры сокрытия, соответствует учению дзэнского монаха Хакуина о «внутреннем взгляде». Популярные в Японии ширмы, яркий грим (театральный и повседневный), скры-вающая цветная многослойная одежда, веера и т.п. могут быть ин-терпретированы как элементы формирования многослойного ин-терьерного цвето-пространства – жилого, телесного, духовного.

Маска – непременный атрибут любой культуры на заре ее формирования. В японской традиции этому театрально-карнавальному атрибуту уготована особая роль в реальной жизни – средства ограничения индивидуального пространства, формы предъявления внешних ролевых признаков отдельно от внутреннего духовного пространства.

Время появления масок – первые десятилетия после появления буддизма в стране. Раскраска сообразно амплуа подчеркивала одну преобладающую сторону характера персонажа, скрывая все прочие эмоции и противоречивые страсти. Цвет грима выполнял маркиро-вочную функцию. В актерском гриме «кумадори» театра «Кабуки», где практически отказались от надеваемых на лицо масок, заменив их маскообразным гримом, лицо актера густо белилось, и на эту основу наносились резкие крупные цветные полосы. Преобладание красного, означало, что герой был смелым, справедливым, облада-ющим сверхчеловеческой силой – положительным. Иссине-черный грим означал злость, хладнокровие и безнравственность отрица-тельного героя. Черный или коричневый — божественность и потусторонность героя. Грим не только подчеркивал, сосредотачивал внимание зрителя на определенных качествах персонажа, но и скрывал все остальное. Роль театра в формировании цветовых предпочтений и норм поведения сложно переоценить в японской культуре. Маска и ролевое поведение вошли в реальную жизнь, стали средством «зашторивания» и распознавания по договоренности.

Действительно, степень накрашенности японских женщин производила неизгладимое впечатление на европейцев. Традиционный женский макияж начинался с наложения толстого слоя осирои – белой рисовой пудры, призванной скрывать внутреннюю жизнь и реальные переживания (зашторивание от взглядов окружающих). Маскообразность макияжа сформировалась, безусловно на основе театральных масок.

Классическая одежда японских знатных дам примерно с X века называлась дзюни хитоэ (буквально - «двенадцатислойные одежды»). Однако количество надетых одно поверх другого кимано достигало и 20, и даже 40. Важным

является то, что фигура была полностью сокрыта под струящимися слоями разноцветных одежд. Женщина производила впечатление бестелесной (Танидзаки Дзюнъитиро писал в «Похвале тени»). Руки, лицо закрашивалось плотным гримом, прикрывалось веером, переносными ширмами. Это бестелесное существо обитало в полутьме традиционного интерьера японского дома. Именно в этом сумраке подобно луне утонченно-прекрасным пятном мерцало набеленное лицо. Своего рода театральная постановка лунного пейзажа в интерьере.

В новое время формы сокрытий-зашториваний изменились, но суть осталась. Женщины по-прежнему накладывают очень сильный плотный грим на радость косметическим компаниям. По-прежнему культивируется безэмоциональность лица, что нашло отражение в гротескно – сюрреалистическом персонаже «человека-ящика» у Абэ Кобо. Ширма – маска как средство сокрытия внутренней жизни, сохраняет свою роль в современной культуре Японии и имеет отклик далеко за пределами (европейский пост-модернизм, в версии нео-модернизма – «архитектура-футляр» с бурей эмоций в интерьере).

Японская цветовая символика сформировалась под влиянием древней китайской философии и переняла китайский язык цветовых символов, и эта «ветвь» существует в цветовых символах ис-пользования активного «Ян»-цвета, цвета маски-ширмы. Но благодаря поэтизации природы, «эстетики сумерек», сформировалась палитра – «инь». Эти цвета «пропущены» через поэтику, несут природную метафору (большинство названий японских цветов по своему происхождению восходят к названиям растений. Но еще больше японцы любят смешивать цвета, пропуская их через «тень», составляя сложные цвета. Патина времени и тусклые цвета так же в фаворе.

Метафора цвета является еще одним средством введения при-роды в интерьер и одежду. Например, в цветах многочисленных нижних накидок придворных дам, в соответствующий сезон, перемешивались все оттенки осенних листьев и цветов хризантемы. Объемные, многослойные шелестящие шелком наряды формировало иллюзию присутствия в интерьере осеннего пейзажа с неизменной лунной маской на лице. Поэтизация цвета как результат поэтизации самого носителя этого цвета – природы (цветы, растения, птицы…) объясняет принцип естественности в использовании материала, любовь к патине времени, корректирующей изначальный цвет в сторону естественного старения.

Китай (опосредованно Индия) как первоисточник буддизма, прототип государственности остались в VI веке. Произошло обога-щение, развитие изначальной картины мира (синтоизм) привнесенным буддизмом и формирование специфичного японского цвето-пространственного мышления:

- были выработаны оригинальные художественные средства (метонимия и метафора) интерпретации картины мира в ограниченном пространстве интерьера и на этой основе началась формироваться система сложных символов (представления буддизма – часть и целое, бесконечность движения и преобразований, равновесие как признак гармонии…);

- масштаб интерьерного пространства определяется человеком, именно человек-реальный опять становится мерой вещей (в синтоистской мифологии все боги обычных размеров и вполне смертны);

- сформирован культ природного пространства, который был представлен как символическая модель в интерьере и как метафора цвета- цветовая палитра «саби» (синтез буддизма и синтоизма, со-подчиненность ландшафтного мышления интерьерному);

- активная цветовая палитра-«цуя», сформировавшаяся на ос-нове китайской цветовой символики, имеет общность с другими культурами и предназначена для манифестации ролевой принадлежности, одновременно выполняет «жесткие» изолирующие функции при выделении личного, интимного пространства;

- синкретичность, нераздельность философских и эстетических представлений о мире, создало предпосылки ко всякого рода смысловым «свертываниям» понятий (природный ландшафт) и «включенности» их в интерьер в виде моделей (синтез буддизма и синтоизма);

- следствием выявленной интерьерной специфики традиционного национального мышления Японии, можно считать создание многослойных интерьерных цвето-пространств (жилое, физическое, духовное), где средствами деления выступают ширмы, веера, одежда, грим.

Перечисленные особенности делают притягательным для со-временного европейского дизайна наследие традиционной японской культуры – ландшафтный дизайн вдохновляется условностью японского традиционного сада, дизайнеры интерьеров, склонные к минимализму, видят первоисточник в традиционном японском доме, а сами японцы умеют разглядеть прообразы дизайна «Тойоты» в пластике скульптуры Будды.

Безусловно, формирование японской культуры не заканчивается вместе с эпохой Хэйан, вполне возможно не все знатоки япон-ской культуры считают этот период наиболее значимым в эволюции национальной культуры. Возможно, но в данном случае был интересен сам момент «переваривания», адаптации чужой импортируемой культуры в свою. Именно на такой фазе качания маятника развития (стадии интернации – внутренней реорганизации системы) можно рассмотреть изначально-главное в японской ментальности. И это главное, позволит высветить уникальность японского понимания

пространства в сопоставлении не только с европейской культурой, но и среди азиатских культур. В итоге имеем вполне европейскую логическую конструкцию организации японского цвето-пространства, развивающегося вглубь себя до бесконечности – своего рода японское Зазеркалье под защитой многослойной системы цвето-пространственных границ.

Композиционный метод дизайнера формируется путем обога-щения базовой теории архитектурной композиции за счет «впиты-вания» различных аспектов современной художественной культуры, а так же полифонии фольклора народного праздника, ритуальности первичных форм искусства. По праву в этом ряду занимает свое почетное место – лаконичность японского традиционного искусства и утонченность поэтики техницизма (стертые и сложные метафоры, метонимичность) современной японской архитектуры. В любопытстве дизайнера XXI века к иному, гнездится межвидовая, историческая и интернациональная открытость искусства средового дизайна – что является залогом подлинного эстетического богатства и безграничных перспектив развития его композиционного метода.

Библиография:

1.Мещеряков А.П. Книга японских символов. – Москва: Издатель-ство «НАТАЛИС» ВИПОЛ КЛАССИК, 2003, С. 556.

2.Светлов Г.Е. Колыбель японской цивилизации. – Москва: «Искусство», 1994.

3.Религия // Энциклопедического словаря, том XLI, издательство Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. С-Петербург – 1904.

4.Разумовский Ф. Земля взывает к истине // Наше наследие – 1991.-№1.

5.Штейнер Е.С. Страна личин, культура завес: что скрывает японская маска // Маски: от мифа к карнавалу. Материалы научной конференции «Випперовские чтения-2007». Выпуск XXXVIII. – Тула: Власта, 2008.

6.Штейнер Е.С. Феномен человека в японской традиции: Личность или квазиличность? // Человек и культура: Индивидуальность в ис

тории культуры. - М., 1990.

7.The culture of Japanese religion / Ed. By B. Scheid, M. Tecuwen. London. Routlege, 2006.

8.Григорьева Т. П. Красотой Японии рожденной. – М.: «Искусство», 1993, с. 464.

9.Танидзаки Дзюньитиро. Похвала тени. – СПб: Азбука-классика, 2001.

Н. М. Сим

ДВЕ ЛИНИИ РАЗВИТИЯ АРХИТЕКТУРЫ БАРОККО АНДАЛУСИИ

В южной провинции Испании, на рубеже XVII – XVIII веков, сложилось два культурных центра – Гранада и Севилья, каждый из которых имеет свой, своеобразный путь развития регионального стиля архитектуры Андалузского барокко. В данной статье рассматриваются общие закономерности и художественные особенности этих центров от маньеристических течений конца XVI до начала XVIII века, когда наступает период расцвета в развитии стиля, и складываются две школы: Леонардо де Фигероа в Севилье и Уртадо де Искиердо в Гранаде.

In the Southern province of Spain at the turn of the XVII-XVIII centuries there appeared two cultural centres - Granada and Seville, each of them having its own original way of development of regional architectural style of Andalysian Baroque. The article examines general patterns and artistic peculiarities of these centres from mannerism streams of late XVI to early XVII centuries when these begins a period of blossom in the development of the style and two schools are formed.

Ключевые слова: Барокко, стиль, Альгамбра, фасад, дворец.

Keywords: Baroque, style, Alhambra, facade, palace.

В южных провинциях Испании на рубеже XVII–XVII веков сложилось два культурных центра Гранада и Севилья, где наиболее ярко проявился региональный стиль архитектуры андалузского барокко, который сами испанцы потом назовут барокко «гранадино» и барокко – «севильяно».

Рассматривая общие закономерности и художественные особенности этих центров, сравнивая исторический процесс развития их архитектуры с последней четверти XVI века, от периода маньеризма и до ее кульминационной точки развития в первой половине XVIII века, можно выявить две линии стилистической эволюции: школу Леонардо де Фигероа в Севилье и школу Уртадо Искиердо и Хосе де Бада в Гранаде.

Наряду с общими формальными и художественными характеристиками в образе архитектуры этих городов, явно прослеживается стилевое разнообразие, которое объясняется целым рядом причин и, в первую очередь, сложившимися историческими условиями к концу шестнадцатого столетия. Оба города хотели идти в ногу с Европой, освобождаясь от средневековых художественных традиций: Севилья – как всемирный центр торговли с Вест-Индией, Гранада – как город-символ победы над арабским миром.

Севилья, рано освободившаяся от арабского влияния (1225), в полной мере прошла период развития христианской средневековой культуры и, к XVI столетию осознала себя великим городом мира, богатым и самодостаточным культурным центром старой и новой (латиноамериканской) Андалусии. Спустя почти три столетия (1492) было завоевано мусульманское королевство Гранада. Именно здесь католические короли Изабелла Кастильская и Фердинанд Арагонский видели свою будущую столицу объединенной Испании. Побежденный город стал стремительно вживаться в другую, несвойственную его духу и традициям культуру. На протяжении всего шестнадцатого столетия Гранада выполняла роль своеобразного символа освобождения христианской веры и триумфа католических королей величайшей державы Европы и Нового света.

Исторические события и государственная политика Карла V и далее, Филиппа II отразились на архитектурном облике Гранады и Севильи, где на рубеже XVI и XVII веков будет господствовать имперская архитектура, заказчиком которой являлся королевский двор, а эталоном был Эскориал, дворец – монастырь Филиппа II, выполненный придворным архитектором Хуаном де Эррера (1564–1598). Сухая и строгая, идеально вычерченная по теоретическим трактатам архитектура Эрреры, названная «безорнаментальной» или «эррериано», широко распространялась по всей Испании и была связана с выполнением заказов королевского двора.[1] Одним из таких заказов станет Биржа в Севилье (1583–1598).

Центральным ядром квадратного в плане здания биржи является открытый внутренний двор. Его аркады имеют два яруса полуколонн – дорических внизу, ионических вверху. Хорошие пропорции двора и членений галереи, сочные, тонко прорисованные профили ордеров и арок делают двор биржи образцом классического, ренессансного по духу произведения.

В середине XVI века заканчивается первый этап строительства здания Городского совета – Аютаменто. По проекту Диего де Риньо было выполнено два этажа первого крыла в лучших традициях стиля платереско с ярко выраженной ордерной композиционной темой. Второе крыло относится к более позднему периоду – безорнаментальной манере исполнения фасада, но



Рис.1 Дворец Карла V, дворик

все в той же ордерной трактовке композиции.

Последним монументальным сооружением сухого стиля Эррерианской школы стала ризница Кафедрального собора – Саграрио (1617).[2] Строительство длилось до 1662 года и в процессе выполнения работ менялся первоначальный проект Мигеля Суммараги, постепенно наполняясь архитектурным барочным декором. Стены зального, увенчанного куполом прямоугольного пространства Саграрио расчленены на два яруса и оформлены пилястрами дорического и ионического ордера. В открытых арочных пролетах второго яруса поставлены статуи апостолов скульптора Хосе де Арфе. Этим приемом создается эффектное чередование архитектурных и скульптурных форм, сочетание крупного рельефа статуй с изящной резной моделировкой ограждений балконов, что усиливает впечатление пластического богатства интерьера. Той же цели служит и мелкое кессонирование купола, залитого потоками света, льющимися из окон светового фонаря – симборио.

Одним из первых примеров нового, овального в плане сооружения, был зал капитула, пристроенного к ансамблю Кафедрального собора (1590. Педро Санчес). Плоскость стены расчленена на два яруса с накладным тосканским и коринфским ордером. Смена модулей широких и узких накладных арок и декорировка стены растительными гирляндами, лавровыми венками и скульптурными рельефами предлагают новые эстетические идеалы в духе римского барокко. Продольная ось эллипсовидного зала гармонично уравновешена, уводя взгляд в подкупольное овальное пространство,

венчающее свод световым фонарем.

К концу шестнадцатого столетия в Гранаде прочно утвердился классический стиль монументальной архитектуры, у истоков которого был его образец – дворец Карла V, спроектированный мастером итальянской выучки Педро Мачука, преемником, которого станет Хуан де Ареа. Строительство дворца длилось до 1635.[3] Проект Хана де Ареа отвечал новейшим веяниям Ренессанса. Императорский дворец был пристроен к мавританскому комплексу Насридов в Альгамбре. Монументальное сооружение представляет собой квадратное в плане здание, внутри которого расположен круглый двор диаметром около 30 метров. Северо – восточный угол занят восьмиугольной в плане часовней, служившей семейным склепом королевской династии. По периметру здания анфиладой расположены дворцовые помещения. Основным композиционным ядром сооружения является парадный круглый двор под открытым небом, в виде круглого периптера, вдохновленный аналогичными решениями Рафаэля на вилле Мадама в Риме и Виньолы на вилле Фарнезе в Капрароле. Колонны дорического ордера в тосканском варианте, поставленные вокруг целлы, несут архитрав, на котором помещен второй ряд колонн. На галерею, крытую циркульным сводом с возможностью кругового обхода торжественно ведет парадная лестница. Фасады монолитного здания расчленены пилястрами. Каменная кладка подчеркнута рустовкой. Выделение центрального портала усилено скульптурными барельефами. Их размещение подчиняется главной архитектурной теме двухъярусного ордера. Оба этажа решены в виде прямоугольных окон, над которыми располагаются круглые окна. В простенках между окнами портала второго яруса расположены спаренные колонны. Легкие ионические пилястры на пьедесталах, украшенных барельефами способствуют восприятию здания в вертикальной перспективе, уравновешивая рустовку первого этажа, придающую ему тяжеловесность. Но при всей своей архитектурной классичности в его римском, брамантовском варианте дворец выглядит чрезмерно помпезным и театральными, и воспринимается несколько тяжеловесно рядом с дворцовым комплексом Альгамбры.

Одновременно завершается масштабное для Гранады строительство Королевской канцелярии и Королевского госпиталя, выполненных уже в разных художественных традициях. Если здание канцелярии еще строго следует идеи архитектуры дворца Карла V, то в госпитале, строительство которого длилось до 1635, прослеживаются другие художественные задачи и начальный гранадского художественного вкуса в архитектуре.

Здание канцелярии организовано вокруг квадратного в плане двора, окруженного двухъярусной аркадой галереи на высоких тонких колоннах с украшенными в поле антаблемента бюстами в медальонах. Фасад выполнен

в маньеристических традициях с четко артикулированным центром в виде арочного портала между коринфскими колоннами на пьедесталах. Завершает композицию портала разорванный фронтон. Большой балкон второго яруса венчает второй фронтон. Угол здания и его крайнее поле по вертикали выделено рустовкой.

Королевский госпиталь первоначально проектировал Диего де Силоэ, архитектор Кафедрального собора, работавший в лучших традициях итальянского искусства. Здание несет черты смешения стилей: готики, Ренессанса, мудехар и элементов раннего барокко. Оно повторяет схему госпиталя Санта Крус в Толедо, который в свою очередь был выполнен по чертежам главного Госпиталя в Милане, построенного архитектором Антонио Филарете.[4]

В плане Королевский госпиталь представляет собой греческий крест, вписанный в квадрат, по углам которого помещены четыре патио. Фасад разбит на два яруса с богато украшенными окнами в стиле платереско. По центру главного фасада расположен портал работы скульптора Алонсо де Мена (1635), включающий скульптуры католических королей, статую Богоматери с младенцем и украшенный военными доспехами. Портал интересен с точки зрения развития художественных поисков в архитектуре раннего испанского барокко, так как именно в композициях порталов гражданского и культового зодчества наиболее выразительно прослеживается линия стилевого развития в сторону барочного насыщения объема, пластики и архитектурно – скульптурного декора.

Во второй половине XVII века, как в Гранаде, так и в Севилье начинается второй этап в развитии испанской архитектуры этого времени. Историки искусства, начиная с Отто Шуберта, проводившем в Испании одно из первых исследований по истории архитектуры барокко, назвал этот период протобарокко, временем поиска новых художественных решений. При всем многообразии стилевых вариантов мы остановимся лишь на двух примерах: фасаде Кафедрального собора в Гранаде, выполненного по проекту Алонсо Кано, и Госпитале де ля Каридат в Севилье, где наиболее ярко представлено начало оригинального направления в развитии региональной архитектуры.

Последствия землетрясения, наводнения и как следствие этих катаклизмов природы – чума и холера, погрузили Севилью в нищету и разруху. Тяжелое положение города усложнял общенациональный экономический кризис страны. Именно в это время нарастает новая волна в строительстве, но уже иного масштаба – многочисленные монастыри, церкви, часовни, госпитали. Основными заказчиками теперь становятся представители местной знати с их собственным пониманием достоинств архитектуры.



Рис.2 Гранада. Чансилерия. Патио

Так, например, одним из основателей, меценатом и автором идейно-художественной программы Госпиталя де ла Каридат был представитель знатного аристократического рода Мигель де Маньяра, вступивший в братство Каридат после драматических событий в своей жизни (1662). Возглавив орден, он редактирует устав Калатравы и пишет трактат «Правдивая речь», в котором излагается назидательная программа милосердия, дающая надежду на Спасение после смерти[5].

Важная роль в этой философско – дидактической программе отводится искусству, как визуальной пропаганде его доктрины. Стержневая идея системы Мигеля де Маньяра – поэтизация бренности жизни. Эту тему блестяще воплотил Вальдес Леаль в живописи «Аллегорий». Бартоломе Эстебан Мурильо сумел развить вторую, не менее важную для Маньяра тему – искупления и милосердия, которая представлена как в живописи, украшающей помещения госпиталя, так и на керамических панно фасада и внутренних двориков.

Первоначальный проект госпиталя разрабатывал Педро Санчес Фальконете, но основные работы завершались позднее в 1667 году Бернандо Симоном Пинеда. Церковь госпиталя с маленьким, прямоугольным в плане зальным пространством выглядит цельно, просто и ясно. Овальный купол на парусах занимает всю ширину помещения перед алтарем. На противоположной стене, на балконе размещены хоры. Их поддерживает трехпролетная арка с тонкими колоннами коринфского ордера и антаблемент с изящной прорисовкой резьбы

из стука. Орнаменты этой резьбы повторяются в цилиндрическом своде. Стены не перегружены архитектурными формами, большие интервалы между пилястрами коринфского ордера становятся идеальным фоном для шедевров Мурильо и Вальдеса Леаля. Все в интерьере – картины в изысканных барочных рамах, предметы культа, скульптура в ретабло и капеллах – оформлено с высоким художественным вкусом. Здесь нет барочной вычурности. Гармоничное сочетание простых архитектурных линий, филигранный декор в умеренных пропорциях, единство духовного образа живописи и скульптуры, нежный пастельный цвет фресок на парусах и в куполе – безусловно, влияние лучших представителей реализма Золотого века испанской школы.

Динамика интерьера отражена и во внешней оболочке здания, особенно в живописном фасаде церкви ла Каридат. Пластическая интенсивность фасадной стены нарастает к центральной оси и главному входу. Фасад делится на два яруса. Первый занимает широкий портал, обрамленный парами колонн дорико-тосканского ордера, между которыми помещены небольшие ниши со скульптурой. Второй ярус более сложный по композиции. По вертикали он членится на три поля. Центр акцентируется слегка углубленной парадной аркой с аллегорией милосердия и балконом, парадные двери которого выходят в хоры внутреннего помещения. Боковые поля чуть уже, в них, в два яруса помещены керамические живописные панно – асулехос. Такое оформление было новым для Андалусии, но давно и широко распространившимся в архитектуре Португалии, когда керамика служит не только декоративным задачам, но и представляет собой живописное произведение. На панно в сине-белой цветовой гамме выполнены аллегорические фигуры, отражающие иконографическую программу церкви: Ла Каридад (милосердие) в центре, справа Эсперанса (святая Надежда), слева Фэ (святая Вера), под ними – святой Георгий и святой Иаков[6]. Нарядный и выразительный фасад в стиле раннего барокко выполнен мастером, владевшим языком ясных архитектурных форм и художественным вкусом, не случайно, именно такое решение фасадов церковных и светских зданий станет в дальнейшем образцом и эталоном для севильской архитектуры. Гражданские и культовые сооружения будут часто воспроизводить образ этой маленькой церкви.

В 2011 году Гранада торжественно отмечала 500-летие своего национального героя-художника, скульптора и архитектора Алонсо Кано, художественную значимость которого открыл для широкой публики немецкий исследователь Отто Шуберт[7]. Алонсо Кано родился в Гранаде 1601, в семье мастера - резчика по дереву. В юности переехал в Севилью, где учился вместе с Веласкесом в мастерской Пачеко. Потом, следом за своим другом он уехал в Мадрид и давал уроки живописи юному наследнику короля.

Драматические события личной жизни вынуждают его бежать в Валенсию, но будучи оправданным по ходатайству Веласкеса, Кано возвращается в Мадрид, чтобы выполнить королевский заказ – Триумфальную арку в честь прибытия в Мадрид королевы. В 50-е годы он возвращается в Гранаду, где выполняет свои самые знаменитые произведения: цикл картин из жизни Девы Марии, архитектурно – скульптурные композиции для интерьера Кафедрального собора и проект его главного фасада. Именно это последнее произведение сделало его знаменитым в пределах Испании, как архитектора новой эпохи, которого назовут андалузским Микеланджело.

Несмотря на то, что архитектор был связан чертежами первоначального проекта Диего де Силоэ, ему удалось создать яркую, своеобразную и единственную в своем роде композицию. Торец здания скомпонован в виде огромной, трехпролетной, разделенной по высоте на два яруса, триумфальной арки. В разработке этого мотива Алонсо применил ордер, но использует его не для выявления тектоники сооружения, а скорее в качестве декоративного элемента, увеличивающего пластическую выразительность архитектурных форм. Он изменяет канонические ордерные соотношения и пропорции пилястр и антаблементов. Там, где ему кажется необходимым, Кано заменяет антаблемент лишь одной карнизной плитой. Плоскость пилястр он обрабатывает рамой-филенкой и завершает их скульптурными медальонами.

Фасад собора украшает круглая скульптура. Верхний парапет завершают пинакли своеобразного и затейливого рисунка. Большую выразительность фасаду собора придает ритм его членений, прекрасная разработка

Классический мотив трехпролетной арки созвучен с замыслом Диего де Силоэ, который сделает его господствующим в интерьере. Создание Кано рельефа, прорисовка декоративных украшений. Преобладание вертикальных элементов в структуре членений фасада придает ему монументальность и стройность. В пластическом и структурном решении фасада Алонсо Кано продемонстрировал начало барочного понимания архитектурной композиции[8] не имеет аналогий в архитектуре барокко Испании и в других странах. Нет здесь и прямой связи с национальными традициями прошлого. Алонсо Кано, по выражению историка искусства Бонет Корреа, способствовал тому рывку, благодаря которому в развитии испанской архитектуры был сделан шаг от Возрождения к барокко.[9] Он стал одним из тех художников, который наиболее полно реализовал свободный стиль в архитектуре.

И, наконец, на рубеже XVII – XVIII веков наступает период расцвета, так называемого «пышного» андалузского барокко. Гранада и Севилья на полярных точках провинции Андалусии демонстрируют яркий, основанный на исторически сложившихся вкусах и народных традициях архитектурный

образ города

Фигероа станет главным мастером Севильи, связующим два века.[10] Достижение Фигероа состояло не только в умении использовать декоративную грамматику, но и гармонично вводить ее в конструктивную традицию, используя кирпич и терракоту, местную игру желтого, охристого и белого цвета на поверхности стены, прием, заимствованный от уже известной нам церкви госпиталя Каридад. К числу наилучших его произведений относятся храмы Сан Сальвадор, де ла Магдалена, Сан Луис. В плане храма иезуитского монастыря Сан Луис разработана комбинация основного центрического зала с полукруглыми и прямоугольными нишами и квадратными угловыми помещениями. По своей законченности и стремлению к четкой дифференциации отдельных элементов Сан Луис напоминает произведения раннего Ренессанса. Но в композиции разнообразного и живописного интерьера, внесен элемент движения, за счет чего усложняется зрительное восприятие, обогащенное обилием лепнины и позолоты, орнаментацией ниш и любимых испанцами витых колонн. Фасад храма, богатый деталями, дополнительно обогащен сплошной орнаментальной насечкой поверхности стены и навеян традиционной практикой местных мастеров мудехар. В разработке фасада широко применен ордер с ярким декоративным орнаментом. Стволы колонн украшены резьбой, пилястры разбиты на отдельные панели, выделенные особой обработкой, благодаря чему они перестают казаться несущими, и превращаются в плоскостную декоративную накладку.

В композиции парадного портала здания Коллехии святого Тельма архитектура и скульптура выступают уже как одно целое, а классика тектоники отходит на второй план. Если Кано растворил пропорции, то Фигероа делает то же самое с формой, широко и смело вводя яркие, звучные краски асулехос, доводя декоративную линию мастерства до виртуозного исполнения в своем сверкающем многоцветии.

В Гранаде на рубеже веков избыточная декоративность в архитектуре приобрела иное толкование. Основными материалами здесь были камень, мрамор, гранит и стук, позволявшие создавать еще более утонченный и изысканный язык архитектурных форм. Возможно, самым искушенным мастером конца XVII-началаXVIII вв. был Франсиско де Уртадо Изкиердо (1669 – 1725), андалузский скульптор и мастер внутреннего оформления зданий. Характер его богатого декоративными эффектами интерьера восходит к классическим элементам, однако они дополнены призматическими углами и многочисленными резными деталями геометрического орнамента. Мастер, работавший исключительно для церкви, старался отразить в своем творчестве барочную концепцию синтетического произведения искусства,

как художественное воплощение любви к Христу, выраженное языком архитектуры, пластики и живописи.[11]

Его первой крупной работой было поновление Сакристии храма картезианского монастыря (1702). Им был спроектирован большой табернакль, напоминающий огромный отдельно стоящий алтарь, представляющий собой квадратное пространство с купольным сводом. Скульптуры украшают цокольный ярус табернакля, а черные витые колонны поддерживают богато украшенный балдахин. Круглые окна в стенах позволяют видеть табернакль из боковых приделов. Преувеличенные пропорции способствуют созданию общего впечатления так же, как и подбор расцветки мрамора: позолоченные капители и края карниза контрастируют с розовым, зеленым, черным, белым и серым камнем, тона которого перекликаются с колоритом фресок плафон работы Паломино.

Гранада всегда помнила свое славное прошлое, практически не сливаясь с восточной архитектурой, как это было в Севилье. Она придерживалась более классического направления, и, лишь в начале восемнадцатого столетия в архитектуре последнего мастера барокко Гранады Хосе де Бада появятся отзвуки величественной и непревзойденной Альгамбры в декоративном ансамбле церквей Сан Хуан де Диас и лас Ангустиас. Ордерные композиции инкрустированного мрамора церкви лас Ангустиас, слабо напоминающие по форме хрупкие, стройные колонны со сталактитовыми капителями дворца Насридов, выглядят тяжеловесно, беспокойно и излишне помпезно, как и все пространство интерьера, от плавающей линии хоров второго яруса до настенной живописи, перенасыщенной библейскими сюжетами.

Шедевром андалузкого барокко и вершиной эмоциональной образной выразительности является Саграрио Картезианского монастыря, спроектированное первоначально Уртадо Искиердо, а затем его учеником Хосе де Бада[12] По своему плану Сакристия очень проста – прямоугольный зал с закругленной алтарной частью. Пилоны, расположенные по периметру стен, стоят на цоколе и сверху на них положен сильно раскрепованный антаблемент. Пропорциональное построение ордера почти не отличается от канонических приемов. Но вместе с тем все элементы ордера – от колонн до антаблемента, покрыты обильной декорацией. Бесконечное переплетение фантастических изломов, волют, картушей, консолей и розеток, выполненных в сильном рельефе из мрамора и стука, сплошь покрывает тело колонн и опорных столбов, уничтожает их грани, скрывает их плоскости. Мелкие изломы сложно профилированного антаблемента еще больше усложняют головокружительное мелькание дробных частей. Происходит зрительный распад больших структурных форм ордера на мелкие декоративные элементы, сливающиеся

с общим орнаментальным ковром, покрывающим стены Сакристии. В интерьере Сакристии декорация входит в непримиримое противоречие с архитектурой. Основная тектоническая деталь – ордерный каркас – разрушена скульптурными геометрическими украшениями, доводя размельченность архитектурной композиции до крайних пределов.

Искусство архитектуры барокко в его основных художественных центрах юга Испании: Гранаде и Севильи, дойдет до самых отдаленных уголков Андалусии, переплетаясь в многообразии барочных течений. Более холодная, итальянизированная на испанский манер, сдержанная внешне, но перенасыщенная внутренним содержанием архитектура Гранады противостоит яркой, цветной, вольной по своим причудливым декоративным формам, открытой всем на показ архитектуре Севилье. В современной Севилье красной нитью проходит тема города, как единого ансамбля всех исторических эпох, гармонично перевоплощаясь из одной культуры в другую. Гранада, напротив, редко поддается слиянию культур и город четко делится на две составляющие: мавританскую и испано-европейскую.

Примечания:

1.Каптерева Т.П. Искусство Испании. Очерки. М. М., 1989. С. 246-286.

2.Arenillas, Juan Antonio. Del Clasicismo al Barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII. Sevilla, 2005.P.131 – 136.

3.Каптерева Т.П. Указ. соч. С. 173-174.

4.Antonio Gallego y Burin. Granada, 1956. P.12-16.

5.E. Valdivieso y J.M. Serrera. El Hospital de la Caridad de Sevilla. Sevilla,2004. P. 9-12.

6.J dem. P. 59-71.

7.Otto Schubert. Historia del barroco en Espana. Madrid, 1924.

8.Antonio Gallego y Burin. Op. cit. P.17-27.

9.Bonet Correa. Andalusia barroco. Arquitectura y urbanismo. Barcelona, 1978. P. 56-58.

10.Sancho Corbacho, Antonio. Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII. Sevilla,1952.

11.Antonio Gallego y Burin. Op. cit. P.17-27.

12.J dem. P. 29-51.

Библиография:

1.Каптерева Т.П. Искусство Испании. Очерки. М. М., 1989.

2.Antonio Gallego y Burin. Granada, 1956.
3.Arenillas,Juan Antonio. Del Clasicismo al Barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII. Sevilla, 2005.
4.Bonet Correa. Andalusia barroco. Arquitectura y urbanismo. Barcelona, 1978.
5.E. Valdivieso y J.M. Serrera. El Hospital de la Caridad de Sevilla. Sevilla, 2004.
6.Otto Schubert. Historia del barroco en Espana. Madrid, 1924.
7.Sancho Corbacho, Antonio. Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII. Sevilla,1952.

Н. М. Сим

ПРОБЛЕМА СТИЛЯ АРХИТЕКТУРЫ БАРОККО В ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Основной целью данной статьи является: рассмотреть историю искусствознания в развитии западноевропейской архитектуры эпохи барокко; определить суть и направление теории и истории искусства XVI – XVII веков, выявить историю развития методов искусствоведческого исследования памятников архитектуры и проблематику вопроса стилеобразования в современной историографии истории искусства.

The basic aim of the article is to examine the history of art learning in the development of West-European architecture of Barogue epoch, to determine the essence and derection of theory and history of art in XVI-XVII centuries, reveal the history of development of methods of art hisroian investigation of architectural monuments and problem of the question of style formation in contemporary historyography and history of art.

Ключевые слова: Барокко, историография, проблема стиля, эпоха Ренессанса.

Keywords: Baroque, historiography, problem of style, Renaissance epoch.

Эпоха Возрождения в истории архитектуры является последней эпохой, освещение которой в научной литературе, при всем многообразии точек зрения в частных вопросах, относительно едино в понимании общего процесса развития. Иное положение в науке по истории архитектуры периода семнадцатого и начала восемнадцатого столетия с ее разноречивыми научными концепциями в самих их основах. Разноречиво понимание общего процесса архитектурного развития, разноречивы стилевая терминология, стилевая классификация и периодизация архитектуры. Говоря о барокко, одни исследователи подразумевают художественный стиль эпохи, другие оперируют тем же понятием «эпоха барокко», имея ввидуопределенный период в истории духовной культуры. Третья точка зрения вообще исключает понятие «эпоха

барокко», так как видит в барокко один из стилей данной эпохи.1

Эпоха барокко не породила достойной ее эстетической теории.«После развитых теоретических представлений Ренессанса в его ранние и классические времена, после изощренной догматики маньеризма, - как пишет историк искусства Е.И. Ротенберг – странно видеть, как стилевая система такого масштаба и такой значимости не имеет соответствующей опоры в теоретических положениях. Более того, несмотря на достаточную определенность своих средств и приемов, на четко выраженные стилевые стереотипы, эта система долгое время вообще не имела ясно зафиксированных наставлений по этим вопросам… Интуиция и практика – вот преимущественное достояние мастеров барокко. Что касается теоретических установок, связываемых обычно с барочным искусством, то это, скорее, отраженный свет теории классицизма, из которых теоретики барокко заимствовали ряд положений общего характера, частично их переакцентировав.»2

С середины XVI века в Италии создаются многочисленные художественные академии. В этом сказалось возросшее значение науки и научной мысли. Художественные академии Италии, в отличие от прежних частных школ отдельных мастеров, были крупными общественными организациями, как, например, Академия рисунка во Флоренции, созданная Вазари в 1560 году. Предметом научного интереса Академии, в частности, в области архитектуры, были прежде всего достижения великих мастеров «золотого века» Италии: Браманте, Рафаэля, Микеланджело.Теоретическими ипрактическими знаниями архитектуры на рубеже XVI и XVII веков являлись уже ставшие академическими трактаты эпохи Возрождения. Все дошедшие до нас труды XV века – трактаты Альберти, Филарете, записи Леонардо да Винчи – основаны на широком, универсальном понимании архитектуры и, наряду с вопросами архитектурной эстетики (ордер, пропорции, оптическое восприятие), включают в себя такие отрасли, как строительные материалы, техника, градостроительство). Трактаты были одновременно обобщением накопленного опыта и программой для будущего. В XVI веке характер теоретической литературы меняется. Она теряет свой энциклопедизм и сосредотачивается на более узких проблемах теории ордера. Все усилия теоретиков направлены на то, чтобы канонизировать ордерную рецептуру. Знаменитый учебник Виньолы, виднейшего представителя наиболее строгого течения архитектуры его времени «Правила пяти ордеров архитектуры» (1562) дает абстрактные схемы, не учитывающие реальные условия. Здесь теория архитектуры сведена к канонизации. Теория ордеров описана и в трактате Палладио «Четыре книги об архитектуре» (1570). Последним трактатом этой поры был труд Винченцо Скамоцци «Идея универсальной архитектуры» (1615), которую

можно рассматривать не только как подведение итогов художественного языка зодчества, но и как теоретическую и практическую основу к развитию архитектурной мысли следующего поколения.

Трактаты, как правило, иллюстрировались архитектурной графикой и чертежами с цифровыми пояснениями. К середине XVI века приемы начертания и типы изображения архитектурных форм синтезировались с проекционными операциями между схематическими изображениями в целостную систему условностей. С развитием печати функции архитектурной графики расширились. Появляются гравюры и книги по архитектуре, которые не только усилили распространение архитектурных знаний, но также способствовали изменению творческого процесса архитекторов и, в конце концов, оказали влияние на формирование культуры Нового времени. Вершиной этого процесса можно назвать трактат Палладио. Изображения этой книги отличались яркой ориентацией плоскости, в которых показаны фасады и сечения, последовательно соблюдалась связь между размещением схематических изображений и назначением осей, что упорядочило их чтение. Выработанная система условностей и типов изображений позволяла экспериментировать с архитектурными формами и моделировать объемы и пространство на бумаге, а также способствовала развитию теории архитектуры как научного знания к более высокой степени систематизации.3

Теоретическое наследие классики итальянского Возрождения продолжает сохранять свое ведущее место на общее развитие европейской архитектуры. Рим в первой половине XVII века, как общепризнанный центр архитектурной науки и образования, остается в значительной части Европы таким до конца столетия. Профессиональная зрелость архитектора определялась мерой его римской выучки. Художественные принципы римского барокко становятся исходными в дальнейшем формировании архитектурной традиции многих стран. Важную роль в этом играла римская церковь, с большим размахом осуществлявшая в этот период обширную строительную программу, закрепляя в пышности и блеске огромных монастырских и храмовых комплексов свои идеологические и политические позиции.

Во второй половине XVII века значение центра архитектурной науки постепенно переходит от Рима к Парижу. Образец зодчества официального французского академизма получает широкое международное признание, а стиль придворной художественной культуры Франции эпохи Людовика XIV – предмет подражания и посильного творческого освоения. Здесь язык архитектуры барокко нашел новую почву и вылился в национальные формы классики, проникнутой духом ясной логики и чувством меры, совершенной в своих ордерных композициях. И все же, европейская архитектура XVII века, при

всем ее многообразии художественного выражения (имея в виду обе стилевые системы: барокко и классицизм), оставалась в рамках преемственного развития длительной профессиональной традиции, базирующейся на опыте классики Возрождения. Теперь в своей новой профессиональной оснащенности широким арсеналом научных сведений об античности архитекторы свободно избирали из многообразия подлинной античной классики то, что больше отвечало их творческим устремлениям. Теперь это была «архитектура выбора».4

Литература об искусстве архитектуры в XVII веке ввела в обращение новые идеи, новые факты, но по глубине и разносторонности мысли, сопоставимых с теоретическим наследием Леонардо или монументальным сочинением Вазари, она, в силу внезапно возникающих и быстро формирующихся новых художественных явлений, была еще не готова к осмыслению разностороннего и разнохарактерного материала. Чаще, литература об искусстве содержит определенную сумму теоретических постулатов, практических наставлений, биографические сведения о знаменитых мастерах, оценку их произведений. К сочинениям такого типа могут быть отнесены книги Пьетро Беллори в Италии, Франсиско Пачеко и Антонио Паломино в Испании, Самуэля ван Хоогстратена в Голландии. Наряду с объемными трудами выходят сочинения отдельных крупных мастеров, из которых наиболее интересны суждения Бернини, Борромини, Гварини, Пьетро да Кортона, суть которых сводится к требованиям свободного самовыраженияи сознательного отступления от правил, продиктованных классицизмом. «Опус об архитектуре» Франческо Борромини строится на подробном изложении замысла и осуществлении им на практике здания Оратория в Риме, где автор описывает функциональный характер своего сооружения, его эстетическое и символическое значение. Монах Гварино Гварини, создатель наиболее характерных для стиля барокко архитектурных памятников, написал книгу « Гражданская архитектура», где он ратует за абсолютное новаторство в архитектуре, так как, по его мнению, «нет никаких оснований подчинять себя правилам, поскольку и мастера готики возводили не менее прекрасные сооружения, чем представители классического искусства.»5 Его нововведения заключались в том, что он, подобно мастерам готики, проектировал здания с учетом оптических эффектов, а не на основании общепринятых геометрических пропорций. Чтобы защитить право на творческую свободу, Гварини вводит понятие относительности вкуса (что нравится одним, не нравится другим). Такие нововведения подвергались критике. Так Теофило Галлачини в « Трактате об ошибках архитекторов» высказал претензии к зодчим, которые перестали соблюдать принципы Витрувия, что неизбежно делает архитектуру еще более варварской и неприглядной, чем готическая.6



Рис. 1 Леонардо де Фигероа.
Фрагмент башни ц. Каридад



Рис. 1 Леонардо де Фигероа.
Колехио Сан Тельмо

Тенденция негативного отношения к искусству барокко переходит к XVIII веку. В 1768 году знаток и теоретик истории искусств Франческо Милициа в « Жизнеописании знаменитых зодчих» и в книге «Памятки о древних и новых зодчих», обобщая свой исследовательский опыт, представляет Борромини воплощением дурного вкуса в архитектуре. « Ко всем причудам и неточностям Микеланджело, – пишет он, коим была заражена римская архитектура XVI века, в последующем столетии добавились сумасбродства Борромини… не он ли довел причудливость до крайней степени безрассудства?»7

Интерес к художественной теории в XVII веке выходит за пределы компетенции одних лишь профессионалов – архитекторов, скульпторов, живописцев и знатоков искусства. Вопросами современного искусства с его актуальными и животрепещущими проблемами заняты теперь представители творческой и научной интеллигенции более широкого круга. Их переписка и печатные труды предвещают в известной мере формы будущей художественной критики. Знаток и коллекционер Джулио Манчини в своих сочинениях впервые рассматривает методологические вопросы изучения истории искусства.8 Его внимание направлено на поиски истинных критериев для оценки явлений современного искусства. Своими трудами Манчини намечает путь к самоопределению науки об искусстве, которое произойдет уже в следующем

веке.

Около середины XIX века европейские гуманитарные науки пытались теоретически освоить историю искусств и архитектуры, то есть отыскать в ней закономерность смены стилей, причины и факторы сложения и развития готики и Возрождения, барокко и романтизма. Их теоретические исследования представляли собой искусствознание с усиленной философской интерпретацией с целью установления неких вечных и незыблемых законов искусства. Август Шмаров один из первых заговорил о возможности сформулировать основные понятия искусствознания. История искусств в его понимании была, в лучшем случае, верной и умной служительницей философских школ XIX века – кантианской, гегельянской и позитивистской; в худшем – поставщицей иллюстраций к постулатам этих школ. Подобные теоретические исследования в истории искусства современный искусствовед А.К. Якимович относит к форме культурно – исторического философствования об искусстве. «Такой подход был замечателен и перспективен именно тем, что его адепты обращали самое пристальное внимание на такие факторы, как религиозность и общественное сознание, технические и индустриальные возможности тех обществ, в которых разворачивается работа художников, социально – моральные представления, тип и уровень развития научных знаний.»9 Искусствознание этого периода было скорее всесторонним инструментом познания, которое апеллировало к законам оптики и психологии, социологии и философии. Букхард, Ригль, Тэн и другие теоретики искусства обладали глубокой и разносторонней культурологической эрудицией. Так, например, система Ригля была ценна попыткой связать все стили одной общеисторической тенденцией. С высоты его грандиозной теоретической системы детали и подробности были не так важны. Барокко и Микеланджело интересны автору как подтверждение его концепции – «эволюции стиля от тактильного к оптическому», согласно которой искусство XVI – XVII веков относится к оптической фазе развития, воплощающей субъективное начало. Микеланджело, в его понимании, – это столкновение объективного и субъективного, тактильного и оптического. Элоиз Ригль не был склонен определять барокко по контрасту с ренессансом. Он великолепно уловил принцип единства этого стиля, в котором видели воплощение художественного произвола, вычурность и хаос. Чтобы оценить по достоинству вклад Ригля в историю искусства и искусствознания, следует исходить из контекста эпохи, в которую он работал, отмечает историк искусства Ж. Базен.10 Блистательный подъем новой гуманитарной дисциплины, которую эстетики называли « наукой об искусстве» или «искусствознанием» выдвинул в конце XIX века целую плеяду исследователей и знатоков искусства. В.Н. Гращенков в книге « История и историки искусства пишет: «Было нечто

провиденциальное в том, что все они появились на свет в одно и то же время, на протяжении лишь одного десятилетия, для того, чтобы в последствии определить своей деятельностью различные методологические аспекты учения и интерпретации искусства. Алоиз Ригль родился в 1858 году, Эмиль Маль – 1862, Генрих Вельфлин – 1864, Бернард Бернисон в 1865, Юлиус Шлоссер, Аби Банбург и Роджер Фрай – 1866, Макс Фридлендер – в 1867.» 11

Немецкий архитектор, теоретик и историк искусства Готфрид Земпер ставил выше всех искусств архитектуру. Первый фундаментальный труд ученого «Стиль в технических и тектонических искусствах или практическая эстетика» вышел в свет в 1861 году. По мнению Земпера, принципы соединения художественных форм подчиняются тойже логике, что и возможности техники. Земпер полагал, что архитектор должен руководствоваться в своей работе практикой, а не теорией. Что же касается орнаментальных форм, то они не являются свободным плодом воображения мастера, но целиком определяются законами ремесла; так геометрический стиль североевропейских народов, по его мнению, объясняется широким распространением плетения корзин и текстильных изделий.

Французский исследователь Ипполит Тэн, оставивший труды в области истории философии, литературы и искусства выстроил стройную эволюционную систему, метод, в соответствии с которым устанавливаются причинные связи между художественным творчеством и реакцией на него среды, хотя эта мысль была уже не нова, но именно Тэн стал рассматривать воздействие климата на искусство как некий императив. Многие теоретики вслед за ним посвятили специальные исследования влиянию физических факторов на ту или иную школу искусств. Теоретиков искусства, особенно Германии, в целом интересует тема происхождения искусства, жизненный путь художника, архитектора, каталоги, источниковедческий анализ.

В 1887 году немецкий исследователь Корнелис Гурлит выпускает серию исследований об искусстве XVII – XVIII веков, обратившись сначала к искусству Италии. Затем он распространил свои изыскания на Францию и Германию. Через год выходит знаменитая книга немецкоязычного швейцарца Генриха Вельфлина « Ренессанс и барокко», занявшая особое место своей стройной и ясной системой закономерностей исторического развития искусства и разработкой столь же стройного и ясного метода анализа языка художественных произведении.12 Вельфлин прокладывал свой собственный путь. Его не удовлетворяла описательная история искусства с ее чередованием стилей и школ, ставшая одной из привычных университетских дисциплин. Ему было чуждо все, что касалось содержательной стороны художественного творчества, разного рода социологических теорий в объяснении искусства.

Все симпатии Вельфлина были на стороне того предмета, который он называл «систематической теорией искусства». Метод формального анализа и научная система Вельфлина явились итогом длительного развития исторического и теоретического осмысления искусства.13 Вельфлин вернул архитектуре барокко значение большого искусства, сделав решающий шаг в научном обосновании стилевого понятия «эпоха барокко». Исходя из развития художественного видения, он различал три последовательные ступени развития стиля (архаика, классика, барокко) во всякой художественной культуре. Эта схема эволюции стиля была им детально разработана в сопоставлении искусства ренессанса и барокко.

«Описывать историю искусства, как историю смены и борьбы двух противоположных принципов было чем-то обязательным для немецкого искусствознания, которое развивалось под знаком гегелевской диалектики».14 Вельфлин радикально преобразовал эту ментальную традицию. Он выработал таблицу из пяти пар понятий: 1) линейность – живописность; 2)плоскостность – глубина; 3) замкнутая форма – открытая форма; 4) тектоническое начало – атектоническое начало; 5) безусловная ясность – неполная ясность. Материалом для своего исследования Вельфлин избрал римскую архитектуру конца XVI – начала XVII веков. В своей работе он провел детальный анализ архитектурных типов и форм на примере конкретных построек, но главной задачей была не история двух стилей, а проблема стиля в ее новой исторической и формально – психологической интерпретации.

Вельфлин пишет: «…духу барокко ничто не могло заменить архитектуру как способ выражения. Она обладала исключительным свойством – способностью передавать величественное. Здесь мы касаемся самого нерва барокко. Его замыслы могут быть воплощены лишь в огромном. Церковная архитектура – то единственное место, где оно чувствует себя полностью удовлетворенным: восхождение в Бесконечное, растворение в ощущении высшего могущества и непостижимости – таков пафос постклассического времени. Отречение от понятного. Потребность в захватывающем.»15 Научные исследования Вельфлина, став основополагающими в истории искусства, дали почву для новых широких обобщений в области стилевой периодизации европейского искусства. Понятие «эпоха барокко», равноправное понятиям «эпоха готики» и Возрождения, получило достойное место в науке. Но, по мере углубления научных исследований, выявилась невозможность уложить в рамки разработанных Вельфлином стилевых критериев барокко все многообразие несходных между собой явлений и форм искусства XVII – начала XVIII веков в различных европейских странах. Основанный на реальных наблюдениях (барочный Рим) целостный комплекс объективных признаков стиля у Вельфлина уступал место

субъективности определений общего стилевого начала. Понятие «барокко» все более становилось некоей абстрактной стилевой категорией искусства, которая охватывала все, что рождал художественный гений века: от экзальтированной эмоциональности Борромини до спокойной гармонии Франсуа Мансара. Появилось новое понятие «барочный классицизм». «Формализм» школы Вельфлина стал казаться узким и искусственным. Венская школа выдвигает из своих рядов молодого Макса Дворжака и новую тему: « История искусств как история духа». Дворжак высказывает мысль о доминирующем значении духовности для искусства. Затем он противопоставляет духовность готики и маньеризма материализму Ренессанса и барокко. Смена стиля по Дворжаку объясняется эволюцией духовного мира, как «искусство небес и искусство земли». Барокко он относит к «искусству земли». Г. Зельдман, следуя той же методике, напротив, выводит барокко вместе с готикой в духовную небесную сферу. В 1921 году выходит в свет литературный труд Вильгельма Гаузенштейна «Гений барокко», где описываются все достоинства этого стиля, его очарование, его преимущества, его красота. Но наиболее интересным и содержательным в кругу современных теоретиков искусства следует отметить Эрвина Панофского, исследователя иконологического метода истории искусств. Эпохе барокко он посвятил блестящее эссе «Барокко», в котором присутствовал глубокий интерес к частностям и фрагментам, цитированиям и символическим знакам. Панофский подошел к вопросу о стиле во всеоружии зрелого и развитого синтетического искусствознания середины XX века. Он учитывал не только формальный язык произведений искусства, но и те скрытые «послания», которые расшифровываются иконологическими способами. «Эрвин Панофский пришел к выводу, что искусство барокко противостоит вовсе не ренессансу, как думал Вельфлин, а напротив, барокко оказалось ответом на маньеризм. В искусстве барокко многое было как раз созвучно ренессансу: жизнелюбие и интерес к реальной натуре, сочная пластичность, витальная энергетика. Барокко и Возрождение, как утверждал Панофский, находились в одном лагере в то время, когда разворачивалась борьба умно – изощренной искусственности, с одной стороны и буйно – телесного «искусства жизни» – с другой.»16 Книга французского историка искусства нашего времени Жермена Базена «История истории искусства: от Вазари до наших дней» не имеет аналога в мировой литературе. Базен анализирует историю создания всех трудов по истории искусства в западноевропейских странах на протяжении четырех столетий. По словам Ц. Арзаканяна в послесловии к этой книге – Базен является первопроходцем в создании истории истории искусства. До негона этот сюжет была опубликована лишь небольшая книга Удо Культермана «История истории искусства», которая представляет собой

скорее исторический обзор искусствоведческих теорий. Целевую задачу своего исследования он описывает в вводном слове: «Данное исследование посвящено собственно истории искусства, а не эстетике; вопросы, связанные с эстетикой, затрагиваются здесь лишь постольку, поскольку она оказывала воздействие на историю искусства, определяя пути развития искусства или, напротив, двигаясь в противоположном направлении.»17 Метод изложения материала достаточно логичен и прост. Базен исследует сначала наиболее важную и обширную первую часть с детальным анализом возникновения и развития науки истории искусств со всей ее фундаментальной проблематикой и лишь затем страноведческую часть, в которую входят страны Западной Европы. Особую роль в создании научного знания Базен отводит трудам Иогана Винкельмана, радикально изменившим направление историко – искусствоведческого мышления. Винкельман первым сделал предметом изучения и художественного анализа не личность и не биографию художника, а сами произведения искусства; мотивы, истоки, логику их возникновения и богатую познавательную «информацию», которую они в себе несут. Им был возведен прочный фундамент анализа художественных процессов, отмечает Базен. Биографический метод в истории искусства уступил место новому – аналитическому, рационалистическому методу исследования.

В истории отечественного искусствознания советского периода, в первую очередь, необходимо выделить фундаментальное многотомное издание Академии наук – Всеобщую историю архитектуры (1969). Архитектуре XVII-XVIII веков посвящен отдельный том, охватывающий все основные регионы Западной и Центральной Европы. Повествовательному анализу памятников архитектуры с ее богатым иллюстративным материалом предшествует подробный и содержательный вводный текст, освещающий важнейшие вопросы периодизации, истории и проблематики стиля.

Два представителя отечественного искусствознания – Б.Р. Виппер и Е.И. Ротенберг, внесли наибольший вклад в изучении искусства XVII столетия. Виппер установил и исследовал феномен «борьбы течений» в итальянском искусстве в эпоху Высокого и Позднего Возрождения. Наиболее ценным, в контексте заданной темы, является анализ архитектуры мастеров конца XV века (Микеланджело, Амманати, Перуцци, Вазари), суть которой заключается в своеобразном сочетании строгой догмы с эмоциональной выразительностью, также характерной для противоречий эпохи, «как контраст между верностью традициям классического стиля, между «чистотой» исторического стиля и тягой к оригинальности, к субъективному произволу.» 18 Если Виппер большую часть исследовательского материала посвятил живописи XVII века, то Н. Брунов выпускает в 1937 году книгу «Рим. Архитектура эпохи

барокко». Ее можно рассматривать как академическое пособие за ясный и выразительный язык анализа архитектуры, прекрасный иллюстративный материал (схемы, планы, фотографии), формальный метод исследования памятников архитектуры «классического» барокко. Сравнительный анализ двух великих зодчих римского барокко Браманте и Борромини будет в дальнейшем неоднократно повторяться и цитироваться в литературе по истории архитектуры. «Две основные тенденции тесно переплетаются друг другом в архитектуре итальянского барокко: тенденция к движению архитектурных форм, к их вычурности и выразительности и тенденция к уравновешенным ордерным построениям. Оба направления не только существовали исторически одновременно, но проявлялись в творчестве одного и того же мастера, даже в оформлении одного и тоже здания… Бернини очень «классичен» в построении своей колоннады. Конечно, и в композиции всего ансамбля площади перед собором св. Петра, и в оформлении деталей ее колонн и антаблементов легко усмотреть барочные композиционные приемы, и вряд ли можно принять колоннаду Бернини за произведение архитектуры ренессанса, но общее впечатление отличается спокойствием и гармонической уравновешенностью, напоминая архитектурные образы Палладио, – пишет Брунов, – Борромини в гораздо большей степени, чем Бернини, является сторонником патетических архитектурных форм. Его главное произведение – церковь Сан Кларо… представляет собой полную противоположность церкви Сант Андреа, вблизи которой она стоит. Движение форм и линий достигает в церкви Сан Кларо величайшего напряжения и насыщенности. Антаблементы изгибаются то внутрь, то кнаружи. Вогнуто – выпуклая поверхность фасада сплошь заполнена глубокими нишами, в которых стоят статуи в патетических позах, выражающих сильнейшее движение, соответствующее выразительности архитектурных форм.»19 Подобному методу сравнительного анализа архитектуры Бернини и Борромини будут придерживаться в дальнейшем современные историки искусства (М.И.Свидерская, А.К. Якимович, В.И. Локтев.)

В 1971 году выходит в свет очередной том серии «Памятники мирового искусства», посвященный западноевропейскому искусству XVII века, автором которого был Е.И. Ротенберг, один из наиболее авторитетных советских специалистов, посвятивших себя изучению пространственных искусств (архитектуры, скульптуры, живописи). Помимо глубоких характеристик больших художников или крупных явлений многостороннего художественного и социально – исторического значения, помимо скрупулезного выделения и точного обозначения всего сложного состава разнообразных особенностей культуры и тенденций духовной жизни эпохи, этот труд, как отмечает М.И. Свидерская, отличает принципиальная новизна основной историко –

художественной концепции. Ротенберг утверждает ключевое значение для искусства XVII века проблемы стиля, этой основополагающей характеристики самого способа существования пространственных искусств, и, в свою очередь, особое – «ключевое» - положение этой эпохи в мировой эволюции стиля. «Зерно стиля, – по Ротенбегу, – в его синтетичности, поскольку как единая форма художественного мышления, определяющая собой какую – либо культуру, стиль охватывает все виды пространственных искусств… Стилевая форма тяготеет поэтому не к созданию разрозненных произведений в отдельных видах искусств, а к их синтезу в целостных художественных комплексах и ансамблях. Ведущее положение в этом стилевом целом… занимает, как правило, архитектура, ибо она не только образует необходимую среду для всех остальных видов пространственных искусств, но и олицетворяет собой организующую функцию в их сложном ансамблевом единстве.» 20 Синтез в барочном художественном ансамбле у автора строится по принципу субординации, на основе подчинения элементов живописи, скульптуры и декоративного искусства единой композиционно ритмической структуре, подчиненной архитектуре, как наиболее ярко выраженной ритмико – динамической доминанте. В готике такая доминанта настолько сильна, что можно говорить о своеобразном монизме, выраженным в устремляющихся вверх архитектурных форм. Ритмическая структура барокко допускает большую поливариантность. Она разнообразнее, но и ее доминирующая роль выражена не менее очевидно. Этими качествами барочный синтезв корне отличается от синтеза в искусстве Ренессанса, который строится по принципу координации, то есть своеобразного равноправия всех видов искусства в рамках единого художественного комплекса, где архитектура играет организующую, но не господствующую роль.21

Проблему синтеза искусств в эпоху барокко рассматривает и М.В. Алпатов в работе «Этюды по истории западноевропейского искусства». Система барокко понимается им не как выражение порядка, а как нечто соразмерное сознанию человека. Синтетические замыслы не так умозрительно отвлечены, как средневековые, насыщены чувственными, полнокровным образами. Глубокое отличие между пониманием синтеза искусств в эпоху Возрождения и барокко определяется у Алпатова стремлением к активному взаимодействию: «Силы экспансии, заложенные в каждом произведении барокко, настолько значительны, что художественное произведение какбы вторгается в реальную жизнь, втягивает зрителя в свой собственный мир и обнаруживает в этом такую силу воздействия, которая была глубоко чужда спокойной созерцательности и рассудочной ясности образов Возрождения. Вторжение искусства в реальную действительность, вторжение, в котором стираются

границы между отдельными видами искусств, проходит красной нитью через все художественное творчество эпохи.»22

Общие мировоззренческие основы барокко и духовной культурыXVII века исследовал А.К. Якимович на материале теоретических школ и философских течений этой эпохи. М.И Свидерская выпустила книгу «Искусство Италии XVII века» (1999), где проблеме барокко отводится глава «Барокко: система художественного видения и стиль». Она исследует структуру образа, элементы барочной теории и барочный синтез искусств в основном на материале живописи и скульптуры.

В ряду последних публикаций в отечественном искусствознании надо особо выделить одну из самых содержательных монографий В.И.Локтева «Барокко от Микеланджело до Гварини» (2004). Как архитектор и исследователь истории архитектуры автор предлагает свой метод анализа стиля на материале итальянского искусства XVI – XVIIвеков.

Проанализировав основные научные течения в истории искусств, раскрыв особенности художественного языка наиболее известных памятников архитектуры в их исторической последовательности, Локтев вводит понятие полифонического принципа – как композиционного нерва стиля. «Как это ни парадоксально, – пишет Локтев в своем теоретическом постскриптуме, в архитектурной и искусствоведческой науке применительно к изобразительным и пространственным искусствам проблемы полифонизма никогда не исследовались. Более того, не допускалась даже сама возможность его существования в этой сфере. Вместе с тем, – заключает автор, при непредвзятом и полифонически настроенном взгляде на историю стилей, выясняется, что этому принципу периодически принадлежит исключительно важная роль в композиционном мышлении архитектора, живописца, скульптора, театрального декоратора. В музыкальном творчестве полифонизм – хрестоматийное понятие, находящееся в постоянной работе и в поле зрения музыковедов. В литературе он открыт сравнительно недавно (М. Бахтиным). В изобразительных и пространственных искусствах – традиционно не замечается.»23 Изобразительный полифонизм вскрывает в искусствоведении обширный пробел, который теперь предстоит наполнить неучтенным историческим и теоретическим содержанием – заключает В.И. Локтев, призывая к диалогу в этом непростом вопросе – проблема стиля барокко.

Все главные проблемы искусствознания, по мнению автора, симптоматично фокусируются на барокко: его происхождении, художественном языке, персонификации, эстетике, самобытном вкладе и роли в общем историческом процессе. Несмотря на то, что тематически и исторически своеобразие этого стиля стоит в стороне от злободневных и драматических событий нового

искусства, тем не менее, именно барокко притянул и вобрал в себя всю философскую и теоретическую проблему искусствознания, столкнул позиции научных школ, заронил сомнения в надежности привычных представлений о стилях.24 Научные исследования историков искусства « эпохи» барокко или «стиля» барокко продолжают и по ныне открывать новые грани видения искусства архитектуры семнадцатого столетия.

Примечания:

1.Всеобщая история архитектуры. Т.7. М.,1969. С.8.

2.Ротенберг Е.И. Западноевропейское искусство XVII века. Стр. 57.

3.Бугаева Н.И. Архитектурная графика в рисунках и гравюрах XV – XVI веков // Вопросы всеобщей истории архитектуры. М., 2010.С. 152-181.

4.Всеобщая история архитектуры.Т.7.М.,1967.С.44.

5.Базен Ж. История истории искусств: от Вазари до наших дней. М., С.50.

6. там же. С.53.

7. там же. С.53.

8.РотенбергЕ.И.Западноевропейское искусство XVII в. М., 1971.С.35.

9.Якимович А.К. Генрих Вельфли и другие.//Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб., 2004. С. 11.

10.Базен.Ж. История истории искусства от Вазари до наших дней. М., 1995. С.125.

11. Гращенков В.Н. Генрих Вельфлин // Гращенков В.Н. История и историки искусства. М., 2005. С. 508.

12.там же. С.509.

13.там же. С.509.

14.Якимович А.К. Генрих Вельфли и другие. / /Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб., 2004. С. 15.

15.Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб., 2004. С. 154.

16.Якимович А.К. Генрих Вельфли и другие.//Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб., 2004. С. 44.

17.Базен Ж. История искусств от Вазари до наших дней. М.,1994. С. 6.

18.Виппер Б.В. Борьба течений в итальянском искусстве XVI в. М., 1956. С.84.

19.Брунов Н.И. Рим. Архитектура эпохи барокко.М., 1937. С. 35 – 36.

20.РотенбергЕ.И. Западноевропейское искусство XVII века. М.,1971. С.40.

21.там же.С.53.

22.Алпатов М.В. Синтез искусств в эпоху барокко. // Этюды по истории западноевропейского искусства. М.,1963. С. 158 – 159.

23.Локтев В.И. Барокко от Микеланджело до Гварини. М., 2004. С.442 -443.
24.там же. С.437-453.

Библиография:

1.Всеобщая история архитектуры. Т.7. М., 1969.
2.Генрих Вельфлин. Ренессанс и барокко. Спб, 2000.
3.Ротенберг Е.И. Искусство Италии 16-17 веков. М., 1989.
4.Виппер Б.Р. Борьба течений в итальянском искусстве. М., 1956.
5.Якимович А.К. Барокко и духовная культура XVIIвека. // Советское искусствознание,76. Вып. 2. М., 1977.
6.Алпатов М.В. Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963.
7.Базен Ж. История истории искусства от Вазари до наших дней. М., 1995.
8.Гращенков В.Н. История и историки искусства. М., 2005.
9.Брунов Н. И. Рим. Архитектура эпохи барокко. М.,1937.
10.Якимович А.К. Бернини и Борромини. Становление двух типов художественного сознания барокко. // Искусство западной Европы и Византии. М., 1978.
11.Локтев В.И. Барокко от Микеланджело до Гварини. М., 2004.
12.Бугаева Н.И. Архитектурная графика в рисунках и гравюрах. XV-XVI веков.// Вопросы всеобщей истории архитектуры. М.,20
13.Свидерская М.И. Искусство Италии XVIIвека. М., 1999.Испанская эстетика. Ренессанс, барокко, просвещение. М.
14.Ротерберг Е.И. Западноевропейское искусство 17 века. М., 1971.

Д. Ю. Позднякова

СИСТЕМА РАЗВИТИЯ ИКОНОСТАСНЫХ ФОРМ

«Во всем зодчестве нет ничего, что
более нуждалось бы в умме, заботе,
усердии и прилежании, нежели,
сооружение и украшение храма»
Альберти. Десять книг о
зодчестве [4,с. 74]

Проблемы канона, традиций, стиля вбираются в иконостасную тематику, тем самым она приобретает ценность как материал для изучения христианского искусства.

The problems of canon traditions, style are gathered into the iconostasis theme, thus it acquires value as material for learning of Chrisian art.

Ключевые слова: иконостасы, ценность.

Keywords: iconostasis, value.

Красоты и развития иконостасные формы в своей высшей точке достигли именно на русской почве. Незаслуженно обходимая в течение долгого времени иконостасная тематика при должном внимании представляет собой многоплановую систему связанных между собой проявлений художественного мастерства, архитектурного проектирования, эстетического начала, мировоззренческого обобщения, стройной богословской концепции.

Сами иконостасы, обладающие всеми качествами, замкнутостью, завершенностью формы, гармонично сочетающиеся с интерьерами храмов довольно сложны как в описаниях, так и в фотографиях из-за своей многоплановости. Но достаточно теоретически раскрыть красоту иконостаса, как при посещении любого храма эти знания заработают, и станет понятным язык архитектуры, прикладного искусства.

Литература по иконостасам отличается некоторой фрагментарностью, не

цельностью. Это происходит из-за того, что разные специалисты: архитекторы, искусствоведы, могут глубоко исследовать лишь один небольшой аспект в теории иконостаса. Проблематикой иконостаса занималось много ученых, (А.М. Лидов, Ю.Н. Звездина, И.Л. Бусева – Давыдова, Л. А. Щенникова), часть этих исследований вошли в сборник, изданный в 2000 году. [1] Но в этом сборнике, из-за его ограниченного объема отсутствуем материал, охватывающий, практически, два века, XVIII и XIX. Проблематикой иконостасов эпохи классицизма занимался И.Е. Путятин [9,10], проблематикой эпохи барокко занимался автор в сотрудничестве в Е.В. Поздняковым [6,7]. Довольно систематичный материал, выстроенный в хронологии, содержится в Википедии. В книге Т.Н. Кудрявцевой «Высокий русский иконостас» [2] даются описания сюжетов иконостасов и раскрывается богословская символика сюжетов.

Довольно сложно, основываясь на специальной литературе преподать именно эстетический аспект восприятия иконостаса. Можно провести исторический экскурс, начав с определений и классификации. Рассказать о ярусности строения иконостаса, сюжетах икон, но все это будет лишь частями целого. Возможно, наиболее действенным для восприятия иконостаса, будет метод, основанный на способности восприятия сразу охватывать общую форму, абрис, силуэт, с добавлением метода сравнения (синкризис) между двумя непохожими иконостасами. И, уже после увиденной цельной формы, вычленения общего для двух непохожих иконостасов, поиском общего для них, можно будет проводить анализ и рассмотрение каждой отдельной иконостасной формы.

Иконостасная тематика неотделима от восприятия архитектуры, что, в свою очередь, оперирует понятиями объемов и пространства. Если умело вести внимание по этому пути, то у ученика начнет складываться понятие объема, именно в приложение к архитектуре, а также понятия планов, фасадов: отпечатков объема на плоскостях. Уместно заметить, что в иностранной литературе, рассчитанной на школьный и средний возраст, средний уровень образованности (итал., англ., греч.) в приложении к виду дается также и план сооружения [5]. В отечественной литературе архитектурные планы бывают только в узкоспециальной литературе, что говорит о пробелах в области архитектуры на уровне школьной программы.

Понятие иконостаса неотделимо от смыслового центра храма, которым является алтарь. «Понятие алтаря неоднозначно в зарубежных и русских научных публикациях. В привычном понятии слово «алтарь» обычно означает помещение, в котором священник совершает таинство евхаристии. В католических храмах «алтарем» может называться архитектурное

сооружение с живописными вставками, находящееся у восточной стены храма позади престола. В переводной литературе «алтарем» называется то, на чем совершается литургия, что у нас именуется «престолом», каменный или деревянный стол, на котором совершается жертва.

Помещение, в котором находится «престол» или «алтарь», именуется «святилищем» или «санктуарием».

Внутреннее храмовое пространство разделяется на смысловые зоны. Центральная часть – «наос». С западной части к наосу примыкает притвор – «нартекс». С восточной части к наосу примыкает святилище – «санктуарий» или «алтарь». В центре святилища находится «престол» (русск.) или «алтарь» (англ., итал.) для совершения жертвоприношения. Святилище отделяется от наоса «алтарной преградой» или «иконостасом» [8].

Преграды, отделяющие святилище от храма известны и в сооружениях древнего Египта, такая преграда сохранилась в древнеегипетском языческом храме в Дендерах, представляющая собой невысокую преграду в виде антаблемента на низких колоннах. В христианских храмах Греции известны иконостасы в виде четырехколончатого портика (храм св. апостолов на Агоре, Афины) [12,с.52-84].

Минимальная схема алтарной преграды такова, что в центре преграды имеется вход в святилище. Он в некоторых странах загораживается вратами, которые называются царскими вратами, и занавешивается тканью (завесой, или «катапетасмой»). В Армянский церкви вход закрывается лишь завесой. В русских храмах завеса вешается за царскими вратами со стороны алтаря, в египетских – со стороны храма. В алтарной преграде также имеются дьяконские двери. В католических странах алтарная преграда имеет вид невысокого барьера, но есть храмы, где она высокая, например, в соборе св. Марка в Венеции, там она украшена фигурами апостолов.

По поводу высоты алтарной преграды, в разные эпохи и в разных странах эта высота была неоднозначной. Византийские церкви имели украшение (декорацию) в виде росписей или мозаик. Пространство храма с алтарем имело единую систему росписей. Поэтому византийские храмы имели низкую алтарную преграду. Ранние русские храмы имели тоже невысокие алтарные преграды. Но расписанных каменных храмов было немного, храмы возводили деревянные, так как на Руси мало строительного камня по сравнению с гористой Византией, почвы в основном болотистые, но много строительного леса. Храмы, сложенные из бревен имели внутреннюю неровную отделку, и роспись была проблематичной. На Руси стал складываться высокий иконостас, сохраняя из системы росписи храма ярусность и сюжеты. Сложившийся в Византии канон росписи храма применялся повсеместно для росписей

церквей, архитектура которых относилась к крестовокупольной системе. Это система арок и столпов на которые опирается купол. Основные сюжеты алтарной росписи и росписи двух алтарных столпов переходит на иконостас. Сюжет Благовещения (столпы благовещенского собора Московского Кремля) так же двухчастно, как и на столпах, переходит на царские врата. На царские врата также переходят фигуры четырех евангелистов с парусов. Из конхи апсиды в деисусный чин иконостаса переходит сюжет «деисиса», или моления, который на конхе состоит из трех изображений: в центре Христос, справа и слева Богородица и Предтеча. Нет никакого противоречия между росписью храма и высоким русским иконостасом в отношении наличия пророческого и праотеческого рядов. В системе росписи храма эти изображения обычно помещались по окружности барабана купола.

В восточных церквях известны небольшого размера иконостасные ряды (эпистилии) в которых иконостасные сюжеты состоят тематически из одних праздников (Синай, Монастырь святой Екатерины) [3], или только из апостольского ряда икон (Египет, монастырь святого Павла) [8]. В русских иконостасах есть и ряды праздников, а фигуры апостолов помещаются в деисусном чине.

Материалы, из которых изготавливались иконостасы, могли быть самыми разнообразными. Это резное, золоченое, тонированное дерево, мореный дуб, мраморная резьба (иконостасы Грузии), металл (храм Константина и Елены, новый Иерусалим). Керамика, камень. Для украшения использовались ткани, басма, перегородчатая эмаль.

Древнерусские ранние алтарные преграды были каменными, невысокими и расписанными изображениями (Успенский собор Московского Кремля, храм Рождества Богородицы в Саввино-Сторожевском монастыре, Троицкий собор Троице-Сергиевой Лавры). Эти иконостасы помещались между алтарными столпами, имели арочный вход и по высоте не доходили до половины высоты столпов. Впоследствии иконостасы становились деревянными, и занимали место между алтарными столпами, размыкались столпами (которые расписывались – храм Успения на Городце, Звенигород), другие части помещались между столпами и стенами. Затем иконостасы стали устанавливать перед алтарными столпами на весть пролет ширины церкви. Но и в этом случае иконостас не доходил до верха алтарной арки, оставляя общее пространство между храмом и алтарем. Самые красивые иконостасы находятся в Благовещенском и Успенском соборах Московского Кремля и в Троицком Соборе Троице-Сергиевой Лавры).

Свою высоту иконостасы приобрели к XVII веку, тому времени, когда появился сомкнутый свод. Если в храме с крестовокупольной системой

купол опирался на столпы, а алтарь с храмом имели общее пространство, то появление сомкнутого свода в зодчестве повлекло два следствия. Храмы стали большего объема, поскольку сомкнутый свод позволял возводить бесстолпное пространство, а купол или купола устраивались на своде. Нагрузка свода ложилась на четыре стены, поэтому алтарь становился отдельной архитектурной формой, отделенной стеной от пространства храма и соединяемый с этим пространством за счет трех арочных проемов для царских врат и диаконских дверей.

В работе П. Флоренского «Иконостас» [11], говориться о том, что иконостасные иконы это окна в духовный мир. «Если убрать иконостас, что останется? Стена». В этом случае как раз говориться о типе храма с сомкнутым сводом, в котором алтарь отделяется несущей стеной.

В восемнадцатом веке появились новые строительные материалы и архитектурные конструкции, позволяющие возводить более широкие пролеты по сравнению с прежними. Пространство храма перестает быть отделенным от алтаря несущей стеной, но иконостасы барокко XVIII века по прежнему высокие (иконостас храма Климента Римского в Москве). Используются элементы ордерной системы для декорации иконостасов.

Со сменой стиля (классицизм, вторая половина XVIII века) возникает интерес к раннему христианству и архитектуре древнего Рима, как колыбели христианской цивилизации. Иконостас становится «низким» [10], одно – двухъярусным, имеет завершение аттиком или фронтоном. Используются не элементы ордера в декорации, а ордер (колонны, архитравы) имеют реальную несущую конструкцию (Голицинская больница; храм иконы богородицы «Всех скорбщих радость» на Ордынке в Москве.

В середине XIX века появился стиль эклектика, иконостасные формы, как и развитие стиля, развивались по двум путям: разные детали из разных стилей (в основном в провинции) и «умный выбор» – выбор одного из нескольких стилей и выдерживание объекта постройки в одном. Это храмы и иконостасы в «византийском», «русском», «псевдорусском» стиле. В начале XX века возобновился интерес к древней Руси и древним формам храмов и иконостасов (Феодоровский собор в Царском Селе), в тоже время появляются иконостасы, отвечающие стилистике модерна (Марфо-Марьинская обитель в Москве, церковь Пятой Градской больницы в Москве).

Конструктивно иконостасы имели разные системы: стоечно-балочную систему, рамную конструкцию. Стоечно-балочная состояла из вертикального бруса связанного балками или а или колонн, с лежащим на них антаблементом. Рамная конструкция представляла собой сборную конструкцию из рам, которые ставились и крепились одна на другую. В рамы вставлялись иконы.

Эти конструкции с фасада декорировались накладными декоративными элементами или украшались резьбой.

Иконостасная резьба и декорация не обладает самостоятельной ценностью, будучи соподчиненной большой форме. Но элементы иконостасной декорации интересны в отношении изучения стилистики и могут стать объектами для отдельных зданий (завитки барокко на примере иконостасной резьбы храма Климента Римского в Москве).

Иконостасные иконы представляют несомненный интерес как живописные произведения, и служат хорошим примером соподчинения малых станковых форм общему иконописному замыслу.

Знания о русском иконостасе и русской иконописи позволяют интегрировать в мировую культуру. Это происходит из-за того, что наследниками Византийской Империи считает себя не только Россия, но и многие страны: Италия, Франция, Греция, Турция, Болгария. Влияние Римской Империи, а затем и богатейшей Византии было обширно. И, попадая за границу, путешественник видит общие культурные корни в сюжетах икон, в архитектурных формах, в иконостасных элементах декора.

Библиография:

1.Иконостас. Происхождение-Развитие-Символика./ Ред.-сост. А.М. Лидов. – М. «Прогресс-Традиция», 2000. – 751 с., ил.

2.Кудрявцева Т.Е., Федоров В.А. Высокий русский иконостас. – М.: Пульс, Патриаршие пруды, 2004. – 208 с.

3.Лидов А.М. Византийские иконы Синая. Христианский Восток. – Москва – Афины, 1999. – 164 с., ил.

4.Мировая художественная культура: Человек в мировой худож. культуре: Метод. пособие: 7 кл./Солодовников Ю.А. – Просвещение, 2005. – 95 с.: ил.

5.Памятники Салоник. М. Молхо. – Салоники.: Паратиритис. (на русском языке).

6.Поздняков Е.В., Позднякова Д.Ю. Закономерность в декорации рельефов барокко на примере боковых иконостасов храма св. Климента папы Римского в Москве. Декоративно-прикладное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ, №4, 2010, с. 146-152.

7.Поздняков Е.В., Позднякова Д.Ю.. Иконостас придела в честь иконы Божией Матери «Знамение» храма св. Климента папы Римского в Москве. Опыт типизации./ Декоративно-прикладное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, №1, 2011, с. 195-199.

8. Позднякова Д.Ю. Алтарная преграда коптских храмов./Вестник МГУКИ.

Научный журнал. №2 (34) 2010, с.234-247.

9.Путятин И.Е. Идеальный ордер в архитектурной теории Нового времени и церковная архитектура эпохи Просвещения. – М., 2002.

10.Путятин И.Е. «Низкий» иконостас: содержание архитектурной формы и проблемы восстановления. / Реликвия. Реставрация. Консервация. Музеи. № 1(4) март 2004 г.

11.Флоренский П.А. Иконостас. – М. «Искусство». 1994.

12.Шалина И.А. Вход «Святая Святых» и византийская алтарная преграда. Иконостас. Происхождение-Развитие-Символика./ Ред.-сост. А.М. Лидов. - М. «Прогресс-Традиция», 2000, с. 52-84.

Н. А. Азовцев

ЕДИНИЧНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ СВ.ДОМИНИКА В АЛТАРНОЙ ЖИВОПИСИ ТОСКАНЫ XIII – XIV ВВ.

Статья посвящена алтарям, созданным на территории Тосканы в XIII – XIV вв. специально для монастырей доминиканского ордена. Внимание автора сосредоточено на произведениях, содержащих образы самого св. Доминика. В статье анализируются единичные изображения святого, их иконография, а также смысловая нагрузка, которую эти изображения принимали в рамках конкретных памятников.

The author's aim is to study the altarpieces created for the Dominican churches and convents in the XIII and XIV centuries. Special attention is paid to the images of St. Dominic, its iconography and meaning, as well as its relationship with other figures of the altarpieces.

Ключевые слова: Св. Доминик, Тоскана, Треченто, Симоне Мартини, Дуччо.

Keywords: Saint Dominic, Tuscany, Trecento, Simone Martini, Duccio.

В исторической науке возникновение нищенствующих орденов принято рассматривать через призму конкретной миссии: они должны были противостоять еретическим течениям, возникавшим в Италии и на юге Франции в конце XII – начале XIII вв. Новые монашеские объединения (доминиканский орден – в особенности) благодаря миссионерской деятельности становились опорой Папы Римского, важным инструментом утверждения его авторитета. Однако учреждение орденов и внедрение их в церковную иерархию не было связано с деятельностью папского престола. Это был, прежде всего, акт личной инициативы. Следствием авторитета св. Франциска и св. Доминика являлось стремительное распространение монастырей по Европе. Выступая в качестве группы по отношении к церковной системе, орден нуждался в институциональной организации, и эта потребность приняла форму Конституции. Кроме того, он нуждался в саморепрезентации, призванной

заострить его специфику, обособленность от местных церквей и епархий. В этом процессе были задействованы и социальные механизмы, и различные аспекты визуальной культуры. Речь пойдет лишь об одном из них. Мы попытаемся проанализировать образы св. Доминика в алтарной живописи XIII – XIV вв., выявить их иконографию и функцию с точки зрения «пропаганды» ордена.

В целом, эти образы делятся на две группы: единичные изображения и житийные сцены. В первом случае речь идет о фигурах в полный рост и поясных изображениях на алтарях и небольших панелях для частных заказчиков. К наиболее ранним памятникам такого рода относится панель из музея Фог Арт в Гарварде, а также образ на небольшом портативном триптихе из коллекции Йельского Университета. Это поясные изображения св. Доминика в монашеском обличии, с бородой; в руке у него закрытая книга – непременный атрибут основателя, который часто встречается и на образах св. Франциска. Оба произведения были созданы на территории Тосканы в конце XIII в., то есть спустя примерно семьдесят лет после канонизации. С этого времени св. Доминик становится устойчивым персонажем, своего рода «опознавательным знаком», по которому прослеживается принадлежность памятников доминиканской среде.

На протяжении XIV в. иконография святого приобретает все большую вариативность. На алтаре из Пизанского музея работы Деодато Орланди к закрытой книге добавляется лилия, символ целомудрия. В алтаре Франческо Траини, о котором пойдет речь ниже, святой представлен уже без бороды, в руке у него открытая книга с текстом псалма. Ту же самую фигуру (но с другим текстом) можно увидеть на панели из Пизанского музея, приписываемой Гетто ди Якопо. Она появляется и в ключевых памятниках доминиканской культуры: «Мадонна Руччелаи» Дуччо и алтарь для церкви Санта Катерина в Пизе работы Симоне Мартини.

Первый из них был выполнен Дуччо для братства «Laudesi», основанного Петром Мучеником во время его пребывания во Флоренции в 1244 – 45 гг. Живописное поле отдано фигуре Богоматери на троне в окружении ангелов. Обрамление алтаря включает небольшие изображения пророков по левому краю, апостолов – справа, и группу из пяти святых в нижней части. Эта группа содержит образы св. Августина (автора устава, который доминиканцы адаптировали), св. Катерины Александрийской (покровительницы ордена), св. Зиновия (одного из покровителей Флоренции), а также святых Петра Мученика и Доминика. Таким образом, фигуры нижнего ряда образуют единую группу, артикулирующую принадлежность памятника пространству доминиканской церкви.

Ту же идею мы находим в полиптихе, созданном Симоне Мартини для главного алтаря церкви Санта Катерина в Пизе, однако в данном памятнике тема принадлежности ордену приобретает большую репрезентативность. Алтарь содержит развитую программу, объединяющую четыре горизонтальных уровня; его семантика определяется связью между ними. Фигура св. Доминика возникает уже не на периферии живописного пространства, но в числе основных персонажей по сторонам от Богоматери с Младенцем. В пространство между фигурой Христа – Логоса в верхней части и центральной панелью помещены два архангела. В руках одного из них – оливковая ветвь, в руках другого – пальмовый лист. Символизируя мир, принесенный на землю Христом, оливковая ветвь в данном случае связана с таинством Боговоплощения. Пальмовый лист же имеет несколько коннотаций: его можно воспринимать и как символ непорочности Марии, и одновременно как атрибут мучеников. В центр пределлы помещена фигура «Христа Страстей». Таким образом, по вертикальной оси проведена семантическая линия Боговоплощения и жертвы («Христос – Логос» – архангелы – Богоматерь с Младенцем – «Христос Страстей»); она соотносится с самим предназначением образа, служившего фоном для обряда Евхаристии.

Наряду с этим возникает иной смысловой пласт, который можно обозначить как «эманацию божественного Слова и божественной Премудрости» – тема, особо актуальная ввиду принадлежности образа доминиканской среде. Заметим, что фигуры архангелов здесь заменяют фигуры пророков, которые традиционно помещались в верхней зоне, за счет чего артикулирована связь между миром небесным и миром земным. Она также акцентирована через фигуру св. Доминика; он держит лилию и открытую книгу, составляющую зрительную параллель с верхней панелью. В руках у Христа также книга, и в ней – текст Апокалипсиса. Обращая взгляд к пределле, легко опознать Фому Аквинского. Отметим, что он изображен в ряду христианских святых за четыре года до официальной канонизации. Он представлен здесь строго фронтально, с открытой книгой, от которой исходят золотые лучи. Его взгляд устремлен вверх, по линии, ведущей к Христу–Логосу. Известно, что тексты Фомы быстро завоевали славу не только внутри ордена, но и во всей католической церкви. Связанные с ним памятники, как правило, проводили идею абсолютной верности этих текстов, их соответствия божественной истине. В алтаре Симоне Мартини данная идея соотносится также с фигурами св. Доминика и св. Петра Мученика. Вместе они образуют своего рода «коллективный портрет» ордена. Служа его «обобщением», они одновременно удостоверяют истинность и легитимность распространяемого учения.

Св. Доминик здесь не только фиксирует принадлежность алтаря; он

становится своего рода «вместилищем» смысловых коннотаций, возникающих через ассоциации с другими фигурами и формирующих интеллектуальное поле алтарного образа. Симоне Мартини воплотил сразу несколько идей, которые составляли основу идеологической программы ордена. Не только поэтому, но (если не в первую очередь) ввиду эстетических качеств, этот памятник был широко известен – по его образцу, хотя и в «сокращенном» виде, был выполнен главный алтарь церкви Сан Доменико в Орвьето.

Фигура св. Доминика появляется не только в алтарях традиционного типа, с Богоматерью и святыми по сторонам. Ее можно обнаружить в памятниках, отличающихся и масштабом, и функцией. Один из таких примеров – известный образ работы Андреа да Фиренце из Лондонской Национальной Галереи. Здесь св. Доминик представлен традиционно, с закрытой книгой и лилией в руках. В одном ряду с ним по сторонам от Богоматери – святые Петр Мученик и Фома Аквинский. В целом, алтарь принадлежит типу низкого полиптиха с возвышенной центральной частью, который нередко встречается во флорентийской живописи второй половины XIII века. Для XIV века такой тип уникален; М. Мисс, уделивший ему особое внимание в своей книге, считал, что на структуру алтаря повлияли как личные вкусы заказчика, так и стиль художника, его интерес к живописи дученто. Более поздние исследования показали, что эта структура напрямую связана с выбором персонажей; в отличие от более ранних памятников, их ни четыре или шесть, а десять, при этом фигура Богоматери лишь слегка выделяется, не доминируя над остальными панелями. Основываясь на текстах Вазари, М. Мисс связал полиптих с монастырем Санта Мария Новелла во Флоренции. Он обнаружил, что каждому из святых, представленных в алтаре, была посвящена одна из капелл внутри церкви. Позднее было доказано, что не только набор персонажей, но и их расположение соответствовало размещению капелл; таким образом, алтарь был своего рода «компендиумом», схемой церкви. Каждый из образов напоминал об отдельной ее части, а их последовательность способствовала воссозданию всего интерьера в том виде, который он имел к середине XIV века. Этим же объясняется появление здесь трех доминиканских святых – в церкви каждому из них был посвящен отдельный алтарь. При этом до сих пор остается нерешенным вопрос о функции подобного образа, а также о его изначальном положении.

Стоит упомянуть еще два произведения с единичными фигурами св. Доминика: триптих из церкви Сан Доменико и Систо в Риме и реликварий из музея Ватикана; оба были выполнены сиенским мастером Липпо Ванни. Первый из них представляет тип небольшого портативного триптиха; фигура св. Доминика помещена на центральной панели, по правую руку от Богоматери

с Младенцем. Кроме того, в пределле есть поясное изображение св. Фомы Аквинского; он представлен здесь так же, как на алтаре Симоне Мартини – фронтально, с открытой книгой и текстом из «Summa Contro Gentiles». Однако больший интерес представляет второй памятник: это реликварий, состоящий из трех панелей в готическом обрамлении. На каждой из них – фигура доминиканского святого: св. Доминик в центре (эта часть крупнее боковых), святые Петр Мученик и Фома Аквинский по сторонам. Все они держат книги (лишь у последнего она открыта), создавая зримый акцент на доминиканской доктрине. Подобное «изымание», изоляция основных персонажей, связанных с орденом, в пространстве одного памятника служит прямым и непосредственным утверждением его партикулярного характера. Образ «заострен» под определенный контекст.

Таким образом, к началу XIV века фигура святого была вполне сформировавшейся и легко читаемой иконографической единицей, хотя на протяжении столетия ее атрибуты комбинировались достаточно произвольно. Эта тенденция сохранится, по крайней мере, до середины XV века, и даже у Фра Анджелико св. Доминик будет появляться то в образе молодого монаха без бороды, то в образе старца с бородой; в зависимости от назначения образа, его книга может быть открытой или закрытой. Иначе говоря, трактовка фигуры определялась функцией и масштабом произведения а также иконографическим контекстом, то есть набором и расположением сопутствующих персонажей.

Библиография:

1.L. Bellosi. La Funzione della Madonna Rucellai // Prospettiva. Rivista di Storia dell'Arte Antica e Moderna, 121 – 124, Siena, 2006, pp. 108 – 118.

2.B. Berenson. Due Nuovi Dipinti di Lippo Vanni // Rassegna d'Arte, 17, 1917, pp. 97 – 100.

3.F. Bonaini. Di una tavola attribuita a Simone Martini e Lippo Memmi // Memorie inedite intorno alla vita e ai dipinti di Francesco Traini. Pisa, 1846, pp. 38 – 39.

4.M. Boskovits. A Dismembered Polyptych. Lippo Vanni and Simone Martini // The Burlington Magazine, 115, 1974, pp. 367 – 376.

5.J. Cannon. Simone Martini, the Dominicans and the Early Sienese Polyptych // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 45, 1982, pp. 69-93.

6.Catalogo della Mostra Giottesca di Firenze del 1937. Ed. Sansoni, Firenze, 1943, pp. 107 – 113.

7.S. Dale. Lippo Vanni. Style and Iconography. New Jersey, 1984.

8.D. Gordon. Andrea di Bonaiuto's painting in the National Gallery and the S.

Maria Novella: the Memory of a Church // The Burlington Magazine, 151, 2009, pp. 512 – 518.

9.M. C. Gozzoli. L'Opera Completa di Simone Martini. Milano, 1970.

10.G. Kaftal. St. Dominic in Early Tuscan Painting. Oxford, 1947.

11.M. Meiss. Painting in Florence and Siena after the Black Death. Princeton, 1951.

12.M. Meiss. A Sienese St. Dominic modernized twice in the thirteenth century // The Art Bulletin, 51, 1969, pp. 363 – 365.

13.R. Offner. Italian Primitives at Yale. New Haven, 1927.

14.R. Van Marle. The development of the Italian schools of painting. The Hague, Vol. V, 1925, p. 254.

15.H. Van Os. Sienese Altarpieces 1215 - 1460. Form, Content, Function. Vol 1,2. Groningen, 1984.

Д. Ю. Назаров

СТИЛЬ СТРИМЛАЙН В ДИЗАЙНЕ СКОРОСТНЫХ ПАССАЖИРСКИХ ДИЗЕЛЬ-ПОЕЗДОВ

Данное исследование посвящено особенностям стиля стримлайн, влиянию аэродинамики, новых технологий производства, требований пассажиров и перевозчиков на формообразование и компоновку скоростных пассажирских дизель-поедов в 1930-е гг. в США.

This study focuses on features of Streamline style, influence of aerodynamics, new production technologies, requirements of passengers and railroads companies on forming, layout of speed passenger *diesel multiple units of* 1930th in the U.S.A.

Ключевые слова: высокоскоростной поезд, дизайн, стайлинг, формообразование, стримлайн, аэродинамика, США.

Keywords: high-speed train, design, styling, forming, streamline, aerodynamics, U.S.

Стиль стримлайн («streamline» – обтекаемый) зародился и получил широкое распространение в 1930-е гг. в США. Он стал развитием стиля ар-деко и европейского функционализма, на фоне роста промышленного производства и формирования культуры массового потребления.

В то время как Европа восстанавливалась после Первой мировой войны, в США активно развивалось производство бытовой техники. Стиральные машины, холодильники, радиоприемники и другие современные бытовые приборы получают широкое распространение у среднего класса. Ускоряется темп жизни. Личные автомобили становятся доступнее, правительство поддерживает строительство дорог, появляются первые авиакомпании. Трансатлантические рейсы осуществляются гигантскими дирижаблями – цеппелинами. Прогресс начинает прочно ассоциироваться со скоростью и авиацией.

Резкий рост экономики вызывает кризис перепроизводства, происходит крах финансовой системы. Промышленники видят решение проблемы падения в



Рис. 1 Дизель-поезд «Pioneer Zephyr» 1934 г.

создании нового ультрасовременного образа продукта. Для работы над стилем приглашают ведущих архитекторов и дизайнеров, таких как Раймонд Лоуи (Raymond Fernand Loewy), Генри Дрейфус (Henry Dreyfuss), Пол Филипп Крет (Paul Philippe Cret). Применение новых материалов, таких как нержавеющая сталь, алюминий, бакелит, позволяют делать промышленными методами любые сложные формы. В своих проектах дизайнеры развивают тему скорости, изделия приобретают округлые плавные линии, аэродинамические формы. Параллельные линии, подштамповки на корпусах добавляют динамики. Таким образом, формируются черты нового стиля, получившего название «стримлайн».

Аналогичная ситуация складывается и в железнодорожном транспорте. Между тем с 1920 и 1932 гг. объем железнодорожных пассажирских перевозок в США сократился на две трети, в то время как количество зарегистрированных автомобилей выросло втрое. Устаревший подвижной состав плохо подходит для нужд современного человека. Необходимы новые решения, как конструктивные, технические, так и стилевые. Железные дороги должны вернуть себе имидж модного, современного, комфортабельного и главное скоростного транспорта.

Новые поезда должны составить серьезную конкуренцию авиации и личному транспорту, обеспечить необходимую рентабельность и сократить эксплуатационные издержки. В этот период сформировались основные требования к скоростным поездам, которые актуальны и по сей день: снижение веса, проработанная аэродинамика, для увеличения скорости и экономичности, повышенная пассажировместимость без ущерба комфорту и безопасность. В ответ поставленным задачам были разработаны скоростные аэродинамичные



Рис. 2 Автомотриса McKeen Motor Car Company «Roslyn». 1910 г.

дизель-поезда – стримлайнеры.

Одним из первых дизель-поездов с аэродинамичным кузовом была автомотриса компании McKeen Motor Car Company «Roslyn», построенная в еще в 1910 г. (ил. 1). Она была стилизована под скоростную яхту или гондолу дирижабля, о чем напоминали круглые окна-иллюминаторы и острый нос, рассекающий воздух в стороны. Несмотря на обтекаемые формы, автомотриса не казалась особенно легкой или стремительной. Пропорции кузова и окон создают образ мощной бронированной капсулы, подводной лодки, нежели летательного аппарата. В отличие от стримлайнером 1930-х она являлась лишь стилизации. Старой конструкции с мощной и громоздкой рамой пытались придать современную форму. И в действительности автомотриса не была очень скоростной, в своей последней и самой мощной модификации, с двигателем в 300 л.с., она развивала скорость около 120 км/ч.

Серьезным шагом к скоростным поездам нового типа можно считать экспериментальную автомотрису «Railplain» компании Pullman-Standard 1933 г. По конструктивной идеологии была схожа со знаменитым «Schienenzeppelin» Франца Крюкенберга (Dr. Franz Kruckenberg), имела легкий обтекаемый кузов на пространственной раме, построенный по авиационным технологиям. Даже колесные тележки были сварены из тонкостенных труб.

Автомотриса была спроектирована инженером, известным специалистом в области аэродинамики Вильямом Стоутом (William Bushnell Stout). В его исследованиях учитывалось как лобовое сопротивление, так и влияние бокового ветра. В патентной заявке к «Railplain» показывается преимущество вагона с заниженным силуэтом и обтекаемыми скругленными обводами кузова, по сравнению с традиционным высоким вагоном, обладающим значительной

боковой парусностью (ил. 2).

По принципам формообразования и компоновки «Railplain» был близок к автобусам. Пассажиры размещались в салоне с легкими креслами простой технологичной формы, установленными одно за другим. Ленточное остекление, опоясывающее вагон, обеспечивало панорамный обзор.

Данные, полученные в результате опытной эксплуатации, были использованы компанией Pullman-Standard для строительства первого в США скоростного дизельного стримлайнера М-10000.

В 1934 г. Union Pacific Railroad's представило первый облегченный скоростной поезд с двигателем внутреннего сгорания. Это был М-10000 City of Salina (ил. 3), построенный компанией Pullman-Standard. Поезд имел сочлененную конструкцию, кузов был выполнен из алюминиевого сплава. Над экстерьером работал инженер компании Pullman-Standard Мартин П. Блумберг (Martin P Blomberg) и, по некоторым данным, будущий вице-президент по дизайну GM Харли Эрл (Harley Earl). В одном из интервью Х. Эрл сообщает, что работал над стилем и принимал участие над постройкой масштабного и полноразмерного макета.

Головной вагон поезда имел округлую носовую часть с большой фальшрадиаторной решеткой, наподобие автомобильной, которая по центру делилась ребром – скрытым брусом безопасности, дальше шел моторный отсек. В отсутствие тяжелого паровоза, встал вопрос о безопасности машинистов при столкновении. Решением стало размещение кабины над двигателем в безопасной надстройке кузова – «turret cab» (кабине-башне).

В первом вагоне за моторным отсеком располагалось почтовое и багажное отделение (ил. 4)., во втором и третьем хвостовом вагоне – пассажирские салоны. Они были оборудованы креслами на легких каркасах, установленными по схеме 2+2 (ил. 5). Хвостовой вагон имел сигарообразное завершение, для снижения аэродинамического сопротивления, вызванного разрежением позади поезда. Здесь располагался буфет, это отличало М-10000 от других своих современников, где чаще всего в хвосте располагали панорамный салон.

Снаружи боковина поезда была выкрашена в желтый цвет, крыша, низ вагонов, носовая и хвостовые части поезда – в коричневый. Желтый цвет от коричневого был отделен красной закольцованной полосой. Тележки вагонов и межвагонный переходы были скрыты за аэродинамическими щитками, которые также были выкрашены в цвета вагонов. Поезд образовывал единую композицию, без видимого членения на отдельные элементы и вагоны. Фактически его образ копировал сигарообразную форму фюзеляжа самолета, увеличенный в сечении и сильно вытянутый в длину, самолет, лишенный крыльев и киля. За характерный облик, поезд получил забавные прозвища «Tin



Рис. 3 Интерьер дизель-поезда M-10000

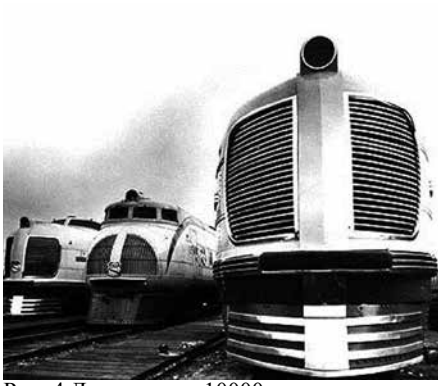


Рис. 4 Локомотивы 10000 серии

Worm» («жестяной червяк») и «Little Zip» («маленькая молния»).

В дальнейшем на базе первой модели M-10000 построены поезда с большим количеством вагонов и более мощными локомотивами (ил. 6).

Запоминающийся образ с развитым носом и возвышающимся над ним кабиной M-10000 на долгое время определил стилистику американских локомотивов. В отличие от «трамвайной» вагонной компоновки других скоростных поездов, где кабина располагалась непосредственно в торце головного вагона, «turret cab» M-10000 справедливо снискала репутацию безопасной при столкновении, за что ее очень любили машинисты.

В том же 1934 г. был представлен дизель-поезд «Pioneer Zephyr» железнодорожной компании Chicago, Burlington and Quincy Railroad. Поезд был построен Budd Company. Некоторые решения компоновки и стиля были общими с M-10000, но многое и отличалось. Поезд был трехвагонный, сочлененной конструкции. В качестве конструкционного материалы была применена нержавеющая сталь, боковины кузова для дополнительной жесткости были гофрированными. Впервые была применена точечная сварка, разработанная инженерами Budd Company. Корпус из нержавеющей стали неподверженной коррозии не требовал окраски, его полировали, что было очень эффектно (ил. 7). Над аэродинамикой работал Альберт Гарднер Дин (Albert Gardner Dean), за стиль отвечал архитектор Джон Харбесон (John Harbeson) и дизайнер Пол Филипп Крет (Paul Philippe Cret). Головной вагон был выполнен по принципу «bathtub» (аэродинамическая форма, напоминающая перевернутую ванну). В отличие от M-10000 воздухозаборник был перенесен выше и располагался прямо над остеклением кабины. Центральная стойка кабины, поднимающаяся к головному прожектору, являлась мощным брусом безопасности, который



Рис. 5 Планировка и экстерьер дизель-поезда М-10000

призван был защищать машинистов при столкновении. Этот элемент стал традиционным для поездов того времени с аналогичным расположением кабины. Выполненная из нержавеющей стали, кабина машиниста по образу напоминал средневековый рыцарский шлем.

Конец хвостового вагона не имел сигарообразного аэродинамичного завершения, поскольку в конце располагался панорамный салон, и высоту потолка нельзя было снижать, проектировщики ограничились плавным сужением боковин (ил. 8). Поезд установил рекорд маршрутной скорости для США – 130 км/ч., безостановочно пройдя расстояние 1690 км. между Денвером и Чикаго. Максимальная скорость составила 181 км/ч., что было близко к сухопутному рекорду скорости в США – 185 км/ч.

Журналисты прозвали поезд «Silver Streak» – «Серебряная струя», вскоре вышел одноименный остросюжетный фильм, основное действие которого проходит на борту поезда.

Во время Второй мировой войны М-10000, сделанный из алюминия, был разобран для нужд авиационной промышленности. Стальной «Pioneer Zephyr» благополучно пережил войну, позднее появились модификации с большим количеством вагонов и даже версия с панорамным салоном под стеклянным куполом на втором этаже.

Отдельного внимания заслуживает стилистическое и компоновочное решение поезда «Comet» (ил. 9). В 1935 г. его построила компания Goodyear-Zeppelin, основной деятельностью которой было строительство дирижаблей. Авиационные подходы строительства отразились на примененных материалах (снаружи поезд отделан алюминиевыми листами с «жемчужной шлифовкой» – «перлаж») и на тщательной проработке аэродинамики. Здесь интересна форма

путеочистителя. В отличие от достаточно простых щитков «Pioneer Zephyr» и M-10000, где они представляют собой согнутый в одном направлении лист металла, здесь мы видим конструкцию, напоминающую современный «утиный нос». Такая форма позволяет более эффективно снижать завихрения потока в районе первой тележки поезда.

Другой особенностью поезда была симметричная компоновка с двумя кабинами управления и моторными отсеками в концевых вагонах, она позволяла экономить время на развороте поезда на конечных станциях, не было необходимости строить оборотные круги или треугольники. Сделано это было, поскольку поезд обращался на коротком маршруте: реклама гласила «44 мили за 44 минуты».

В 30-е поезда достигли предела роскоши и комфорта. Аэродинамические паровозы в регулярных поездах достигали скорости 160 км/ч. Что было получено путем роста мощности и аэродинамической оптимизации формы – появлением специальных кожухов и таких же обтекаемых вагонов. Тенденция подражания поездов самолетам или автомобилям закрепилась новыми научными достижениями в области аэродинамики.

Билеты на такие поезда стояли дорого, ходили они, не так часто, как того требовалось пассажирам. Предпочтение пассажиров перешло личному автотранспорту, все чаще обращались к услугам авиаперевозчиков.

Ответом на новые требования стали экономичные, удобные в эксплуатации дизель-поезда. Они строились по канонам новой эпохи. Из нержавеющей стали или алюминия, на пространственном каркасе по авиационным технологиям. Сочлененная конструкция позволяла сэкономить на весе «лишних» тележек. Большинство из них было рассчитано только на сидячие места, на расстояния в пределах 600 км. Для улучшения рентабельности поезда его можно было сделать коротким, из нескольких вагонов, при этом разместить больше сидячих мест на каждый метр длины. Два пассажирских и один почтово-багажный вагон для них стали нормой. Тяжелый паровоз с тендером, который даже в простое вынужден был отапливать котел, был экономически невыгоден для коротких поездов сравнительно небольшой вместимости. Дизельный двигатель занимал мало места, весил значительно меньше и потреблял топливо только в поездке. Большая часть длинны поезда, за исключением кабин машинистов была предоставлена пассажирам.

Отсутствие паровоза стало как преимуществом, так и поставило новые задачи перед проектировщиками и дизайнерами. С точки зрения стиля, паровоз всегда был доминантой поезда, первоначально он мог отличаться по пластике форм от одинаковых модулей вагонов. Он был отдельной «машиной для движения». В эпоху стримлайн его стали включать в общую композицию.

Паровоз и вагоны строились в едином фирменном стиле поезда. Когда появились дизель поезда, по сути, локомотив стал одним из вагонов, только снабженный мотором. Он перестал быть доминантой, стал частью целого. Поиск нового образа занимал дизайнеров, они искали вдохновение в авиации, как в случае с M-10000. Часто индивидуальный образ складывался из нюансов. К примеру, агрессивный «Pioneer Zephyr», с нахмуренным взглядом остекления кабины, и спокойный уравновешенный «Comet» использовали общий аэродинамический принцип «bathtub». В наши дни поиск образа высокоскоростного поезда не менее труден: с одной стороны значительно расширились познания в области аэродинамики, появились компьютерные симуляторы, с другой, оптимальная форма выверена настолько, что поезда становятся похожи друг на друга, как пассажирские самолеты.

Другим важным аспектом стала безопасность при столкновении. В первое время после отказа от паровозов, это было серьезной проблемой. В случае столкновения с другим поездом или грузовиком на переезде, тяжелый котел впереди поезда, крушил все на своем пути, но мог спасти жизнь машинистам. В новых поездах, кабина располагалась впереди. Проблема особенно остро стояла у поездов типа «bathtub», где кабина располагалась низко, непосредственно в носу поезда. Для решения проблемы устанавливали мощную центральную балку, которая повлияла на оформление передков всех американских дизель-поездов.

Появление нового типа поезда с новым расположением кабины дало толчок к исследованию проблем безопасности. Появлению несминаемых клеток кабин, жертвенных зон и специальных буферов. Краш тесты являются обязательным частью испытаний современных поездов.

30-е гг. стали серьезным прорывом в области проектирования и дизайна поездов, во многом тогда предопределились тенденции развития, были заложены основы того, что мы называем современными высокоскоростными поездами. Вторая Мировая война (1939 – 1945 гг.) полностью остановила прогресс в развитие железнодорожного пассажирского транспорта. Многие железные дороги и вокзалы разрушены. Топлива не хватало: в качестве локомотивов использовали в основном паровозы на дровах или угле. Построенные из алюминия скоростные поезда были разобраны для нужд военной авиации. Однако опыт их постройки не был забыт. Следующий виток развития начался в 50-х гг., когда на линии вышли электрические, газотурбинные и дизельные поезда нового поколения.

Библиография:

1.Станлей Брамс (Stanley Brams). Интервью с Харли Эрлом (Harley Earl). Стенограмма оригинальной записи от января 1953 г. (по сайту http://www.carofthecentury.com/detroit_interview_with_harley_earl.htm)

2.«The Iron Horse Goes Modern». US: Popular Mechanics, September 1933.

3.«Latest Diesel-Engine Train Built Like Airships». US.: Popular Mechanics, July 1935.

4.«The Pioneer Zephyr». US: American Society of Mechanical Engineers, November 1980.

5.«The art of the streamliner». NY: Metro Books, 2001.

6.Kisor, Henry. «Zephyr: Tracking a Dream Across America». US, Holbrook, Massachusetts: Adams Publishing, 1994.

7.K. Zimmerman. «Burlington's Zephyrs». US, St. Paul, Minnesota: MBI Publishing Company, 2004.

8.Benn Coifman. «The Evolution of the Diesel Locomotive in the United States.» US, 1994.

9.Raymond S. «Self-contained Railway Motor Cars and Locomotives.» US, 1921.

И. Чжао

ДЕКОРАТИВНЫЕ РОСПИСИ ЖИЛИЩА СЫХЭЮАНЬ

В статье рассматривается стенопись в традиционной китайской архитектуре, которая выполняла декоративную роль и одновременно защищала деревянную конструкцию от гниения. Она стала выразительной формой самобытного китайского национального искусства и под влиянием общественных идей воплощения прекрасного достигла расцвета в жилищах Сыхэюань.

The article is dedicated to the wall-painting in the traditional chinise architecture which played a decorative part and at the same time protected the wooden consruction from decay. It has become an expressive shape of original chinise national art and under the influence of public ideas of incarnation of the beautiful has achieved its blossom in dwellings.

Ключевые слова: китайская архитектура, художественные орнаменты, цветные росписи.

Keywords: chinese architecture, artistic ornaments, coloured paintings.

Архитектура традиционного жилища Сыхэюань[1] основана на деревянной каркасной конструкции, на поверхности деталей которой имеются цветные росписи, покрытые лаком для консервации, защиты от гниения и для декоративных целей. Это традиционный метод древнекитайской архитектуры. Как, например, указывает известный архитектор Линь Хуэйинь[2], покрытие росписью и лаком архитектурных сооружений изначально имело практическое значение и предназначалось для защиты от гниения и коррозии. Повсеместно использовались киноварь и тушь, изготовленные из минерального сырья, а также черный лак из тунгового дерева для покрытия поверхностей деревянного каркаса. Далее постепенно шло объединение с эстетическими задачами, изображения становились сложнее и богаче.

На раннем этапе цветные росписи, покрытые лаком, еще четко не разграничивались, они имели как защитную, так и эстетическую функцию. К эпохе Мин и Цин началось их четкое разделение. Для защитных функций использо-

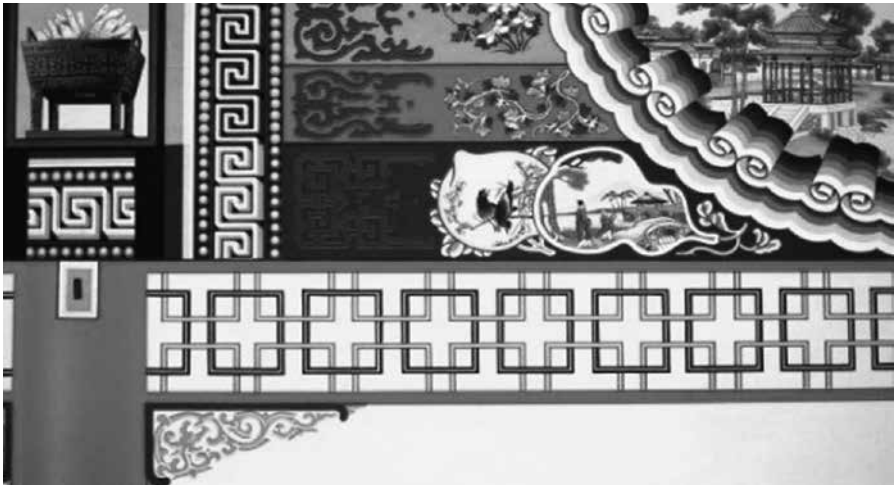


Рис. 1 Роспись «Суши»

вались замазка при закладке фундамента и окраски его поверхности. Эта работа называлась покрытием лаком. В качестве украшений использовались росписи, орнаменты и цветные линии, причем цветная роспись и покрытие лаком разграничивались самым строгим образом. Ранее в период Весны и Осени[3] все архитектурное покрытие уже имело четкую систему, которая не менялась на протяжении всех исторических эпох. В эпоху Тан по отношению к конструкции каждого уровня жилища имелись строгие правила.

В эпоху Мин украшения и узоры в форме драконов и фениксов – символов императорской власти можно было использовать только членам императорской фамилии. Всем остальным, и чиновникам, и населению это было категорически запрещено. Начиная от императорского дома, до низших рангов населения в плане украшений жилища подразделялись на пять ступеней. Точная информация о них не сохранилось, известно лишь, что речь идет о правилах, регламентирующих декорирование жилища для различных слоев населения.

При этом самым подробным образом описывались расцветки украшений для каждой ступени. В период династии Мин самым тщательным образом регулировались требования к украшениям жилищ в зависимости от социального уровня владельца. В период династии Цин также были четкие строгие правила относительно этого, то есть, была большая разница между цветными росписями и покрытии лаком в жилищах знати, чиновников и обыкновенных людей. Однако регламентация украшений, росписей и лаковых покрытий в жилищах людей ниже княжеского уровня была свободнее, по сравнению с предыдущи-

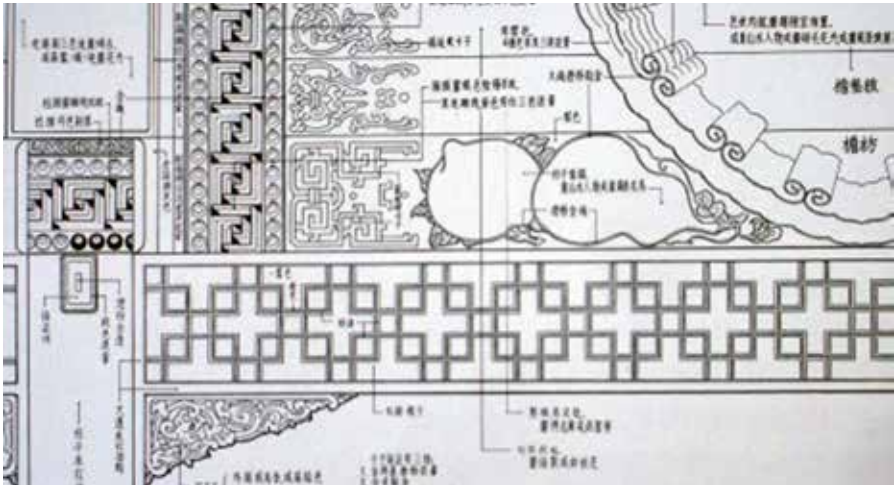


Рис. 2 Схема росписи «Суши»

ми эпохами.

Пекинский Сыхэюань – это традиционная архитектура, унаследованная от эпох Мин и Цин. Его украшения, цветные росписи и покрытия лаком неизбежно ощутили на себе строгую определяющую мотивацию со стороны системы социальной иерархии. Однако в связи с плохой сохранностью лакового покрытия и росписей того времени ощущается недостаток наглядных примеров. Для понимания истории эпох Мин и Цин, действовавшей в тот период строгой системы социальной иерархии восстановление изначального облика сооружений является крайне необходимым.

В Сыхэюань покрытие лаком выполняло, в основном, функцию защиты колонн, карнизов, балок, перил, деревянных деталей окон и дверей, находящихся под открытым небом. Для того, чтобы гарантировать качество покрытия лаком, обязательно нужно было предварительно нанести покрытие, согласно правилам и пропорциям нанесения, из извести и льна. Перед строительными работами следовало выровнять поверхности частей деревянного каркаса. Затем шло приготовление известкового раствора путем смешивания и каления в определенных пропорциях, в зависимости от толщины известнякового кирпича, тунгового масла, глины, камфоры, пшеничной муки. Далее шло наложение на поверхность деревянных частей конструкции чередующихся слоев извести и льняного полотна. Уровень покрытия, его толщина и количество слоев строго регламентировалось. Наиболее высокое качество соответствовало самому высокому уровню покрытия и применялось в княжеском жилище. Далее на

образовавшееся покрытие из извести и льна наносили цветной лак. В северном Сыхэюань большей частью использовалось тунговое масло. В тунговое масло или в лак добавляли красители, наиболее часто используемыми цветами были красный, желтый, синий, белый, черный, зеленый, основу составляли красный и зеленый. До начала династии Цин в жилище Сыхэюань допускалось покрывать колонны и двери только черным лаком. В поздний период династии Цин появляется красное лаковое покрытие, которое раньше применялось только во дворце. В конце династии Цин, в пекинском Сыхэюань в главном здании, флигелях, фасадные колонны большей частью окрашивались в красный цвет, окна и двери – в зеленый, колонны галерей, ворот с фестонами также в основном окрашивались в зеленый цвет. Обводка боков галерей была, как правило, красного цвета. Под карнизами комнат и галерей располагались цветные орнаменты.

На юге применяли прозрачное покрытие, выявляющее структуру дерева, любили использовать прозрачный лак. В южном жилище Сыхэюань при украшении и лакировке внешних карнизов большей частью предпочитали использовать темно-бордовые цвета, т.е. естественные оттенки лакированного дерева.

Цветные росписи были важным элементом архитектуры Сыхэюань. Начиная с древнейших настенных росписей в Дуньхуан[4] и до росписей во дворцах и монастырях эпох Мин и Цин, вплоть до повсеместного распространения в домах жителей столицы, сфера применения росписи была очень широкой. В старом Пекине использование росписи в качестве украшения ярко выражено, и на это имеются исторические причины. Те росписи, которые имелись в Пекине до периода эпох Юань и Мин в прошлом два раза переделывались. Сохранившиеся до настоящего времени росписи по своему стилю принадлежат к эпохе Цин. Согласно архитектурным градациям подразделение цветной росписи происходило на три типа: «Хэси», «Сюаньцзы» и «Суши». Тип «Хэси» был наиболее изысканным и наивысшим по градации, применяемый только в жилище императора. Этот тип в общих чертах был схож по содержанию с типом росписи «Сюаньцзы». В сюжетах этого типа росписи были представлены драконы и фениксы, а также цветочные мотивы, травы и насекомые. Обычно эти росписи не использовались в Сыхэюань простых жителей. Данные типы росписей применялись для декорирования внешних выступающих балок крытых галерей внутреннего двора. Изображение здесь размещалось по поверхности трех (четырех) горизонтальных балок. Они представляли собой единую плоскость для изображения.

Цветная роспись Сыхэюань эпохи Цин для всех остальных построек, кроме дворцовых, подразделяется на два типа: «Сюаньцзы», из которых один наиболее значим, и «Суши».

Роспись «Сюаньцзы» использовалась в жилищах, хозяева которых имели высокий социальный статус. В таких жилищах обитали лица, как правило, приближенные к императорской фамилии. Поэтому орнаменты украшений подобных жилищ подвергались строгой регламентации. Наиболее значимой особенностью цветной росписи «Сюаньцзы» было изображение свернутых лепестков, образующих орнамент, напоминающий водоворот, составленный в соответствии с определенными правилами. В центре узора находится пестик, который окружают лепестки.

Композиция «Сюаньцзы» состояла из 3-х частей: центральная часть называлась «фансинь», части слева и справа были симметричными, они назывались «цзаотоу» и «гутоу». Каждая часть составляла 1/3 общей длины балки. В «фансинь» могли изображаться драконы и глазеты (распространенный узор применяемый на ткани) с яркой раскраской и добавлением золота. Это также называлось «фансинь дракона и глазета», «фансинь цветов глазета», существовали «фансиньи» и с другими названиями.

Типов росписи «Сюаньцзы» было девять. Первый, в котором все украшения прорисовывались золотом, при этом фон был одноцветным. Изображение наносилось прямо на балку. Это был наиболее дорогой тип росписи и использовался не часто. Второй тип – «Цзиньчжомошиняньюй», в котором орнамент рисовался контурами. Соцветия, линии контуров лепестков были прорисованы золотом и сине-зеленым цветом. Третий тип – «Яньчжомошиняньюй», в основном, похож на «цзиньчжомошиняньюй», однако линии контуров лепестков были черными и объем золота был меньше. Остальные типы росписи отличались незначительными изменениями в расцветке, графической проработке и золочении. Четвертый тип росписи отличали золотые линии с большими точками, а также цветы на сине-зеленом фоне с черными линиями контуров. Другие части орнамента были расписаны золотом. Для пятого типа росписи характерны черные линии с большими точками на соцветии, а также цветная роспись с черными линиями контуров. На «фансинь» данного типа рисовались так же орнаменты и глазеты, или иероглиф «一». Соцветие было позолочено. Шестому типу были свойственны золотые линии обводки с маленькими точками на соцветиях. Седьмой тип отличали черные линии контуров, золото помещалось только на соцветиях. В восьмом типе росписи были золотые линии с сандараком (традиционный орнамент в котором доминирует желтый цвет).

Последний, девятый тип росписи «Яумо» считался низшим уровнем градации. В нем золото не использовалось, а было только четыре цвета: черный, белый, синий и зеленый.

В композиции «цзаотоу» (левая часть расписной балки) обычно размещали орнаменты, вписанные в прямоугольник, овал или фигуры с острыми гранями.

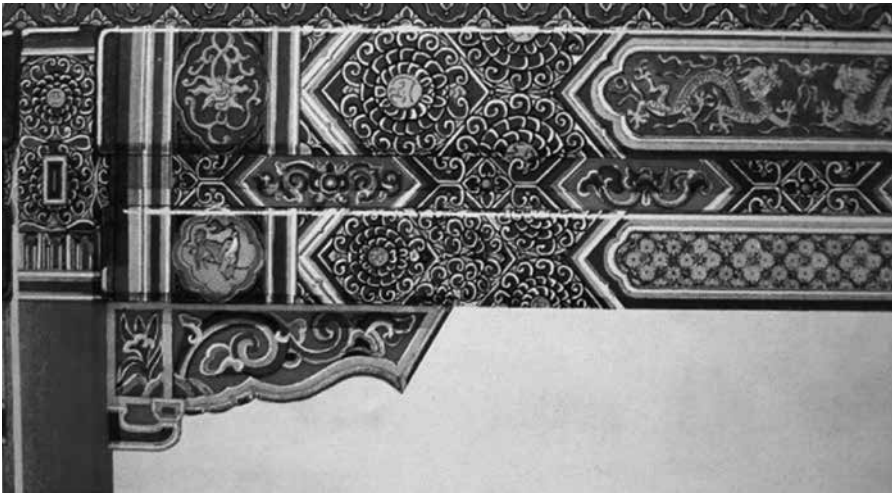


Рис. 3 Роспись «Сюаньцзы»

Для обрисовки орнамента частично использовались золотые и черные линии. Крупные цветы в орнаменте имели свою особенность: их внешние лепестки имели форму водоворота, подобные орнаменты назывались «сюаньцзы» (крутящиеся).

Наиболее распространенным видом украшений Сыхэюань является тип цветной росписи «Суши», как наиболее простой тип декора. Он происходит из южной провинции Цзянсу и характеризуется простотой и изысканностью. После того, как он перешел на север, он претерпел большие изменения, чтобы приспособиться к северному деревянному каркасу и местным представлениям о роскоши. Те древние цветные росписи «Суши», которые мы видим сегодня, относятся к периоду Цянлун (1711-1799 гг.) эпохи Цин. У росписей «Суши» богатое содержание, наполненное поэзией, и живые формы. Вначале они использовались для декора второстепенных построек императорских владений и садов, а также позднее повсеместно для жилищ. Большое количество декора данного типа украшают сады, парки и жилища старого Пекина. Но наибольшая их концентрация встречается в провинциях Цзянсу и Аньхой.

Такие росписи имели богатое содержание, были наполнены романтическим чувством, благодаря чему пользовались популярностью у населения. Содержанием росписей были цветы и травы, пейзажи, сцены из жизни людей, животные, птицы и насекомые. Площадь «фансиль» в «Суши», была довольно широкой и могла иметь различную форму, круга, квадрата, но наиболее распространенной была форма полусферы. Кроме того, в данном «фансинь»

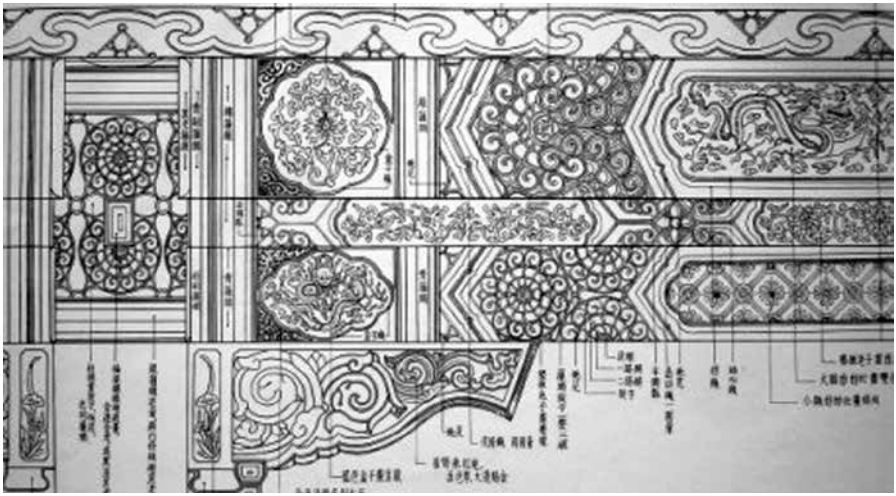


Рис. 4 Схема росписи «Сюаньцзы»

контуры изображений вырисовывались золотыми или черными линиями. На краях «цзатоу» помещались прямые или изогнутые линии образовывали иероглиф «万».

Часть «цзаотоу» имела изображения множества цветов и трав, по бокам размещали водоросли и облака. Центральная часть «цзатоу» представляла собой чистый фон с текстурой. Тем самым она оттеняла изображение «фансинь», противопоставляла главное и второстепенное.

Тип росписи «Суши» разделялся на три вида: «баофу», «хаймань», «фасин» (квадратное сердце) существенно различающиеся между собой.

В росписи «Суши» типа «баофу» центральная часть представляет собой сюжетное изображение, вписанное в перевернутый полукруг (эта форма изображения называется «платок» или «узелок», из за сходства с формой традиционного текстильного изделия). Расположение изображений в этой части было свободным, живописным. Посередине белого фона, были изображены моря и горы, свежие цветы и травы, люди, и сюжеты из рассказов. Изображение людей и сюжетных композиций появились в эпоху Цин.

В композиции типа «хаймань» были преодолены традиционные правила. Все пространство балки покрывал равномерный ковровый орнамент из стилизованных скрученных трав, облаков, глазет, черных листьев. Фон был сине-зеленый или красный. В середине балки располагался круглый медальон, в котором помещалось стилизованное изображение драконов, фениксов или крупных цветов и трав. Эти изображения сохранили народный стиль южного

Китая, для них были характерны яркие цвета, разнообразие композиции и узоров, символизирующих счастье.

В композиции типа «фасин» практически все пространство занимало центральное изображение в прямоугольной раме с овальными краями. В ней размещали живописную композицию в духе традиционной китайской живописи. На белом, доминирующем фоне располагались пейзажные или растительные изображения.

В росписи «Суши» различали также три «степени совершенства». Они различались по количеству примененного золочения. Наиболее высокому уровню свойственно использование большого количества золота и филигранность изображения. Вторая «степени совершенства» отличалась применением только золотой обводки в изображении. А третья «степени» имитировала золочение применением черной и желтой обводки. Изображения последней «степени» уровня, практически не сохранились. Большинство сохранившихся изображений относятся ко второй «степени совершенства».

Цветовые решения в «Суши» в основном такие же, как и в «Сюаньцзы». Основными цветами являются синий и зеленый. Некоторые моменты затемнены, в отдельных местах используются проходные и смежные цвета. Например, используется сложный синий цвет, фиолетовый, бурый. В южных регионах в цветных росписях использовались локальный красный, коричневый, желтый и другие теплые цвета в качестве основных, а синий и зеленый в качестве дополнительных и для придания лоска. Особенно активно использовались черный и белый цвета. Белый цвет часто применялся в качестве фона, разделяющего узоры, черный выступал в качестве обрамления. В южном Китае использовался белой цвет и золотые обводки. При формировании узоров и орнаментов применялись геометрические и флоральные формы.

Сюжеты росписей «Суши» были очень разнообразны. Были сюжеты на исторические темы, в том числе изображения исторических деятелей. Самые разнообразные пейзажные и архитектурные изображения, а также сюжеты связанные с жизнью и бытом людей. В них прославлялось счастье и счастливые предзнаменования.

Многие изображения в цветных росписях Сыхэюань имеют определенное символическое значение. Например, изображение дракона символизирует императорскую власть. Поэтому ряд изображений был ограничен в применении, их могли использовать только лица из императорской семьи. Если использовался иероглиф «десять тысяч» и иероглиф «долголетие», объединенные вместе, получалось «долголетие десять тысяч лет». Это символизировало долгую жизнь. Если использовались иероглифы «счастье» и «долголетие», и они объединялись вместе, то это символизировало счастливое долголетие. Изобра-

жение пиона и седовласого старца символизировало счастливую и богатую жизнь до седых волос. Изображение антикварных древностей символизировало культурный и образовательный уровень хозяев, знание древних ценностей. Изображение растения личжи, орхидей и особых камней «долголетия» символизировало высоконравственное отношение и устремления. Сюжетов цветных росписей, символизирующих счастье, имеется великое множество. В разной степени они отображают личность хозяев жилища, а также стремления к счастью, долголетию, радостным событиям, здоровью и счастливой жизни.

Библиография:

1.Виногродский Б.Б Китайская символика, знаки счастья. М., 2008.

2.Денике Б. П.Китай архитектура. М., 1935.

3.Ивонов А. И. Символический орнамент в Китае. СПБ., 1914.

4.Лоренц Н.Ф. Орнаменты всех времен и стилей. СПБ., А.Ф.Девриена, 1898.

5.Ван Дуань Сборник китайских орнаментов. Шанхай., 1955.

6.Лань Гань Архитектурные украшения перилл, арок, колонн и стен в древнем Китае. Пекин., 1955.

7.Лоу Цинси., Китайский традиционный архитектурный орнамент. Пекин., 1999.

9.Лю Синмин., Декоративная росписи в китайской архитектуре. Пекин.,1955.

10.Сунь Дачжан Древняя китайская архитектура: цветные росписи и зодчества. Пекин., 2005.

11.Художественные орнаменты в китайской архитектуре. Пекин., 1955.

12.Ли Хуэйинь., Орнаменты цветной росписи китайской архитектуры. Пекин., 1955.

Глоссарий:

1.Сыхэюань (кит. упр. 四合院, пиньинь: Sìhéyuàn, букв. «четыре с общим двором») — тип традиционной китайской застройки, при котором четыре здания помещаются фасадами внутрь по сторонам прямоугольного двора. По такому типу в Китае строились усадьбы, дворцы, храмы, монастыри и т. д. Обычно здания размещаются вдоль осей север-юг и запад-восток.

2.Линь Хуэйинь «Орнаменты цветной росписи китайской архитектуры» Введение

3.Период Весны и Осени (также Период Чуньцю, кит. упр. 春秋時代, пи-

ньинь: Chūnqiū Shídài, палл.: Чуньцю Шидай) — период китайской истории с 722 до н. э. по 481 до н. э., соответствующий летописи Чуньцю, составителем которой считают Конфуция. Этот период относят к началу династии Восточное Чжоу.

4.Дуньхуан — важный пункт на Великом шелковом пути, связывавшем Китай с Южной и Западной Азией, а через последнюю и с Европой. В 14 *км* к Ю.-В. от Дуньхуан расположен пещерный буддийский монастырь Цяньфодун («Пещеры тысячи Будд»; 353—366). Сохранилось около 480 пещер (крупнейшая — Могао, 366) со скульптурой и росписями клеевыми красками по сухому грунту (IV-XIV вв.).

В. И. Прыгов

«ЯПОНИЗМЫ» В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ ЮВЕЛИРНОМ ИСКУССТВЕ ЭПОХИ ИСТОРИЗМА

В статье рассматриваются произведения западноевропейских ювелиров, выполненные под влиянием эстетики японского искусства – «японизмы», ныне хранящиеся в известных музейных собраниях. Проанализирован ряд произведений ведущих фирм и отдельных мастеров – «Кристофль», «Фредерик Бушерон», «Элкингтон и К», А. Фализа, часть из которых непосредственно связана с подготовкой и экспонированием на Всемирных выставках. Определен ряд характерных особенностей «японизмов» в западноевропейском ювелирном искусстве.

The masterpieces of the west european jewellers executed under the influence of an aesthetics of the Japanese art – «Japonisme», nowadays stored in known museum collections are considered. A number of products of leading firms and individual masters – «Christofle et Cie», «Frederic Boucheron», «Elkington &Co», A. Falize, is analysed. Some of the items is directly connected with preparation and exhibiting at International Exhibitions. A number of prominent features of «Japonisme» in the west european jewellery art is defined.

Ключевые слова: ювелирное искусство, перегородчатая эмаль, Фализ, Кристофль, Бушерон, инкрустация, декоративно-прикладное искусство Японии.

Keywords: jewellery art, cloisonne enamel, Falize, Christofle, Boucheron, incrustation, Japanese arts and crafts.

Искусство Японии, стремительно вошедшее с середины XIX века в европейское культурное пространство, оказало значительное влияние не только на развитие живописи, но и многих видов декоративно-прикладного искусства. Многие заимствованные и творчески переработанные европейскими мастерами технологические приемы и материалы, виды орнаментации и сюжеты, особенности построения композиции и колористические решения



Илл. 1 Изобразительные источники (Кацусика Хокусай, «Манга» 1814), использовавшиеся А. Фализом и А. Тардом.



Илл. 2 Ваза. Модель: Огюст Адольф Вилмс. Изготовитель: фирма Элкингтон. Бирмингем, 1876 г., Высота 16 см.

впоследствии составят ту основу, на которой сложилось искусство Модерна.

На протяжении почти двух столетий Япония была закрытой для иностранцев страной, и лишь благодаря немногим голландским и китайским купцам на континент поставлялись фарфор, шелк и лаки. Только с 1854 года, когда японские порты начали открываться для международной торговли, в Европу широким потоком стали поступать изделия из фарфора, жадеита, художественный металл и гравюры. Новая, экзотическая культура быстро обретала популярность. Этому в решающей степени способствовали Всемирные выставки с их грандиозным, даже по сегодняшним меркам, количеством посетителей и влиянием на художественно-творческую политику фирм-экспонентов.

Первая масштабная экспозиция японского искусства, организованная по инициативе сэра Резерфорда Элкока, была представлена на Всемирной выставке в Лондоне в 1862 году. Именно тогда, с карандашных набросков и покупки нескольких предметов из выставленной коллекции началось увлечение Кристофера Дрессера (1834-1904), основоположника и создателя нового направления в английском дизайне – «японизма». Через пятнадцать лет

ему пришлось побывать в Японии уже в качестве официального представителя Кенсингтонского музея (ныне музея Виктории и Альберта). По возвращении из этой поездки Кристофер Дрессер создал значительное число моделей, в том числе и художественного серебра, в «японском» стиле для таких фирм как «Tiffany& Co», «Hukin & Heath».

Японская экспозиция на Всемирной выставке 1867 года в Париже в большей степени способствовала привлечению внимания любителей Востока. Ведь к этому времени отдельные мастера уже начали использовать в своем творчестве заимствованные экзотические технологии, изобразительные источники, новые подходы к цвету и художественной форме. На конец шестидесятых, семидесятые и восьмидесятые годы пришелся пик популярности самых разнообразных предметов декоративно-прикладного искусства из Японии. На последующих Всемирных выставках в Париже (1878 и 1889 гг.) произведения в «японском вкусе» неизменно присутствовали в экспозициях многих фирм. В этот же период времени сформировался тематический интернациональный круг любителей, коллекционеров и антикваров. Так, например, Самуэль Бинг (1838-1905) издавал журнал «Le Japon Artistique» и содержал в Париже магазин предметов японского декоративно-прикладного искусства, куда в начале восьмидесятых нередко приходили художники Ван Гог и Тулуз-Лотрек.

В ювелирном искусстве японское влияние проявилось, по меньшей мере, в трех аспектах. Во-первых, в заимствовании тем, сюжетов и орнаментальных элементов, а также отдельных изобразительных приемов: акценты на чистых цветах, необычные ракурсы, отказ от привычной прямой перспективы. Во-вторых, в видоизменении известной техники перегородчатой эмали или во внедрении новой – такой как обработка разных металлических сплавов по принципу рельефной инкрустации. В-третьих, в использовании подлинных импортируемых материалов в качестве элементов при изготовлении европейскими мастерами собственных предметов.

Наиболее ярко и многообразно японское влияние проявилось в творчестве Алексиса Фализа. Его произведения, выполненные в технике перегородчатой эмали, обладают особой индивидуальностью и легко узнаваемы. Это своего рода визитная карточка мастера. Он был одним из первых ювелиров, кто адаптировал использовавшиеся в Японии приемы техники перегородчатой эмали. Фализ участвовал во Всемирной парижской выставке 1867 года не самостоятельно, а в качестве партнера фирмы «Бушерон», но был удостоен награды за представленные работы, выполненные совместно с эмальером Антуаном Тардом. Одно из экспонировавшихся произведений тогда же было приобретено для Кенсингтонского музея (Виктории и Альберта), где ныне и хранится. Это колье, выполненное в технике перегородчатой

эмали, состоит из десяти шарнирно скрепленных друг с другом узких, слегка изогнутых прямоугольных пластин. Места их сочленения закрыты декоративными накладками, с лицевой стороны имеющими вид цветка, к которым последовательно крепятся пять круглых медальонов. Величина их диаметра возрастает от краевых к центральному. Медальоны декорированы с обеих сторон эмалевыми композициями на тему «цветы и птицы». Мастер использовал эмали ярких контрастных тонов: розового, зеленого, бирюзового, желтого, синего, бордового и белого цветов. Декор пластин на оборотной стороне несколько отличается – по желтому фону располагается цепочка четырехлистников. Следует отметить, что в этом и других произведениях, выполненных в технике перегородчатой эмали, А. Фализ придерживается китайской традиции смены тонов в пределах одной ячейки.

В качестве изобразительного источника А. Фализ использовал японские гравюры, главным образом из пятнадцатитомной «Манга» Кацусики Хокусая, с ее широчайшим спектром тем и сюжетов: от насекомых до зарисовок архитектурных деталей и ботанических штудий. В декоре медальона из музея Д'Орсе (Илл. 1) можно наблюдать прямые параллели с прототипами из указанной публикации. На лицевой стороне медальона изображена цапля, практически точно воспроизведенная по исходному образцу. Внутренняя сторона декорирована персонажем из серии театральных масок Но, опубликованных также в 1888 году в журнале «Художественная Япония».

На протяжении почти десяти лет мастерская А. Фализа производила ювелирные украшения в подобном стиле главным образом по заказу крупных фирм, таких как «Ле Руа и Сыновья», Риджент стрит, (Лондон) и «Тиффани» (Нью-Йорк). Но такие предметы часто продавались с реквизитами заказчика. После создания фирмы «Бапст и Фализ» в 1878 году и до ее закрытия в 1892 году, украшения с эмалью клуазоне выпускались уже с собственной маркировкой. Этот тип предметов представляет собой характерный пример талантливого совмещения образцов из японской графики с европейской рафинированной ювелирной школой.

Обращение к аналогичным изобразительным источникам можно обнаружить и среди произведений английских мастеров. Характерный тому пример - ваза (Илл. 2), специально изготовленная для экспозиции фирмы «Элкингтон и К» на Всемирной выставке в Филадельфии 1876 г. Автором эскизов был Огюст Адольф Вилмс (1827-1899), прежде работавший для целого ряда ведущих французских ювелирных фирм. Тогда же, во время работы выставки, эта ваза была приобретена музеем Южного Кенсингтона (ныне музей Виктории и Альберта). Необычно то, что она изготовлена методом гальванопластики, который, конечно же, никогда не использовался на Востоке.



Илл. 3 Парные Вазы. Модель: Эмиль Огюст Ребэ. Изготовитель: «Кристофль». Париж, около 1874 г.



Илл. 4 Настольное украшение (деталь).

Тулово вазы декорировано в технике эмали клуазоне: орнаментальные фризы из стилизованных цветов располагаются по основанию и горловине, а в средней части изображена картина живой природы – два журавля среди побегов бамбука. Образцом для нее, по всей вероятности, послужила гравюра из «Манга» Кацусики Хокусая (Илл. 1). Колорит подобранных мастером эмалей – бордово-красной, желтой, белой, черной, ярко-голубой, охристо-коричневатой, зеленой и серой – в сочетании с локальным золочением создают эффект драгоценности предмета, столь необходимый для экспозиционных целей.

Нередко в интерпретации европейских мастеров японское влияние смешивалось с китайским, как это можно видеть в бронзовых парных вазах (Илл. 3), выполненных около 1874 г. по эскизам Эмиля Огюста Ребэ (1826-1893). Вазы имеют грушевидную форму и располагаются на ступенчатых основаниях, опирающихся на четыре выгнутые ножки. Горловины, парные ручки и основания выполнены из патинированной бронзы, а элементы горизонтального членения и орнаментации акцентированы локальным золочением. Тулово ваз декорировано довольно сложными композициями, исполненными в техники эмали клуазоне. На одной из них изображена лягушка среди цветов лотоса и камыша, на другой – птица среди цветов и листьев. В отличие от

рассмотренной выше вазы, в данном случае колорит эмалей тяготеет к мягким, пастельным тонам. В нижних частях тулова располагаются орнаментальные фризы. Следует отметить, что сюжеты и характер изображений выдержаны в японской традиции, а форма и орнаментация оснований – в китайской.

В 1880- е годы, когда японское искусство завоевало популярность, и интерес к нему уже был неизменно высок, европейскими мастерами создавались превосходные стилизации, технологически сложные, выполненные на высочайшем художественном уровне и свидетельствующие о прекрасном знании первоисточников. Характерный пример такого произведения – настольное украшение, выполненное в парижской мастерской Фредерика Бушерона по эскизам Поля Леграна (Илл. 4, 5) /ныне в составе корпоративной коллекции фирмы «Бушерон»/. Скульптурная композиция представляет собой привставшего на табурете юного художника, увлеченного расписыванием декоративного экрана, не обращающего никакого внимания на кошку, гоняющуюся за мышью, и опрокинутую вазу прямо у него под ногами. Столешница резного столика покрыта плетеной циновкой, на ней помимо экрана, заключенного в ажурную раму, располагаются декорированная эмалью клуазоне ваза с кисточками, лоток с восемью баночками с красками, чашка для воды, ваза с хризантемой и даже альбом с образцами цветочного орнамента. Тщательность проработки, характерная для каждого, даже, на первый взгляд, незначительного элемента композиции, сочетание различных ювелирных техник приводят к тому, что зритель начинает верить в виртуозно созданные мастером обманки – имитации внешнего вида и фактуры разных материалов из серебра, позолоты, эмалей. Орнаментация ткани костюма мальчика, сброшенная им за спину плетеная тростниковая шляпа, резной табурет под ногой, циновка на столешнице, декоративный экран выглядят убедительно и «осязаемо». Впечатляет и обилие использованных ювелирных техник: перегородчатая, витражная, поливная и расписная эмаль, чеканка, гравировка, пропиловка, художественное литье, резьба по дереву и обработка пластины горного хрусталя (средняя часть основания). Несмотря на отсутствие документальных сведений о том, что данная композиция была представлена на Всемирной выставке 1889 года, время ее создания, художественное качество и высокая стоимость косвенно свидетельствуют о такой возможности.

Филипп Вольфер, представитель семейной фирмы из Брюсселя, проходил обучение в Королевской Академии изящных искусств с 1873 по 1877 гг. Он посещал Всемирные выставки в Вене (1873 г.) и в Париже (1878 г.), где мог видеть японские экспозиции, а также произведения-стилизации европейских мастеров. В последующие годы им были созданы серии подготовительных эскизов предметов столового серебра, один из которых можно сопоставить



Илл. 5 Настольное украшение. Модель: Поль Легран. Изготовитель: Фредерик Бушерон. Около 1877-1889 г. Высота – 25 см.

с изготовленным по нему предметом. В данном случае художник комбинирует столь характерные и ассоциирующиеся с Японией бамбук, веер, экзотические цветы. Вся поверхность тулова чайника была предварительно обработана фасонным молотком, отчего приобрела своеобразную переливчатую фактуру. Ручка, носик, ножки, навершие, решенные в виде стеблей бамбука, и элементы декора – орнамент из цветов и листьев с раскрытым веером в центре – выполнены в технике чеканки. Примеры утилитарных предметов в подобной стилистике весьма многочисленны для многих европейских стран, а также Америки, где очень активно в этом направлении работала фирма «Тиффани».

Еще одна японская технология, не получившая широкого распространения в Европе, представляет собой инкрустацию элементов из сплавов различного состава и оттенка. Использование этой техники позволяет достичь самых неожиданных колористических эффектов и фактурных нюансов, ранее в ювелирном искусстве неизвестных. Однако чаще всего при этом сочетаются сплавы помимо драгоценных еще и недрагоценных металлов, что противоречит требованиям Пробирных Уставов, принятых в большинстве европейских стран. Кроме того, работа в этой технике очень трудоемка и производится без машинного оборудования. Но высокая популярность «японизмов» побуждала мастеров к творческому поиску в этом направлении. Характерным примером обращения к такой технике служит тарелка, выполненная в 1878/79 гг. лондонскими мастерами Дэниэлом и Чарльзом Хоули (работали с 1849 по 1883 гг.). В качестве материала для декоративных накладок использованы золотые сплавы двух цветов – желтого и розового. Для дополнительного колористического эффекта розовое золото патинировано в буровато-коричневатый тон. Зеркало тарелки декорировано гравированными изображениями насекомых и Т-образно расположенных прямоугольников, контур которых образован растительным

орнаментом. Натуралистично трактованные тела жука, бабочки и пчелы частично моделированы рельефными накладками из цветного золота. Борт тарелки декорирован гравированным растительным орнаментом. Отдельные элементы цветов и листьев также частично моделированы рельефными золотыми накладками. Такие приемы работы были практически неизвестны в Европе и позволяли создавать эффектные, легко выделяющиеся на общем фоне произведения.

В большей части случаев европейские ювелиры не прибегали к технике рельефной инкрустации, а использовали подлинные привозные элементы в составных изделиях, как, например, в брошах, изготовленных неизвестными английскими мастерами в 1870-е годы. Вставки в них представляют собой исполненные с высокой тщательностью миниатюры на самые разные сюжеты – пейзажи, сцены рыбной ловли, цветы и птицы. В данном случае использованы пластины, инкрустированные золотом, серебром, медью и шибуичи (сплав меди с небольшим количеством серебра, имеющий синевато-черный цвет). Позднее английскими ювелирами эти элементы были закреплены в соответствующие лаконичные оправы с булавками и, таким образом, создавался широкий ассортимент брошей «в японском вкусе».

Таким образом, японское влияние на западноевропейское ювелирное искусство за сравнительно короткий исторический период было весьма значительным. Это было во многом обусловлено творческими поисками в художественной жизни и прежде всего в живописи. Однако в решающей степени на это повлиял необычайно высокий общественный интерес к экспозициям Всемирных выставок и экзотическим культурам, особенно в таких странах с обширными колониальными владениями как Англия и Франция. Освоенные за этот период времени европейскими мастерами сюжеты и элементы орнаментации, технологические достижения и приемы войдут в творческий арсенал Модерна во многом предопределят развитие ювелирного искусства на последующие десятилетия.

Библиография:

1.Gere Ch., Rudoe J. Jewellery in the age of Queen Victoria. L., 2010.
2.Japonisme: from Falize to Faberge, Loan Exhibition 10-20 May, 2011.
3.Parcell K. Falize. A dynasty of jewelers. L., 1999.
4.Loring J. Magnificent Tiffany Silver. N-Y., 2001
5.Vever H. French Jewelry of the Nineteenth Century. L., 2001.
6.http://www.britishmuseum.org
7.http://www.metmuseum.org

8.http://www.vam.ac.uk
9.http://www.wartski.com
10.Историзм в России. Стиль и эпоха в декоративном искусстве 1820-е – 1890-е годы. Каталог выставки ГЭ СПб. 1996.

СОДЕРЖАНИЕ

1. М. Т. Майстровская	Экспозиционный дизайн музея: основные понятия	3
2. В. Ф. Сидоренко К. Р. Саморукова	Пути развития фотографики	12
3. В. Ф. Сидоренко К. Р. Саморукова	Исследование и анализ рекламного плаката	18
4. Д. Л. Мелодинский	Ритм пространственных форм в современной практике средового дизайна и архитектуры	22
5. Г. И. Курган	Курс философии как Урок творческого мышления	31
6. А. В. Сазиков	Электронная реклама на улицах Москвы. История и современность	35
7. А. М. Василенко	К истории изучения искусствоведческого и литературного наследия Джона Рескина в России	43
8. А. Ю. Пронина	Фотографика. История термина, его значение и местоположение в системе искусств	49
9. Е. А. Заева-Бурдонская Г. Н. Кузнецова	Средовая парадигма XX века в эволюции стилевых методов и развитии идей экопроектирования	55

10. Е. А. Агапова В. В. Дормидонтова	Проблемы интерактивного обучения студентов-дизайнеров	63
11. Э. М. Андросова	К вопросу о цвете костюма как интернациональном символе общественных процессов в обществе глобализации XX века	69
12. А. Л. Хачатрян	Внедрение компьютерной графики в проектную деятельность художника-плакатиста	80
13. Е. В. Гришина	Город - «томительная и горькая поэзия»	88
14. С. В. Мирзоян	Юмор, остроумие, дизайн	98
15. Т. С. Гамидов	Тенденции национального характера в изобразительном искусстве советского Дагестана	106
16. Ю. О. Полежаев Н. А. Иванов	Геометрографическое моделирование куполов храмов и фрагментов архитектурно-строительных объектов	112
17. А. М. Султанова	Резьба по камню у балкарцев и карачаевцев	117
18. А. Д. Аветисян	Семантика экспозиционной среды	123
19. Е. В. Ескина	Московская иллюстрация детской книги 1960-1980-х годов	135
20. В. М. Чекмарев	Вклад А. Т. Болотова в закрепление теории и практики английского пейзажного садоводства на русской почве	143

21. А. В. Марьин	«Дух времени». Новые веяния дизайна 60-х и кризис модернизма	155
22. А. В. Марьин	Происхождение радикализма в архитектуре и дизайне 1960-1970-х годов	165
23. Н. П. Божьева	Декоративность - особая составляющая жемчужного шитья	175
24. В. Ю. Леонов	Манга, аниме и традиционное искусство Японии: преемственность и параллели	182
25. Е. А. Лапшина	Цвето-пространство в японской художественной культуре	194
26. Н. М. Сим	Две линии развития архитектуры барокко Андалусии	204
27. Н. М. Сим	Проблема стиля архитектуры барокко в истории искусств	216
28. Д. Ю. Позднякова	Система развития иконостасных форм	231
29. Н. А. Азовцев	Единичные изображения св. Доминика в алтарной живописи Тосканы XIII-XIV вв.	238
30. Д. Ю. Назаров	Стиль стримлайн в дизайне скоростных пассажирских дизель-поездов	244
31. И. Чжао	Декоративные росписи жилища Сыхэюань	253
32. В. И. Прыгов	«Японизмы» в западноевропейском ювелирном искусстве эпохи историзма	263

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ

1. Майстровская М. Т. Доктор искусствоведения, профессор кафедры ТИИ ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: mmaystro@mail.ru

2. Сидоренко В. Ф. Доктор искусствоведения, профессор Московского Государственного Текстильного Университета им. А.Н. Косыгина
e-mail: svf@mail.ru

Саморукова К. Р. Аспирант Московского Государственного Текстильного Университета им. А.Н. Косыгина
e-mail: comorukova@mail.ru

3. Мелодинский Д. Л. Кандидат архитектуры, доктор искусствоведения. Профессор кафедры «Основы архитектурного проектирования МАРХИ»
тел.: 8 916 238 29 82
e-mail: melodinsky@yandex.ru

4. Курган Г. И. Доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой гуманитарных и социально-экономических наук ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
тел.: 8 903 281 20 08

5. Сазиков А. В. Кандидат искусствоведения, ведущий специалист отдела инноваций и патентоведения ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: a_sazikov@mail.ru

6. Василенко А. М. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
тел.: 8 916 687 61 04
e-mail: Alina.Vasilenko@gmail.com

7. Пронина А. Ю. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
тел.: 8 926 435 02 79

8. Заева-Бурдонская Е. А. Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Средовой дизайн» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: lenartt@gmail.com

Кузнецова Г. Н. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Средовой дизайн» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: kuznetsovagn@mail.ru

9. Агапова Е. А. Доцент кафедры «Дизайн» ФБГОУ ВПО «Московский государственный Университет технологий и управления им. К.Г. Разумовского»,
тел.: 8 910 493 78 13
e-mail: kollazh2@mail.ru

Дормидонтова В. В. Кандидат архитектуры, профессор, зав.кафедрой дизайна МГУТУ им. К.Г. Разумовского
тел.: 8 916 953 07 89
e-mail: v.dormidontova@mail.ru

10. Андросова Э. М. Кандидат культурологии, Центр моды
e-mail: avtor-moda@yandex.ru

11. Хачатрян А. Л. Художник-дизайнер, ассистент МГГУ им. М.А. Шолохова
тел.: 8 926 752 49 62
e-mail: a-anait.@yandex.ru

12. Гришина Е. В. Искусствовед, Международная конфедерация союзов художников
тел.: 8 926 455 75 16
e-mail: catrin_art@mail.ru

13. Мирзоян С. В. Кандидат искусствоведения, профессор кафедры промышленного дизайна СПГХПА им. А.А. Штиглица
тел.: 8 911 901 23 75

14. Гамидов Т. С. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
тел.: 8 903 249 80 15
e-mail: gamidov.timur@yandex.ru

15. Полежаев Ю. О. Доцент НИУ МГСУ, член Союза художников Подмосковья
тел.: 8 968 479 52 26

Иванов Н. А. Студент ИГЭС
тел.: 8 (499) 188 05 02

16. Султанова А. М. Доцент кафедры декоративно-прикладного искусства Кабардино-Балкарского Государственного Университета им. Х. М. Бербекова
e-mail: sultanova1@rambler.ru

17. Аветисян А. Д. Дизайнер, соискатель ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: ashot-avetisyan@mail.ru

18. Ескина Е. В. Аспирант кафедры отечественного искусства исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: katya.iskunstvo2gmail.com

19. Чекмарев В. М.
Кандидат искусствоведения, главный архитектор проектов (Управление «Моспроект-2» им. В.М. Посохина)
тел.: 8 905 718 07 59
e-mail: WChekmarev@yandex.ru

20. Марьин А. В.
Преподаватель ДХШ №9
e-mail: artline@dinfo.ru

21. Божьева Н. П.
Преподаватель Колледжа прикладного искусства ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: mhupi@mail.ru

22. Леонов В. Ю.
Аспирант Московской Академии образования Наталии Нестеровой
e-mail: dante7r@yandex.ru

23. Лапшина Е. А.
Профессор, руководитель образовательных программ кафедры «Проектирования и архитектурной среды и интерьера» Дальневосточного федерального университета
e-mail: likhlap@mail.ru

24. Сим Н. М.
Аспирант кафедры Всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова
тел.: 8 903 515 40 03
e-mail: nmsim@mail.ru

25. Позднякова Д. Ю.
Член Союза художников России, Международного художественного фонда.
тел.: 8 905 518 77 70
e-mail: d.tardi@yandex.ru

26. Азовцев Н. А.

Аспирант кафедры Всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова
тел.: 8 910 434 35 42
e-mail: nick.azovtsev@gmail.com

27. Назаров Д. Ю.

Преподаватель кафедры «Дизайн средств транспорта» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
тел.: 8 916 1333 155
e-mail: nazarov.design@gmail.com

28. Чжао И.

Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
тел.: 8 903 671 87 11
e-mail: innazhao@yandex.ru

29. Прыгов В. И.

Преподаватель истории искусства школы дизайна «Ле Мэтр»
тел.: 8 (495) 924 82 57
e-mail: vadim-pr@yandex.com

Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник МГХПА

4/2012

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

Издание зарегистрировано в Роскомнадзоре

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ № ТУ 50-918
от 10. 02. 2011

Подписной индекс 81174
В каталоге Роспечати

Свободная цена

Подписано в печать 17. 12. 2012
Формат 60х90/16; Усл.-изд. л. 19.
Бумага офсетная, гарнитура Times New Roman
Тираж 500 экз.
Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9

Отпечатано в типографии «Poly print service»
Москва 2012