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

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

2/2013

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, 2013. – № 2. – 258 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; Е. В. Жердев.

Выпускающий редактор: Н. Н. Ганцева
Редактор: О. В. Донская
Художественный редактор, верстка: Ф. В. Шебаршин

© Московская государственная
художественно-промышленная
академия имени С. Г. Строганова, 2013

В. А. Малолетков

ГЛОБАЛИЗАЦИЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКЕ

Эта статья посвящена роли художественной керамики в декоративном искусстве XXI века. Автором рассматриваются влияние мировой глобализации искусства на национальные керамические школы, новые тенденции развития мировой керамики, этапы становления и стилистические особенности национальных школ, творчество ведущих художников мира, а также основные направления современной авторской керамики.

This article is devoted to the role of XXI century ceramics in decorative art. The author considers the influence of world globalization on national ceramic schools, including new tendency of world ceramics development, stages of formation and special features, creative work of world leading artists and also fundamental directions of modern author's ceramics.

Ключевые слова: керамика, инсталляция, арт-объект, видео-арт, поп-арт, гиперреализм, мировая интеграция, национальная школа.

Keywords: ceramics, installation, art object, video art, pop art, hyperrealism, global integration, national school.

Художественная керамика занимает важное место в искусстве XXI века. Этот период стал триумфом творческой личности, временем поиска новых средств художественной выразительности, отказом от узкой функциональности, новых экспериментов в области технологии, цветового декора и обжига художественных произведений. Особые конструктивные свойства обожженной глины позволяют художникам создавать уникальные авторские произведения, монументальные

работы для архитектурного пространства, ландшафтной среды и дизайна. Сегодня в керамике нашли отражение основные направления современного искусства: поп-арт, гиперреализм, концептуализм, минимализм, инсталляции, арт-объекты, видео-арт и др.

Авторская керамика стала самостоятельным видом современного искусства, обладающим собственным творческим языком, синтетическим характером и уникальной технологией.

Процесс мировой интеграции, создание единого экономического и культурного пространства, миграция творческих людей, увы, неизбежно приводит к размыванию национальных основ искусства. Поэтому убедительнее представляется определение «национальная школа керамики» заменить термином «направление».

Важную роль в развитии авторской керамики Европы сыграл выдающийся художник и теоретик искусства Б.Лич (Великобритания). В своей монографии «Книга керамиста» (1955) он впервые сформулировал принципы взаимовлияния культуры Востока и Запада, открыл новые тенденции развития художественной керамики. Английские художники начали первыми эксперименты в области традиционной формы глиняного сосуда, постепенно превращая его в своеобразный арт-объект – продукт высокого интеллекта, фантазии и мастерства (работы Г.Копера, Л.Рай). Нередко английская керамика носит умозрительно-концептуальный, порой излишне рациональный характер. Высокой эстетической культурой, органичным соединением элементов фигуративной пластики и абстрактного искусства отмечены скульптурные работы более молодых художников страны.

В области объемной керамики успешно экспериментировали художники Ф.Штахат и В.Мехвальд (ФРГ). Синтез изобразительного декора и функциональной формы отличает работы художницы Ф.Куртс (ФРГ). Особое место в европейской керамике занимают монументальные работы У.Вьотти (Швеция), которые обладают яркой индивидуальностью, органичностью пластического мышления и мастерством. Важную роль в становлении нового языка керамики также сыграло творчество М.Киперса (Голландия), А. де Винка и М.Орландини (Бельгия).

Огромный вклад в развитие мировой керамики внесли произведения

К.Дзаули и И.Сасси (Италия), которые способствовали появлению новых форм в керамике, полных экспрессии, гармонии и мастерства. Активным проповедником гиперреализма стало творчество Г.Мариани, также оказавшее огромное влияние на развитие мировой керамики конца XX века.

В жанре инсталляции активно работают А.Леоне, С.Казони и Д.Бартоцци (Италия). Существенную роль в развитии авторской керамики играл международный центр керамики в г. Валлорис (Франция) и творчество выдающихся художников П.Пикассо, Ф.Леже и Х.Миро, которое заметно изменило эстетическое восприятие керамистов и формирование характера свободной импровизации в глине. Применение древней восточной техники обжига «раку» также повлияло на существовавшие прежде критерии ценностей в керамике.

Развитию авторской керамики XX века также способствовали международные биеннале керамики в Валлорисе (Франция). Особым явлением в этот период стали «живописные» работы К.Койссекса и Ж.Жиреля, скульптуры и арт-объекты Ж.Ковиля (все – Франция).

70–80-е годы XX века стали периодом расцвета уникальной по стилистике и мастерству пластики Венгрии, Чехии и Польши. Развитию керамики Венгрии способствовали художественные центры в Кечкемете и Шиклоше. Ярким пластическим даром, лаконизмом формы и декора отмечены работы И.Шраммеля, И.Бенко, И.Полгар, К.Орбан.

Последняя треть XX века – период расцвета керамики Чехословакии, у истоков которой стояли профессор О.Эккерт, П. и И.Рада, Л.Тегник и В.Шерак. Важную роль в становлении национальной керамики страны играло творчество И.Виковой, в работах которой доминируют гиперреализм, концептуальное мышление и высокое техническое ремесло.

На развитие керамики Польши этого периода огромное влияние оказало творчество Э.Рагущака, К.Кубинской, А.Заморской, М.Кучинской, отмеченное лаконизмом пластического языка и выразительностью силуэта.

Среди школ отечественной керамики XX века следует выделить **прибалтийскую школу** (Латвия, Литва, Эстония), которая сформировалась под влиянием декоративного искусства стран

Северной Европы. Ключевой вклад в развитие керамики Латвии внесли экспериментальные поиски Л.Лукшо, С.Шмидкене и П.Мартинсонса, для работ которых характерна тектоника построения и лаконизм декора. В предметах этих художников успешно сосуществуют современность и традиция, утилитарность и декоративность. В современной, отработанной форме они выразили дух своего народа и выработали собственную творческую манеру.

Работы керамистов Литвы отличает совершенное владение формой, внутреннее напряжение и высокий профессионализм. Внутренней энергией отмечены произведения Л.Шулгайте, умело использующей разные глиняные материалы и характерные завершенностью. В литовской керамике также активно работали художники И.Адомонис, Г.Раудонис, Р.Наровене, которые продолжили лучшие традиции народного искусства и дополнили их современными новациями.

В керамике Эстонии одним из стилеобразующих факторов стал дизайн, культ технологии, завершенность формы и активный цветовой декор. Художники Х.Кума, С.Сымер, Х.Видевик, А.Тедер использовали локальный цвет, точно дополняющий скульптурную форму.

Санкт-петербургская школа керамики сформировалась в 70-е годы XX века на кафедре керамики ЛВХПУ им. В.И.Мухиной. У ее истоков стояли известные художники В.Марков, В.Васильковский и Б.Смирнов. Самым существенным здесь были архитектоника формообразования, моделировка объема с помощью глиняного пласта, принцип создания многочастного композиционного ансамбля. Ключевую роль в формировании петербургской школы керамики сыграла созданная в 1977 году группа «Одна композиция», участники которой утверждали в глине новый подход к пластической форме и сдержанной цветовой росписи.

Творческие поиски А.Задорина, М.Копылкова, В.Цивина и В.Гориславцева выражали темы драматического сосуществования Природы и Человека. Предметную форму приобрели натюрморты, пластические вариации изображения башмаков и платьев, домашней утвари, которые нередко вызывали ощущение иллюзорной «муляжности».

В становлении **московской школы керамики** важную роль сыграли

выдающиеся художники – преподаватели кафедры художественной керамики б. Строгановского училища В.А.Ватагин, П.М.Кожин и Н.С.Селезнев, воспитавшие новое поколение молодых мастеров. Важнейшим отличительным свойством «московской школы» стал синтез скульптурных и живописных качеств материала, соединение принципов станкового и декоративного искусства. Изобразительный язык москвичей обогатил форму гораздо более, чем работа с чистым объемом и цветом. В московской керамике органично сочетались декоративность и сюжетность, которые художники черпали в народном искусстве, современности, в античности, эпохе Ренессанса, классицизме, гиперреализме и т.д. В их работах ассоциативный образный язык неотделим от свойств материала; основным содержанием их творчества стали взаимоотношения человека с окружающей средой.

Наряду с активной скульптурной формой (работы А.Сотникова, Т.Соколовой, Л.Сошинской) значительное место здесь занимало «живописное» направление в произведениях Д.Мухиной и В.Ореховой. В архитектурной керамике успешно работали В.Космачев, С.Мальян, М.Фаворская, А.Белашов, В.Малолетков.

В 90-е годы XX века сформировалась самобытная **Красноярская школа керамики**, охватившая огромный Сибирский регион России. Тема местной архаики, использование знаковой системы древних культур, убедительный синтез различных материалов стали отличительными качествами работ ведущих мастеров данной школы: С.Ануфриева, Н.Машукова, А.Ильичева (Красноярск) и Г.Визель (Ханты-Мансийск). Отдельным направлением в этой школе явилась художественная керамика Алтайского края. Созданная в объединении «Турина гора», она отмечена бережным отношением к древней символике, пониманием ее стилистических особенностей и семантики. Нередко в поисках новой образной выразительности алтайские керамисты опираются на архаические культуры, мифы и поэтические представления.

Художественную керамику разных континентов последней трети XX века отличают национальные особенности и новые тенденции формообразования. Большое влияние на становление авторской керамики также оказали международные керамические конкурсы

в Фаенце (Италия). Высшие награды здесь получали художники, связанные с народными традициями, использованием древних технологий изготовления и обжига, например, техника «раку». Лучшие произведения этих мастеров обладают собственной стилистикой и высочайшим уровнем мастерства.

Художники Японии и Китая в конце XX века успешно совмещают национальные традиции с поисками новых средств выразительности в керамике. Среди лидеров нового экспериментального направления отметим работы Лю Ена и Чень-Ши-Линя, характерные ярким индивидуальным почерком и совершенным владением технологией производства керамики.

Керамика Индии тесно связана с традициями народного декоративного искусства, созданием скульптуры и рельефов культового характера. В 1970-е годы была организована керамическая мастерская при Академии изящных искусств в Дели, ставшая лабораторией поиска нового языка современной керамики. Среди современных индийских мастеров выделяются работы Д.Пандураджана, отличающиеся новыми методами формообразования древнего материала.

В керамике Африки следует отметить работы художников С.Карима и С. эль Садра (Египет), в которых органично сочетаются традиции и современные поиски в области формообразования и декора керамики. Более радикальный характер и цитирование европейских стандартов в керамике характерно для работ А.Декерф (Сенегал). Работы керамистов ЮАР А.Малан, Л. дю Тойт, Т.Бабб, Н.Сиффоле и других отмечены синтезом формы и цвета, композиционным даром и высоким мастерством.

Керамику Латинской Америки отличает национальная самобытность, внутреннее напряжение формы и цвета, чуткое отношение к современным новациям. Таковы работы выдающегося художника К.Карле (Аргентина), которые поражают синтезом цвета и формы. Вызывают интерес арт-объекты Н.Акимори, М.Опперманн и ландшафтные формы М. ди Лорио (все – Бразилия), обладающие концептуальным замыслом и высоким мастерством.

Для **керамики Кубы** характерны работы Х.Гонзалес и А.Карбалло, отмеченные заметным влиянием гиперреализма, наивного искусства и

высоким профессиональным мастерством.

Мексиканские художники М.Гонзалес и Ф.Мартинес соединяют традиции народного искусства с экспериментами в формообразовании, фантазией и высокой пластической культурой.

Керамика США XX века испытала заметное влияние абстракционизма, поп-арта, наивного искусства и гиперреализма. Работы ведущих художников П.Вулкоса, Р.Аутио, Д.Мейсона и других отличает высочайший уровень технологии и вкусовое разнообразие. Однако порой им изменяет художественная убедительность и чувство меры.

Керамика Канады характерна связью с традициями британской пластики и высоким исполнительским мастерством. Таковы работы Д.Кларка и А.Мортимера.

Произведения керамистов Австралии мало известны отечественному зрителю. Между тем, работы Д.Датч и Г.Дейли с успехом представляли искусство континента на международной арене.

Творчество художника А.Клифорда (**Новая Зеландия**) отличает простота скульптурных форм и активная роспись солями и окислами металлов. Мастер уделяет особый интерес древней восточной технике обжига «раку», которую с успехом применяет в своей творческой практике.

Важно подчеркнуть, что развитие мировой керамики XX века базировалось на творческом индивидуализме ведущих мастеров, бережном отношении к традиции и поиску новых средств художественной выразительности.

Художественная керамика мира первого десятилетия XXI века. Сегодня молодые художники широко используют современные технологии, способствующие поиску новых средств художественной выразительности в керамике. Важную роль также приобретают проблемы интеграции в мировом искусстве. Особое значение играют выставки «Искусство керамики» (Лондон) и молодежная выставка «Talente» (Мюнхен), которые способствуют активному обновлению языка древнего материала. В творчестве современных художников можно заметить общие принципы формообразования, свободную манеру исполнения, четкое ритмическое построение и выверенность

композиции. Керамику можно разделить на несколько направлений: фигуративная пластика, арт-объекты, инсталляции и видео-технологии, которые занимают все более значительное место в творчестве художников.

Заметное влияние на искусство сегодня оказывает мощная экспансия американской поп-культуры. Вкусовая всеядность, делетантизм и непонимание специфики керамического материала становятся характерными чертами многих произведений.

Существенное влияние на керамику оказывает современный дизайн, что приводит к заметной «интеллектуализации» формы, поиску в ней рационализма и лаконизму языка. Воздействие дизайна испытывает и керамическая пластика, в которой художники возрождают знаковую и метафорическую системы, нередко дополняя их свободной цветной росписью, выступающей альтернативой холодному прогматизму.

В сосудоваянии заметен активный процесс появления в традиционной форме новых эстетических качеств. Сегодня актуальна проблема авторской самооценки арт-объектов, свободная трактовка наследия прошлого, лишенная жестких рамок понимания стиля. В керамике России сохранились традиционные жанры искусства: натюрморт, пейзаж, анималистика, портрет, бытовой жанр, сосудоваяние. Новое звучание в глине обрели традиционные религиозные сюжеты в арт-проекте «Декалог» М.Копылкова, керамических панно Е.Купреянова (Москва), Л.Солодкова (оба – СПб.) и объемных скульптурах В.Кузнецовой (Моск. обл.). Важное место также занимают проблемы синтеза керамики с другими материалами (металл, дерево), нашедшие отражение в работах Н.Савиновой (СПб) и Л.Богуславской (Москва).

Активно осваиваются традиции авангарда 1920-х годов и новые технологии (видео-арт, инсталляции, арт-объекты, энвайронмент и др.), которые существенно расширяют палитру современной керамики. Однако отказ от изобразительных средств приводит к доминанте в глине жестких ритмов конструкций и геометрических форм, что наиболее выражено в работах В.Решетникова и О. и О.Татаринцевых (Москва). Это, скорее, объекты, чем произведения искусства, отражающие жесткий прагматизм авторского мировоззрения.

Инсталляции Д.Суровцевой (Москва), напротив, отличает понимание органической сути глины, синтез различных материалов. Работы А.Желудь (Москва) выделяет обостренное чувство самообнажения художника, порой переходящее этические нормы в искусстве.

Новым явлением в керамике России стали видеоинсталляции А.Пашта (Россия – Германия), в которых мастер показывает сложные процессы, происходящие во внутреннем состоянии человека и раскрывает через образные метафоры символические черты своего творческого мышления.

В современной керамике России существуют два основных направления. Это – экспериментально-студийная керамика и средовая керамика (архитектурно-декоративная, ландшафтная керамика и дизайн), которые способствуют развитию образного мышления, формируют в обществе художественный вкус и интеллект, активно противостоят «дикому» рынку и примитивизации современного искусства.

В данной работе авторская керамика впервые рассматривается как единый, уникальный вид современного искусства, в котором органично соединились традиции и поиск нового пластического языка, многообразие ярких индивидуальностей и направлений современного творческого процесса.

Авторская керамика России сегодня выделяется своей гуманистической направленностью, обращением к сложному внутреннему миру человека, преобладанием образно-эмоциональной стороны творчества над узко цеховыми, формальными компонентами ремесла.

Сложный путь, пройденный керамикой, – это путь эволюции от функциональных изделий до сложных фигуративных и абстрактных композиций, монументальных произведений, арт-объектов и видео-инсталляций, несущих в себе глубокий художественный образ, высокое мастерство и метафорическое мышление.

Т. Л. Астраханцева

РУССКАЯ КЕРАМИЧЕСКАЯ СКУЛЬПТУРА НАЧАЛА XX ВЕКА. ВЗАИМОВЛИЯНИЯ АВТОРСКО-ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО И НАРОДНОГО В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Статья посвящена керамической и фарфоровой скульптуре в творчестве крупнейших русских художников первой трети XX века, проблемам взаимодействия авторского начала с народной культурой.

The article is dedicated to ceramic and porcelain sculpture in the creativity of the most prominent Russian artists of the first third of the XX century, and the interaction of the author's principles to the folk culture.

Ключевые слова: декоративная керамическая скульптура, фарфоровая пластика, искусство начала XX века, М.А. Врубель, К. Сомов, Н. Андреев, Абрамцевская керамическая мастерская, Строгановское училище.

Keywords: decorative ceramic sculpture, porcelain plastic, art of the early XX century, Vrubel, Somov, Andreev, the Abramtsevo ceramic workshop, Stroganov's College.

Весь путь отечественной керамической скульптуры XX века можно рассматривать как развитие двух переплетающихся и взаимообогащающихся линий. С одной стороны – это постоянное обращение к народной «корневой» культуре – любовь к простой глиняной игрушке, к скульптурным сосудам – «обманкам», формам, богато украшенным фигурной пластикой – к традиции, которые сохранялись в таких керамических центрах как Гжель и Скопин,

а также на фарфоро-фаянсовых заводах, тесно связанных с этой художественной линией. С другой - художественно-профессиональное, ярко выраженное авторское начало керамической скульптуры XX века, отмеченной подчас резким индивидуализмом, постоянные усилия художников «в сторону собственного стиля», к мечте «о своей, свободной, преемственно неизбежной, вдохновенно личной форме» (1). Иногда эти линии тесно смыкались и создавали интересное "собирательское" искусство, получившее преимущественное развитие в творчестве художников декоративного плана, склонных к обобщению и художественной стилизации.

Обе линии четко обозначились уже керамической пластике начала XX века, во многом определившей развитие этого вида скульптуры в последующие десятилетия (2).

К началу XX века относится и закрепление в декоративно-прикладном искусстве русского и неорусского стилей, доминирующих в творчестве ведущих художников. Поиски нового образа и новых форм ведутся в этом направлении под сильнейшим воздействием народного искусства, ставшего частью нового синтетического стиля. Именно в это время на фоне нового расцвета «русского стиля» возникает огромный интерес к ярким творческим индивидуальностям, особенно со стороны меценатов и виднейших культурных деятелей, создававших очаги возрождения народной культуры – С.И. Мамонтова, Н.В. Глобы, Натальи Давыдовой, княгини М.К. Тенишевой, графа С.Д. Шереметьева, князей Юсуповых и др. И интерес этот будет окрашен не только чутким отношением и повышенным вниманием к национальной традиционной культуре, в которой началось, как пишет С. Маковский, целое движение неорусского Ренессанса, «полоса влюбленности в допетровскую, теремную Русь, в образы седых былин и сказок» (конкретно – с В.М. Васнецова – Т.А.) (3), но и расширенным представлением о самой традиции, сочетавшем в себе не только этнографизм и «археологическое направление», но и элементы символизма и модерна. Этот художественный синтез позволил назвать данный стиль (и его разновидности) «национально-романтическим». Он мог выражать и официальную государственную народность и саму народную идею, идущую мощным потоком из низовых глубин (4).

После 1917 года, особенно в 1920-е многое из искусства Серебряного века (тем, сюжетов, настроения), будет отвергнуто, но многое сохранится, прежде всего, сам материал (простая глина, терракота, керамика, фарфор), постоянно и неизменно остававшийся одним из излюбленных в творчестве художников с «декоративной жилкой», а также многие скульптурные виды, типы, жанры.

И когда в советские 1930-1950-е годы в общественном сознании вновь возникнет запрос на произведения национального характера, «историзм» и «русский стиль» возродятся с новой силой. В керамической скульптуре в преображенном варианте появятся «Народности России» – национальные республики СССР», «русские богатыри» в лице Александра Невского и Ильи Муромца, «народные танцы и пляски» (5).

Между тем, к концу XIX века самобытное искусство русской фарфоровой и керамической пластики находилось в кризисе, во многом утратив свою художественность и оригинальность (6). Образовался разрыв между высоким уровнем художественного мышления, давшего в отечественном искусстве произведения Сурикова и Врубеля, и предметной средой. Отсутствие шедевров в декоративных искусствах, в скульптуре, в художественной промышленности толкало крупнейших русских художников обращаться к новым для себя материалам. Не случайно, А. Бенуа обоснованно сокрушался в эти годы об отстраненности своих единомышленников от художественной промышленности. На материале «Исторической выставки предметов искусства» 1904 года он писал: «Почему такие большие декоративные таланты как Сомов, Лансере, Головин принуждены весь свой век делать виньетки и заставки, вместо того, чтобы давать новую жизнь нашему прикладному художеству» (7). В свою очередь Н. Рерих прямо указывал на провал русского императорского фарфора на Всемирной выставке в Париже в 1900 году (8). Тогда последнее место, которое занял завод, поразило многих и привело к мысле о смене руководства. Были предприняты попытки пригласить руководителем художественной части Евгения Евгеньевича Лансере, однако он примет эту должность только в 1912 году (9).

Этот кризис рубежа веков стал, счастливым образом, началом новой «художественности», поворотным моментом в истории керамической

и фарфоровой скульптуры. Основным фактором процесса стал вернувшийся после продолжительного перерыва интерес к керамике, и прежде всего к майолике, он проявился со стороны профессиональных художников, увидевших в ней художественно-декоративный материал, пригодный для создания произведений высокого искусства. Так, в конце XIX века майолика была заново открыта, а декоративная керамическая скульптура вновь вернула себе утраченное достоинство.

Проблема поиска новых образов и форм в области декоративно-прикладного искусства решалась в этот исторический период профессиональными художниками. И феномен времени заключался в том, что в поисках особых, декоративных средств – в процессе формирования общих эстетических ориентиров к керамической и фарфоровой скульптуре обратились крупнейшие русские художники и скульпторы конца XIX – начала XX веков – М.А. Врубель, А.Я. Головин, В.А. Серов, Н.А. Андреев, С.В. Малютин, С.Т. Коненков, В.Э. Борисов-Мусатов, Н.К. Рерих, Е.Е. Лансере, К.А. Сомов, А.Т. Матвеев, Д.С. Стеллецкий и многие другие – художники – не керамисты, а живописцы, графики, скульпторы, декораторы.

Скульптурные вазы и сосуды, камины и фонтаны, керамическая и фарфоровая скульптура в их исполнении или выполненные по их эскизам отличались от массовой промышленной продукции и тиражного салона декоративностью, уникальностью и ярким авторским почерком. Некоторые исследователи готовы назвать до 100 художников, работавших в области керамической скульптуры. И нельзя не отметить, что в новом для себя материале они проявили себя как прирожденные керамисты и фарфористы (Врубель, В. Серов, К. Сомов), создав на непривычной для себя «территории» яркое искусство, настоящие шедевры.

Главным материалом в скульптуре того периода была майолика. Она, как пластический материал, лидировала на протяжении 1890 — 1900-х, заставив фарфор в преддверии нового века уступить ей первенство в художественном отношении. Лишь после блестящего обращения к этому материалу Константина Сомова на Императорском фарфоровом заводе, в Училище Общества поощрения художеств, в Строгановском училище, в Гжели стали появляться интересные работы, выполненные

талантливыми мастерами и скульпторами

Однако это обращение не смогло бы быть плодотворным без взаимодействия с профессиональными керамистами-технологами. Расцвет Абрамцевской скульптуры – деятельность Врубеля, С.И. Мамонтова (в 1900-е годы он с головой окунулся в керамическую скульптуру), керамическо-скульптурной мастерской Строгановского училища (Н.А. Андреев и ученики), фирмы «Горн» в Кикерино (А.Т. Матвеев, А.Я. Брускетти-Митрохина) напрямую связан с сотрудничеством с профессионалами – керамистами-технологами, такими как П.К. Ваулин (Абрамцево и Кикерино) и Г.В. Монахов (Строгановское училище и Гжель).

Еще одной особенностью времени было появление и расцвет уникальных мастерских прикладного искусства новых форм: «Абрамцево», центр кн. М.К. Тенишевой в Талашкино, «Мурава», «Горн» в Кикерино, которые наравне с мастерскими Строгановского училища в Москве и Центральным училищем технического рисования барона А.Л. Штиглица в Петербурге, формировали лицо русской керамики и керамической скульптуры.

Это шло параллельно с теми же процессами развития с европейской керамикой – производственно-художественными мастерскими, ателье и фирмами. Русское керамическое искусство органично встраивалась в контекст европейского. К сожалению, после 1917 года многие объединения, основанные на частной инициативе, исчезнут и останутся только государственные предприятия и учебные заведения. На смену «Абрамцеву», «Талашкину» и «Мураве» придет завод «Всекохудожник» и мастерские Художественного фонда Союза художников. История керамической скульптуры пойдет несколько по другому организационному пути, что найдет свое отражение в ее истории, производственных отношениях, в экспозициях отечественных и международных выставок.

С точки зрения художественных ориентиров декоративная скульптура начала XX века испытывала те же проблемы, что и монументальная и станковая. В скульптуре существовало несколько стилевых направлений: позднепередвижническое (ранний Н. Андреев), натуралистическое – с тяготением к академизму (П. Каменский, фарфоровые фигурки

Императорского фарфорового завода и заводов М.С. Кузнецова), импрессионистическое (керамическая скульптура С. Мамонтова, А. Голубкинной, П. Трубецкого, С. Коненкова, П. Бромирского) и модерн (В. Серов, Н. Андреев, К. Сомов). Они не сменяли друг друга, а, как пишет Д. Сарабьянов, «развивались параллельно, двигались навстречу друг другу и смешивались» (10). Так к концу века импрессионизм с модерном смешались в скульптуре Врубеля, а неоклассицизм и академизм – с салоном (С. Судьбинин). На Императорском фарфоровом заводе часто происходило соприкосновение модерна с позднеакадемическим искусством (А. Адамсон и др.). По мнению Т.В. Кудрявцевой импрессионизм здесь не был характерным явлением. «Редкие варианты импрессионизма встречаются в работах Рауша фон Траунберга («Борзая» 1910, надглазурная роспись, формовщик П.В. Шмаков), да и то модель взята с бронзового оригинала Либериха 1874 года» (11).

Стилистически новое в фарфоре и в керамике было связано с теми художниками, которые не желали оставаться в рамках импрессионизма, чистого модерна и натурализма. Они должны были пройти путь от импрессионизма с его текучестью скульптурных масс и стремлением к податливым материалам (глине, бронзе), через искания экспрессионистической выразительности в прошлом вплоть до примитива, через кубизм к декоративно-монументальной форме.

Безусловно, важным фактором развития русской керамической скульптуры было восприятие мировых культурных традиций: античности и античного классицизма (Врубель, В. Серов, Н. Андреев, Е. Лансере), рококо (К. Сомов), новых стилей: модерна и раннего варианта ар деко (В. Серов, В. Кузнецов, А. Брускетти-Митрохина).

Современной авангардиской кубистической скульптуры, отражающей «раздробленность» мира, в керамической скульптуре в 1900-1910-е годы не было. Интерпретированный кубизм в небольших количествах появится только в 1920-е годы в произведениях И. Фрих-Хара, раннего П. Кожина (ВХУТЕМАС), В. Алмазова (Гжель), С. Квашнина (ГФЗ).

Керамическая скульптура среди прочих всегда решала две главные задачи: декоративности и монументальности (среди мастеров начала

века эти задачи особенно успешно решали Врубель и Н. Андреев), иногда в этот спор включалась проблема станковости. Каково было сочетание последней с декоративностью и монументальностью в середине XX века наглядно показала фарфоровая и керамическая скульптура 1940-50- х гг.

Важным вкладом керамики начала столетия в историю русского искусства было формирование нового понимания цвета, идущего от М. Врубеля, который уже в 1880-е годы, в киевский период проделывал свои первые опыты (скульптура «Демон», 1887) (12). Именно он первым открыл декоративность майолики, в которой цвет воспринимался не как раскраски, а как органическое свойство материала, и именно с Врубеля начинается увлечение русских художников не только керамической скульптурой, но и цветом, приходит «новое понимание таких понятий как декоративное пятно или цветоформа» (К.А. Макаров). «Задумал сервиз: красная как рубаха посуда и на ней красные фрукты. Как красиво – один аккорд!», – писал художник в письме к сестре в 1890 году (13).

Говоря о характерных жанрах, которые сохраняться в качестве ведущих в истории русской керамической и фарфоровой скульптуры всего XX века, нужно отметить, помимо вечно-«классического» анималистического – еще два. С одной стороны, – это «балет», которому дягилевские «Русские сезоны» дали цвета, темы, образы, движение и композицию, с другой, – «восток», часто представляемый как театральное или танцевальное действо. Корни последнего лежат в экзотических ориенталистских театральных представлениях, устраиваемых в русских усадьбах и дворцах, в частности, С.Мамонтовым в Абрамцево и князем Юсуповым в Петербурге, и в тех же дягилевских постановках.

Безусловно, логику художественного развития данного направления во многом определяет сам материал, его специфика, диктующая тиражность, декоративность, синтетичность. Керамика оказалась практически идеальным средством для реализации «Gesammtkunstwerk» – у скульптуры она могла взять объем, у живописи – цвет, у народного искусства – праздничную нарядность.

В итоге русская керамическая скульптура начала XX века дала образец нового декоративного стиля – подлинный декоративный

реализм.

Примечания:

1.*Маковский С.* Силуэты русских художников. М., 1999. С. 36.

2.Кстати, на Всемирной выставке в Париже 1900 года члены жюри по присуждению наград руководствовались, как пишет И. Грабарь, «главным образом двумя соображениями наличностью сильной индивидуальности и ясно выраженной национальности»//И.Грабарь. Несколько мыслей о современном прикладном искусстве в России// Мир искусства. 1902. Т. 7. № 1-6. С. 51.

3.*Маковский С.* Силуэты русских художников. С. 38.

4.*Кириченко Е.И.* Царское село в начале XX века как выражение идеала народной монархии Николая 11/Русское искусство нового времени. Исследования и материалы. Сборник статей. Пятый выпуск. Ред.-сост. И.В. Рязанцев. М. 1999. С. 244. Здесь же автор обращает внимание даже на то, что «в организации гуляний прослеживается та же тенденция, что и в подходе к проектированию зданий и их убранству: возрождение видов и жанров народного искусства, не тронутых влиянием европоизированной культуры, дошедших из глубины веков» /С. 250.

5.Сначала это выражалось в повторах дореволюционных образцов, так, например, в 1933 году фарфоровая фабрика в Вербилках выполнила крупный заказ для Китая. Представителю фирмы были предложены образцы, фигурки «национальностей», сцены рыбалки, статуэтки молящихся. Все это было почерпнуто из старого кузнецовского багажа/ Вербилки. История фарфорового завода Ф.Я. Гарднера. Дом «Авангард». 2005. С.311. Со второй половины 1930-х на заводах Росфарфора стали выпусаться фигурки в национальных костюмах, выполненные уже современными мастерами.

6.После самобытной пластики завода Гарднера, петербургских профессионалов Рашетта и С. Пименова, гжельского лубка в русской керамической скульптуре не появилось ничего значительного, «русская керамика потеряла какую-либо художественность», - «о шедеврах не может быть и речи...» /См.: Селиванов А.В. Фарфор и фаянс Российской

империи. Владимир. 1903. Да и вообще на выставках 1890-х, как писал Сергей Глаголь, «скульптура, как всегда, очень скудна»./С. Глаголь. (С.С. Голоушев). Декабрьские картинные выставки в Москве//Артист. 1892. № 19. С. 176-177.

7.«Мир искусства». 1904. Т. XII. С. 78.

8.Рерих писал о слабых фигурных композициях,надуманных и претенциозных по замыслу, о сухих и вялых формах скульптуры Тимуса («Петр I и водяной», статуэтки «Грезы любви», «Вызов», «У стены», «Скромность» /Кудрявцева Т.В. О скульптуре Императорского фарфорового завода конца XIX— начала XX века/Проблемы развития русского искусства. Тематический сборник научных трудов Академии художеств СССР. Выпуск 15. Л., 1982. С. 72.

9.На должность управляющего Императорским фарфоровым и стеклянным заводом в 1912 году приглашался и директор Строгановского училища Николай Васильевич Глоба /РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 1. Ед. хр. 2070. Л. 287.

10.*Сарабьянов Д.В.* Стиль и индивидуальность в русской живописи начала XX века //Вопросы искусствознания. 1994. № 2-3. С. 374.

11.*Кудрявцева Т.В.* О скульптуре Императорского фарфорового завода конца XIX— начала XX века. С. 72.

12.*Турчин В.С.* Полихромия в станковой скульптуре рубежа веков/Из истории русского искусства второй половины — начала XX века. М., 1978. С. 118-119.

13.*Врубель М.А.* Переписка. Воспоминания о художнике /Вст.ст. Гомберг-Вержбинской Э.П. И Подкопаевой Ю.Н. Л.: Искусство. 1976. С. 183.

Библиография:

1.*Маковский С.* Силуэты русских художников. М.: Республика. 1999.

2.*Макаров К.* Керамика Врубеля. // ДИ СССР. 1981. № 12. С. 37.

3.*Кудрявцева Т. В.* О скульптуре Императорского фарфорового завода конца — начала XX века/Проблемы развития русского искусства. Тематический сборник научных трудов Академии художеств СССР. Выпуск 15. Л., 1982.

4.*Кириченко Е. И.* Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народног искусства в русском искусстве XVIII нач. XX вв. М., 1997.

5.*Турчин В. С.* Полихромия в станковой скульптуре рубежа веков/Из истории русского искусства второй половины — начала XX века. М., 1978.

6.*Андреева Л. В.* Советский фарфор. 1920-1930 гг. М., 1975.

7.*Бакушинский А. В.* (Быстров). Малые формы скульптуры / В кн.: Исследования и статьи.М.: Советский художник. 1981.

8.*Астраханцева Т. Л.* Русский фарфор и «Мир искусства»/ДИ 1999. № 1-3. С. 25-27.

Н. Н. Ганцева

ТВОРЧЕСТВО ДИНАСТИИ ПАРИЖСКИХ МЕБЕЛЬЩИКОВ МИЖО В ПАРАДИГМЕ ЭПОХИ

Статья посвящена анализу творчества династии французских мебельщиков Мижо, смене стилевых направлений и художественных тенденций в искусстве мебели на протяжении более полутора веков в XVII-XVIII вв.

The author analyses the creative works of a dynasty of the French furniture designers Migeon, the stylistic and artistic trends XVII-XVIII centuries.

Ключевые слова: мебельное искусство Франции, династия Мижо.

Keywords: French Furniture Design, Migeon Dynasty.

«Кто не знал Старого Времени, никогда не узнает, что представляет собою удовольствие жизни», – (Шарль-Морис де) Таллеран – премьер-министр Франции (в 1815 году).

В XVII веке во Франции большинство столяров-краснодеревщиков, получивших известность, являлись иностранцами, в основном выходцами из Голландии или Германии – А.-Ш. Буль, династия Ван Ризен Бург, Обен (Эбен), Ризенер и т.д. Семья Мижо – являлась скорее исключением из правила, так как принадлежала к французской, к тому же парижской и протестантской семье. Все представители мужского пола в этой семье носили имя Пьер и все являлись мебельщиками-краснодеревщиками. Это была больше чем семья – это была династия замечательных мастеров. С первой трети XVII века до последней трети XVIII века, то есть со времени правления Людовика XIII и, заканчивая временем правления Людовика XVI, пять мастеров – мебельщиков, пять



Рис. 1. Пьер IV Мижо
Шкаф-картонье.

Пьеров Мижо стояли во главе мастерской по производству превосходной мебели, в основном, предназначавшейся для Королевского Двора.

Наибольшую известность получил Пьер IV Мижо. Возглавив фамильную мастерскую в 1739, он не только значительно развил ее деятельность, но и стал известным торговцем мебелью. Более того, он получил клиентуру от Управления Гарде-Мебле Двора, а в 1745 году, когда госпожа де Помпадур стала официальной фавориткой при дворе Людовика XV, Пьер IV Мижо стал ее любимым мастером-краснодеревщиком.

Среди клиентов Пьера IV Мижо были представители самых высших кругов французского общества XVIII века. Прежде всего, члены королевской семьи, знатные особы, приближенные ко Двору, члены французского парламента, министры, а также известные финансисты. Так как связь между государственными и финансовыми кругами была довольно тесной, то известность Пьера IV Мижо росла очень быстро, а вместе с ней и спрос на мебельные предметы, которые он поставлял. Признанный и оцененный двором и знатью Пьер IV Мижо поставил несколько мебельных предметов для Двора. Прежде всего, Гарде-Мебле Двора заказал ему предметы, предназначенные Дофину и Жене Дофина, а также дочерям короля Аделаиде, Луизе, Виктории и Софи, Инфанте, герцогине Пармской, мадам де Помпадур, а также графу Сент-Флорентин и Шарлю де Рохан, принцу Субизскому.

Пьер IV Мижо был знаменит и как изобретатель остроумных устройств для мебели. Начиная с 1730 года он создавал многочисленные пюпитры. Если форма и конструкция этих предметов для того времени была не нова, то их воплощение в красном дереве было оригинальным, и речь могла бы идти об одном из первых произведений, выполненных в мастерской краснодеревщика во Франции. Мебель была достаточно



Рис. 2. Пьер IV Мижо
Комод, ок.1755-1760.

исключительной, чтобы за нее заплатили 240 ливров – высокая сумма для этого типа мебели в то время. Это свидетельствовало и о вкусе принца (будущего Людовика XVI), о котором Пьер Верле говорил: «Как его предки и как Король его отец, он любит красивые, удобные и скромные предметы обстановки, кабинеты, антресоли, где можно жить скорее частной жизнью, чем в качестве принца и которые он приводит в соответствии с модой своего времени, то есть Людовика XV, являясь отражением своего отца, как апартаменты Людовика XIV были апартаментами Короля» [1]. Эта первая поставка мебельных предметов стилистически близка к столу с шестью откидными крышками красного дерева, сегодня находящимся в замке Фонтенбло, который имеет остаток клейма «ON», того же начертания, что и клеймо «Migeon».

Эту гипотезу, выдвинул Пьером Верле, который писал, в своем труде, посвященном французской королевской мебели: «Этот стол несет клеймо, две буквы которого кажутся единственными на одной из перекладин. Если сравнивать эти две буквы с теми, которые заканчивают большое клеймо, использованное Пьером IV Migeon можно увидеть, что речь идет здесь о мебели Migeon» [2]. Между тем, мебельный предмет, находящийся в Фонтенбло, не имеет клейма XVIII века и его соответствие с описанием Гарде-Мебле является недостаточно убедительным.



Рис. 3. Пьер IV Мижо Комод, ок.1745-1750.

В истории мебельного искусства за Пьером IV Мижо закрепилась слава любимого мебельщика маркизы Помпадур – фаворитки Людовика XV.

Интерес многих исследователей к Пьеру IV Мижо объяснялся тем, что они надеялись найти некоторые особенные связи между фавориткой и мастером-краснодеревщиком. Эти предположения были основаны на воспоминаниях маркиза d'Argenson, который упоминал о 3000 франков пенсии, предоставленных для Мижо мадам Помпадур. Между тем нет определенных доказательств тому, что такая пенсия была выплачена. Мижо действительно был одним из постоянных поставщиков маркизы Помпадур, о чем, в частности, свидетельствует наличие клейма Мижо и клейма замка Бельвю на комоде и бюро-plat. Действительно, влияние маркизы Помпадур на развитие искусств было, несомненно, очень значительным. Обладая к тому же тонким художественным вкусом, она внесла определенный вклад в развитие предметов интерьера и, в частности, мебельной обстановки. Страстная и искушенная собирательница, госпожа де Помпадур несомненно защищала интересы мастеров, которых высоко ценила. Среди них значительное место занимал, конечно, не только Пьер IV Мижо, но и, пожалуй, в первую очередь, Эбен. Действительно, первая поставка Пьера IV Мижо для Королевского Двора была предназначена Дофину. Только несколькими

месяцами позже, 1 августа 1747, маркиза Помпадур получила мебель от Пьера IV Мижо. Мебельные предметы, которые он выполнил, были очень просты: два выпуклых резных угловых шкафчика фиолетового дерева, внутри одного из которых находился встроенный выдвижной стул; также стол из фиолетового дерева и маленькое кресло с ротанговой сеткой. У этих предметов не было ничего исключительного и они полностью соответствовали творческой манере, присущей мастеру. Одни – сдержанные, довольно простые, отделанные фиолетовым и красным деревом, другие – с маленькими механическими включениями предметов для личного пользования. В течение августа, Пьер IV Мижо поставил еще более простую мебель, «биде черешневого дерева», которое было предназначено для гардероба маркизы в замке La Muette. Только отделка и флаконы из хрусталя привносят ноту изысканности в украшение этой мебели. Последняя поставка Пьера IV Мижо для маркизы Помпадур походила во всех отношениях, за исключением отделки и количества хрустальных флаконов, на поставку августа 1748 года. 15 апреля 1751, Пьер IV Мижо предоставляет в Гарде-Мебле Двора, для гардероба фаворитки, «деревянное биде орехового дерева, покрытое сафьяном».

Пьер IV Мижо был знаменит в XVIII веке не только как производитель мебели, но и как торговец мебелью.

Род Мижо продолжился до начала XX-ого века: известен его последний потомок, Gustave-Achille-Gaston Migeon (1861-1930), который состоял хранителем отдела предметов декоративно-прикладного искусства в Лувре.

Династия Мижо сыграла в истории французского мебельного искусства определенно выдающуюся роль, так как ее представители являлись не только прекрасными мастерами – мебельщиками, но и замечательными организаторами производства и продажи художественной мебели в XVIII веке.

Используя около 200 мелких предприятий, мастерская Пьера IV, затем Пьера V Мижо выступила в роли настоящего предприятия мебельного производства. Под управлением Мижо молодые столяры-краснодеревщики могли приобрести необходимое умение, а также заказы, которые они не смогли бы получить самостоятельно. Свободный

рабочий без состояния, без «имени» не мог надеяться на то, чтобы поставлять свою продукцию важным особам королевства, а также не обладал достаточными средствами, чтобы достать качественное дерево, сделать и оплатить заказ талантливому бронзовщику или литейщику. Поэтому многие известные краснодеревщики, которые работали для Мижо, Леонард Буден, Жозеф Канаба, Франсуа Мондон, Роже Вандеркрез, называемый Ля Круа, Жерар Перидье, Мартен-Этьен Лермитт, Пьер Макре, Жан-Шарль Сонье использовали марку торгового дома Migeon.

Изучать произведения и производство мастерской «Migeon» нелегко. Действительно, Пьер IV Мижо, затем его сын Пьер V были одновременно производителями и продавцами, и размещали поступавшие к ним заказы среди большого количества субподрядчиков. Мебель, которая имеет их клеймо «Migeon», и которая была продана, не может быть вся рассматриваемая, как вышедшая из-под «их руки».

Поэтому все предметы круга «Migeon» можно разделить на несколько групп: те, которые имеют клеймо «Migeon» и по манере исполнения являются характерными для семьи Migeon; те, которые имеют двойное клеймо и те, которые несут на себе клеймо «Migeon», но, стилистически, не являются их произведениями.

Исследователь творчества Migeon Франсуа де Сальверт отметил два клейма «Migeon», которые отличаются только размером шрифта и написанием конечной буквы N: одно из них, наиболее маленькое имеет обратное написание конечной буквы N. Интересно, что оба клейма в равной степени использовлись Пьером IV, а затем его сыном Пьером V. Но также существуют цветные подписи, одна из которых читается, как «Migeon ebeniste», которая представлена на одном туалетном столике, а другая, «Migeon fils » – на ящике бюро de pente (с наклонной крышкой), которая употреблялась Пьером V Мижо.

Наиболее часто встречается совместное употребление клейма «Migeon» и «Jacques Dubois», причем авторство принадлежит Жаку Дюбуа.

Замечательный образец с двойным клеймом хранится в Музее Лувр. Это бюро, датирующееся 1745 годом, которое имеет два клейма: «Migeon» и «Dubois». Исполнение этого предмета, его линии,



Рис. 4. Пьер IV Мижо Секретер, ок.1735-1740.



Рис. 5. Пьер IV Мижо Стол с шестью откидными крышками.

пропорции, богатство бронзы, все свидетельствует о мастерской манере исполнения Жака Дюбуа, талантливого краснодеревщика, из пригорода Сен-Антуан. Следовательно можно предположить, что это бюро было осуществлено Жаком Дюбуа, но продано Пьером IV Мижо.

Среди мебели с двойным клеймом можно также выделить:
комоды с клеймами Migeon и Jean-Charles Saunier
угловые шкафы Migeon и Dubut
письменный стол Migeon и Francois Mondon
шкаф Migeon и Bon Durand
раскладной стол Migeon и Lois-Simon Painsun
рабочий стол Migeon и Hubert Hansen
угловые шкафы Migeon и Delaitre
комод Migeon и Delaitre

Многие предметы, на которых стоит только клеймо «Migeon», исследователи определяют как исполненные такими мастерами, как Этьен Дуара, Жак-Филипп Карэль, Жак Дюбуа, Матье Криард, Пьер Руссэль, Франсуа Мондон, Роже Вандеркрез, называемый Ля Круа и т.д.

Собственные произведения Мижо настолько значительны и разнообразны, что его творчество трудно определить однозначно. Прежде всего, огромным разнообразием отличаются созданные им

и сохранившиеся до наших дней типы мебели: комоды, угловые шкафы, бюро, секретеры, шкафы, а также всевозможные столы и стулья. Более того, Мижо не только производил, но и торговал всем. Разнообразием отличаются и стили этой самой мебели. Деятельность Пьера IV Мижо охватывает то, что сегодня называется «стилем Регентства», стилем «рококо» и первыми опытами стиля «a la grecque». В целом, его произведения характеризуются определенной четкостью линий и соразмерностью декора, скромной элегантностью, которая отмечена предпочтением монохромного декоративного набора, с использованием деревянных поверхностей близких по цвету тонов таких, как фиолетовое и сатиновое дерево. Пьер IV Мижо проявляется иногда как традиционалист – используя старые формы, очень выразительные и уравновешенные, унаследованные от Регентства – и как предшественник нового направления, в частности в оригинальной манере употребляя технику инкрустированных наборов или живописной росписи.

При анализе произведений Пьера IV Мижо обнаруживаются две основные конструктивные тенденции:

- мощная, четко построенная, архитектоничная и уравновешенная;
- элегантная, изысканная, иногда излишне утонченная.

В отделке мебельных предметов можно выделить два типа наборов: наиболее характерный для Пьера IV Мижо – геометрический и флоральный.

По типу производимой мебельной продукции произведения Пьера IV Мижо можно разделить на:

- комоды, фанерованные или с набором из различных пород древесины с бронзовыми накладками (в стиле Регентства);
- комоды в технике восточного лака и vernis Martin;
- угловые комоды (в технике геометрического и флорального набора с бронзовыми накладками)
- секретеры с откидной крышкой (secretaire en pente), среди которых наиболее замечательными являются бюро с «ослиной спинкой»
- бюро-plat
- картоньерки (шкафчики для хранения бумаг)
- трансформирующуюся и механическую мебель

- мебель специального назначения.

Особое предпочтение Пьер IV Мижо отдавал секретерам. Как известно, авторство создания этого типа мебели приписывается Антуану Гудро, но Пьер IV развил и усовершенствовал не только их конструкцию, но и художественное оформление. Он изготовил многочисленное количество секретеров, форма которых позволила ему полностью выразить свой вкус и сделать их настоящими предметами роскоши. Известно несколько очень красивых образцов, исполненных Пьером IV Мижо. Он соперничал, в этой области, с двумя известными мастерами: Жаком Дюбуа, с которым работал, и Бернаром II Ван Ризен Бургом. Пьер IV Мижо отличался редкой изобретательностью, как в создании форм секретеров, так и в композиционном и колористическом решении их оформления. Большая часть секретеров, осуществленных Мижо была из орехового дерева или фанерована амарантом, в последние годы он использовал палисандр или фиолетовое дерево. Являясь изысканным и роскошным произведением, секретер украшался бронзовыми накладками и лаковыми росписями. Необходимо отметить, что у Мижо были секретеры «мужского» и «женского» типа.

Одним их первых секретеров Пьера IV Мижо, был предмет, представляющий китайский пейзаж с фигурами на зеленом фоне, выполненный в лаковой технике vernis Martin в 1735-1740 гг.

Этот маленький предмет принадлежит, со структурной точки зрения второму типу произведений, которые встречаюся у Мижо: «женскому» - элегантному и изысканному, хрупкость которого может даже показатья чрезмерной.

В то же время, Пьер IV Мижо создал замечательный секретер, лаковая поверхность которого была положена на достаточно глубокую синюю основу. Речь идет об одном из редких примеров лака, которые дошли до нас. Он имеет клеймо «Migeon» и известен, благодаря архивам галереи Segoura в Париже.

Секретер с синим фоном имеет более совершенную гармоничную линию конструкции, изящно сочетающуюся с прекрасными ножками, выполненными в форме «арбалета». Общая динамичная линия, показывающая вкус к движению, свидетельствует о большой изысканности. Особенностью оформления секретера является его

богатый декор: это маленькие сцены в японском стиле, созданные с использованием листового золота и серебра, позолоченного перламутра, которые размещаются на глубоком синем фоне (ляпис-лазурь). Изысканно гармоничная конструкция, выбор материала, композиция сюжетов и техника исполнения этого секретера позволяет говорить об одном из шедевров Пьера IV Мижо.

Известно еще три секретера «голубого цвета», исполненных в подобной манере. Один, в настоящее время хранящийся в Музее Декоративного искусства в Париже, был выполнен для мадам Помпадур и находился в замке Белвю, другой был осуществлен столяром-краснодеревщиком Бернаром II Ван Ризен Бургом и сегодня находится в частной коллекции, третий с клеймом «Мижо» небесно-голубого цвета также известен благодаря архивам галереи Gismondi, Париж.

Удивительным для творчества Пьера IV Мижо является бюро 1740-1745, имеющее клеймо «Migeon», представляющее редкое решение на голубом фоне из двух слоев разных оттенков с рельефно вырезанным изображением, вдохновленным произведениями Жана Пиллемана. Экзотический архитектурный пейзаж с баранами украшает все поверхности этой мебели, изящно изогнутой. Внутренняя часть секретера выполнена из фиолетового дерева. В этом произведении бронза абсолютно исчезла в пользу белых обводов, подчеркивающих извилистые контуры. Это один из наиболее удачных секретеров Пьера IV Мижо.

Пьер IV Мижо приобрел также известность благодаря созданию трансформирующейся и механической мебели: маленькие столики с пюпитрами, туалетные, ночные столики, музыкальные пюпитры, комбинированные столы и т.д. Благодаря созданию остроумных конструкций мастер расширял функциональное назначение того или иного типа мебели. Он значительно преуспел в создании ломберных столов, которые распределяются на столы для различных видов карточной игры – в брелан, пике, ломбер, кадриль, а также для игры в триктрак, затем письменных столов, а также обеденных и сервировочных, передвижных и прикроватных с многочисленными хитроумными механическими приспособлениями. Большая часть этих предметов была выполнена из орехового или черешневого дерева,



Рис. 6. Пьер IV Мижо Стол с откидной крышкой.

иногда фанерована амарантом или палисандром, всегда исключительно лакированная. Все эти разнообразные, узкопрофильные предметы являлись отражением эволюции нравов и обычаев, образа жизни французского общества XVIII века. Искусные предметы, которые с необыкновенной изобретательностью создавал Пьер IV Мижо, свидетельствуют о его таланте не только как мастера-мебельщика, но и механика, и в тоже время являются материальным воплощением вкусов и фантазий заказчиков.

Письменные столы трансформировались таким образом, что центральная часть поднималась, становясь пюпитром, боковые части, отодвигаясь, открывали письменный прибор, снабженный чернильницей и другими письменными принадлежностями, а иногда двумя бронзовыми подсвечниками. Боковые части могли иметь форму бобов или почек. Центральная часть, как правило, украшалась деревянным набором, либо в виде маленьких цветов и листьев на длинных изогнутых стеблях, либо вазы с букетом цветов, выполненном в той же манере, характерной для Мижо. Наиболее богатые экземпляры инкрустированы и украшены бронзой и иногда снабжены вытяжным

экраном, чтобы зимой огонь от камина не беспокоил сидящего за столом.

Изобретательность подвигала Пьера IV Мижо на то, чтобы изготовлять очень оригинальную мебель. Это, например, стол с шестью ножками, который одновременно совмещал в себе стол для игры в шахматы, в триктрак, стол и бюро «a la Bourgogne», фанерованный розовым, сатиновым и амарантовым деревом. Что касается другого предмета, то это стол «с веерами» для игры в триктрак, карточной игры и игры в шахматы. Верхняя крышка стола поднималась, становясь пюпитром для чтения, а сбоку раскрывались веера, предназначенные защищать от сквозняков. Рукоятка, расположенная сбоку, позволяла опустить столешницу для карточной игры. Это, без сомнения, также один из редких примеров ломберных столов.

Элегантная композиция, гармоничные пропорции, соединенные с изящным декором, придают мебели Мижо изысканный характер, который отвечал вкусам французского общества периода Людовика XV; эти качества объясняют огромный успех его торговли и исключительную значимость его продукции, то, что ставит его в первый ряд французских мастеров-краснодеревщиков первой половины XVIII века и делает его одним из наиболее крупных поставщиков мебели эпохи Людовика XV. Музеи Лувр, Декоративного искусства и Карнавале, Париж, Дворец Фонтенбло, Музей изящных искусств, Орлеан, Национальная художественная галерея, Вашингтон имеют в своих коллекциях мебель с клеймом «Migeon».

История семьи Мижо – это, прежде всего, история социального восхождения: от скромного ремесленника пригорода Saint-Gerrnain-Des-Prés, которым являлся Пьер I Мижо, до успешного мастера и предпринимателя Пьера IV Мижо, который являлся владельцем одного из наиболее важных торговых мебельных предприятий XVIII века.

Примечания:

1.*P.Verlet* Le Chateau de Versailles, Paris,1985. p.407.
2.*P.Verlet* Le Mobiler royal francais, t.2, Paris,1992.

Е. А. Ржевская

К ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В РЕГИОНЕ ПОВОЛЖЬЯ

Статья посвящена развитию классического академического художественного образования в регионе Поволжья.

The article is dedicated to the promotion of culture in the Volga region in the context of traditions of the Russian Academy of Arts.

Ключевые слова: искусство в регионе Поволжья, Российская академия художеств (РАХ), богатые художественные традиции Саратова, профессиональная школа живописи, академические произведения, региональное Отделение РАХ в Саратове, актуализация классики.

Keywords: art- life in the Volga region, the Russian Academy of Arts (RAA), rich artistic traditions in the city of Saratov, professional school of painting, academic workshops, regional department of RAA in the city of Saratov, actualization of the classics.

«Россия сильна провинцией», - писал выдающийся русский историк и писатель Н. М. Карамзин. Многих замечательных русских художников подарила она России, среди них были и рожденные на берегах красавицы Волги реки: Б. М. Кустодиев, В. Э. Борисов-Мусатов, Ф. Е. Буров, К. С. Петров-Водкин, А. Т. Матвеев, К. И. Горбатов, Г. П. Подбельский, Н. И. Фешин, Б. И. Урманче, Н. М. Ромадин, А. А. Кокель, Ф.С. Богородский, А. А. Пластов, Е. И. Зверьков, Х. А. Якупов, Р. Ф. Федоров… Своим классическим образованием они обязаны Императорской академии художеств (после революции Российская академия художеств), куда они ехали поступать из уездных городов, как правило, пройдя

предварительную подготовку у выпускников названной Академии.

В начале XIX века художник и патриот А. В. Ступин (1776-1861) прославился как «заводитель дела необыкновенного». В Нижегородской губернии им была открыта первая в России частная Арзамасская художественная школа «иконописного и живописного дела». Школа готовила также учителей рисования и просуществовала с 1805 по 1861 года. Примечательно, что в условиях крепостнической России Ступин дерзнул учить живописи детей всех сословий, в том числе, крепостных. В 1845 году академик А. В. Ступин «за распространение живописи в Отечестве» был награжден Императорской академией художеств орденом Святого Владимира 4-ой степени.

В конце XIX века Саратов, благодаря профессору живописи А. П. Боголюбову (1824, село Померанье, Новгородская губерния – 1896, Париж, Франция), опередил другие города Поволжья в развитии изобразительного искусства. Проживая в Париже, художник в 1877 году пожелал передать в дар городу принадлежащую ему коллекцию, составляющую свыше 1300 произведений отечественного и европейского искусства и основать в городе музей. Боголюбов писал об этом: «Наскучив бездействием саратовцев, я решил просто написать в Саратовскую Думу «ультиматум» (1), где сказал, что отдаю городу свое художественное имущество, состоящее по крайней мере 75 тысяч рублей, требуя от города постройки музея с помещением для школы прикладных искусств по своему плану, а ежели не хотят, то пойду искать счастья в другой угол России, более отзывчивый. Ультиматум возымел действие, и после жарких споров и жгучих речей за и против господа-думцы решили принять предложение в принципе с тем, чтобы прислать депутацию в Москву для осмотра моих сокровищ и что стоят ли они их затрат» (2). Будущий император Александр III собственноручно утверждал проект здания музея и подарил много полотен из своего собрания. 29 июня 1885 года (по старому стилю) состоялось торжественное открытие музея, названого в память деда Боголюбова «Радищевским». По проекту архитектора И. В. Шторма (1825-1887) (3) в стиле неоклассицизма было построено здание музея специально для размещения коллекций по образцу европейских музеев своего времени. Одновременно с открытием музея Боголюбов



Рис. 1. Ф.А. Бронников. Портрет А.П. Боголюбова. 1856 г., холст, масло, 60х48 см Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева, Саратов.

задумал создать рисовальную школу, считая что «музей один есть тело без души и что нужна будет школа». При музее в 1897 году, уже после смерти художника, была создана рисовальная школа. Боголюбов оставил капитал на ее организацию и содержание, ныне это Саратовское художественное училище им. А. П. Боголюбова. Таким образом, вокруг саратовского музея складывалась художественная среда, которая впоследствии способствовала развитию многих талантов и образованию такого уникального творческого объединения символистской направленности, как «Голубая роза». Раскрывая эту поэтическую метафору, можно сказать, что символическая «голубая роза» Серебряного века зацвела в тени старинных усадеб В. Борисова-Мусатова и тенистых парков П. Кузнецова – об этом знали только сами живописцы. В искусстве уроженца Хвалынска Саратовской губернии К. Петрова-Водкина символизм поэтичных образов рождался из сплава иконописной традиции и пластического языка неоклассицизма. Однако своим первоначальным образованием Петров-Водкин обязан, в первую очередь, рисовальной школе в Самаре, которую в 1891 году открыл художник Ф. Е. Буров (1845-1895). Самарская школа представляла собой «классы живописи и рисования» с трехгодичным обучением по программе собственной разработки Бурова, которая была рассмотрена и одобрена в Императорской академии художеств. Рисовальную школу Федор Емельянович содержал на собственные средства, что было для художника истинным подвижничеством. Примечательно, что еще в годы пребывания в Академии художеств в Петербурге большое влияние на Бурова оказал А. П. Боголюбов, бывший его наставником и другом.

Ситуация в изобразительном искусстве в регионах изменилась в лучшую сторону в 1894 году, после реформы Академии художеств, когда ее основная методическая концепция стала сводиться к тому «… чтобы представить все художественное образование в стране как единую школу, завершением которой служила Академия, – идея, не имевшая претендента нигде в Европе» (4). Провинциальные художественные школы были взяты под покровительство Собрания Академии художеств, где регулярно происходило обсуждение уставов, учебных программ по специальным и общим дисциплинам, утверждение кандидатур педагогов, отсылка учебных программ, методических пособий и выделение денежных средств. «В среднем можно сказать, что дела школ обсуждались почти на каждом заседании Собрания, которых в течение года проводилось десять» (5).

Импульс художественных начинаний в Саратове передался и в другие города. В 1895 году в Казани учреждается художественная школа. Одной из основных задач своей деятельности казанская школа считала создание собственного собрания оригинальных произведений искусства, большая часть которых поступала из Академии художеств (6). «Крупные поступления из Академии в КХШ были сделаны в 1902, 1905 и 1911 гг. В эти годы в КХШ были отправлены в основном живописные и акварельные произведения, среди которых было много программных работ выпускников ВХУ (В. Н. Пирогов, А. К. Горбунов, А. Д. Столяров, Г.П. Светлицкий), а также произведений старых мастеров и хорошо известных современных художников как академического, так и реалистического толка (И.-А.-Г. Швабе, П. С. Шильцов, Ф. С. Журавлев, А. П. Боголюбов, Л. Ф. Лагорио, Р.Ф. Френц, А. А. Писемский, С. Ю. Жуковский, Е. И. Столица, Альберт Н. Бенуа и многие другие)» (7). При активной поддержке Императорской академии художеств в Казани создается музей. Как подметила Ирина Сосновская: «Очевидно, что без этого события не смогли бы появиться ни казанский авангард, ни казанская школа живописи, крупнейший представитель которой Николай Фешин обрел славу как великого русского, так и американского живописца» (8). Фешин, выпускник Академии художеств в Петербурге, блистательный живописец и виртуозный рисовальщик, до отъезда в США преподавал в Казанской художественной школе. Доктор

искусствоведения С. М. Червонная выявила влияние искусства Казани на регион в целом: «И если мы обратимся к примеру Казани, которая к началу XX века была сильнейшим опорным пунктом динамичного развития и татарской, и русской национальных культур (в чем-то еще изолированных, разведенных по разным конфессиональным, социальным и этнопсихологическим нишам, в чем-то уже интенсивно сближавшихся и взаимодействующих), и молодых, формирующихся в стенах казанских учебных заведений на просветительских основах культур других народов Поволжья (чувашей, марийцев, удмуртов, мордвы) и иных этнических групп и диаспор, то мы найдем здесь богатейший местный материал, составляющий неотъемлемую часть истории отечественного авангарда первых десятилетий XX века…» (9).

На волне культурно-просветительского развития региона в других крупных городах Поволжья, по инициативе, в первую очередь, профессоров Академии художеств, также местной интеллигенции, и поддержке богатого купечества, учреждаются музеи: казанский Городской музей (1895), первоначально основанный на базе коллекции братьев Лихачевых (10), представителей казанской ветви дворянского рода; в Нижнем Новгороде (1896); Самаре (1897). Императорская Академия художеств принимает деятельное участие в формировании собраний провинциальных музеев, многие лучшие художники передают в дар свои работы. Кроме того, комиссия от Совета Академии для этой цели производила закупки произведений искусств с академических выставок, для чего выделялся специальный фонд годового бюджета Академии художеств. Наряду с отбором и закупкой произведений с текущих выставок, в школы и музеи отправлялись произведения старых мастеров. В 1901 году (26 марта) на Собрании Академии художеств специальная комиссия, состоящая из М.П. Боткина, В.Е. Маковского, И. Е. Репина, А.П. Соколова, П.П. Чистякова, рассмотрев художественные работы, имеющиеся в распоряжении Академии, представила довольно обширный список произведений русского и западного искусства, которые на Собрании постановили отослать в пользование провинциальным школам и музеям (11).

Академия художеств также содействовала организации выставок художников не только в Петербурге и Москве, но и различных городах

России. «Благодаря этому провинциальная публика имела возможность знакомиться с достижениями столичных художников, местные власти закупали с выставок их произведения, часто сами художники делали дары с этих выставок в музеи и художественные школы» (12).

Уже на рубеже 1910-1920-х годов провинциальные музеи обогатились значительными произведениями русского авангарда, в связи с тем что они были «сосланы» по идеологическим соображениям; вторая волна «эмиграции» картин произошла уже в 1950-х по тем же причинам, кроме того, шло укрепление музейных коллекций в послевоенные годы.

Неотъемлемой частью общего духовного подъема страны стало создание в Поволжье, как и по всей России, художественных студий, районных и городских домов пионеров, именно они дали многим уже современным мастерам изобразительного искусства путевку в жизнь. Однако наиболее сильным художественным училищем в Поволжье считалось саратовское имени А. П. Боголюбова (13). Среди выпускников этого художественного училища прославились такие замечательные мастера, как А. Матвеев, П. Кузнецов, А. Савинов, Н. Жуков, А. Кибальников, Б. Неменский, И. Щеглов, Ф. Белоусов, М. Аринин, В. Милашевский, Б. Зенкевич, А. Учаев, А. Быстров. Яркими личностями были и педагоги училища: В. Рупини, В. Коновалов, П. Уткин, А. Савинов, Б.Миловидов, П. Боев, М. Львов, А. Никулин, В. Успенский. Как тонко подметила Е. К. Савельева: «Соединение всех обстоятельств и дало русской культуре явление, условно именуемое «саратовской школой» (14).

В первую очередь, на базе саратовского училища с привлечением молодых художников, выпускников столичных художественных вузов, в конце 1990-х годов Президиум Российской академии художеств, учитывая пожелание интеллигенции Поволжья, принимает решение об открытии в Саратове Поволжского отделения Российской академии художеств (15). Так продолжали сбываться мечты академика Императорской Академии художеств А. П. Боголюбова «возвысить образовательное дело юношества». Отделение разместилось на верхних этажах старинного здания в стиле николаевского классицизма (по Университетской, 59), дружески разделив его с Саратовским художественным училищем, что дало возможность метрам быть рядом

с учениками, посещать очередные просмотры, устраивать совместные вернисажи.

В открытии филиала в Саратове несомненна заслуга президента Российской академии художеств З. К. Церетели, который по приглашению администрации Саратовской области неоднократно проводил в Саратове выездные заседания Президиума Академии художеств, совместно с ведущими художниками региона обсуждал планы его развития; в них принимали участие Х. А. Якупов, Н. А. Мухин, А.В. Учаев, В.Ф. Жемерикин, Р. Ф. Федоров, Р.Н. Баранов, В. Н. Ржевский, С.В. Федоров, А. А. Абзгильдин. Открытию отделения в 1999 году предшествовало заключение соглашения о его создании между правительством Саратовской области и Российской академией художеств. Подчеркивая значение отделения для развития культуры страны, Зураб Константинович сказал: «Я побывал во многих странах мира и убедился, что в России удивительным образом сохранилась школа реалистического искусства. Мы должны обучать наиболее талантливых детей. Причем обучать там, где они родились и живут, а не только в Москве и Петербурге. Для этого открыли отделение в Саратове» (16).

Первым крупномасштабным мероприятием Отделения стало проведение в июле 2001 года в залах старейшего в России художественного музея им. А. Н. Радищева межрегиональной передвижной выставки «Красные ворота» (название выставки было заимствовано у триптиха картин народного художника России А.В. Учаева, где аллегория раскрывается в легендарном Икаре «через тернии» воспаряющем в небо).

«Этот грандиозный проект, – сказала генеральный директор Саратовского художественного музея Т.В. Гродскова, ставил своей целью презентовать Поволжское отделение Академии художеств, показать потенциальные возможности развития классического академического искусства и художественного образования в регионах России, продемонстрировать опыт плодотворного сотрудничества регионального отделения Академии художеств, творческих союзов, одного из старейших художественных музеев России, сообщества художественных музеев Поволжья» (17).

В 2001 году выставочный проект «Красные ворота» стал



Рис. 2. Открытие персональной выставки З. К. Церетели в Саратове (2006 год).



Рис. 3. Открытие персональной выставки З. К. Церетели в Саратове (2006 год).

ярким примером возрождения забытых традиций передвижных художественных выставок. В экспозицию «Красных ворот» в Саратовском художественном музее наряду с триптихом А. В. Учаева вошли произведения известных столичных мастеров. Е. Н. Максимов представил пейзажи и эскизы к росписям центрального купола храма Христа Спасителя в Москве, В.А. Малолетков – декоративную скульптуру и керамику, К.В. Петров – серию графических работ. Привлечение представителей разных направлений в изобразительном искусстве было обусловлено идеей развития Отделения в Саратове и возможностью открытия не только живописной, но и мастерской графики или керамики.

Передвижная выставка «Красные ворота» прошла в Саратове, Казани, Нижнем Новгороде, Чебоксарах, Самаре, Москве. В каждом городе у нее появлялись новые участники, она набирала творческий и духовный потенциал. Это были художники – представители разных национальных школ и пластических манер. Так, например, казанская школа представила тематические композиции реалистического направления академика Х.А. Якупова, также наполненные символистским подтекстом философские картины А. А. Абзгильдина, с одной стороны, и очень декоративные с элементом наива сюиты «казанского Ван Гога» И. К. Зарипова, с другой. При этом экспозиция выставки в художественном музее Казани, где каждому живописцу был отдан зал, казалась очень цельной. Подобное впечатление создавалось и на экспозиции в Нижнем Новгороде, где произведения одухотворенного реализма члена-корреспондента В. Ф. Жемерикина



Рис. 4. Павел Тимофеев. Вид Саратова с Соколовой горы. Х. м. (2004).

«переговаривались» с аллегорическими полотнами триптиха «Предназначение» В. Ю. Грачева. И словно солнцем наполнялись залы музея от сказочной хохломской росписи Н. А. Гущина. В Самаре монументальные и эпические пейзажи волжских раздолий Р.Н. Баранова и В. Д. Герасимова невольно заставляли задуматься о вечном на фоне наполненных энергией и фантазией картин С.В. Федорова, преданного поклонника авангардных течений начала минувшего века. Пожалуй, наиболее лиричные философские тематические картины с элементами пленеризма и чертами национального чувашского искусства представил Р. Ф. Федоров – от небольшого камерного пейзажа до монументальных полотен эпического звучания. Концептуальные произведения скульптуры братьев С. А. и А.А. Щербаковых, своей экспрессией восходящие к пластическим поискам Эрнеста Неизвестного, обогащали экспозиции выставок.

После «Красных ворот» Поволжское отделение приняло деятельное участие в юбилейных мероприятиях, посвященных 250-летию Российской академии художеств. В залах художественного музея А.Н. Радищева прошли выставки президента Академии З.К. Церетели, академиков И.В. Голицына, В.Н. Ржевского, Э.Н. Дробицкого. Радищевский музей, всегда поддерживающий деятельность Поволжского отделения, предоставлял свои экспозиционные площадки для работ стажеров, а ныне выпускников Российской академии

художеств: Павла Тимофеева, Андрея Щербакова, Елены Пичугиной, Федора Саликова, Александра Гвоздю. Выставка молодых художников «Дорогу осилит идущий» прошла в залах Энгельсской картинной галереи А.А. Мыльникова, на ее открытии присутствовали президент Российской академии художеств З.К. Церетели, члены президиума. По итогам выставки стажеры были награждены дипломами Российской академии художеств.

В течение минувшего десятилетия состоялись творческие поездки и выставки молодых саратовских художников (Москва, Санкт-Петербург, Казань, Самара, Нижегородская область). Мастер-классы для стажеров провели Зураб Церетели, Александр Бурганов, Николай Соломин, Валерий Ржевский, Вячеслав Загонек, Абрек Абзгильдин, Харрис Якупов, Аннамухамед Зарипов.

Художники-стажеры посещали музеи и выставки, работали на пленере в Жигулевских горах, под руководством таких мастеров, как Эдуард Дробицкий и Рудольф Баранов. Эту традицию перенял новый председатель Самарского союза художников Иван Мельников; кроме того, при его поддержке прошла персональная выставка члена-корреспондента Академии Важи Окиташвили, на открытие которой выступали академики П. А. Арзуманидис, Е. В. Ромашко, К. В. Петров. Разнообразные дизайнерские проекты предлагает провинции вице-президент Академии художеств по регионам А. Л. Бобыкин.

В художественных музеях городов России за минувшее десятилетие прошли персональные выставки президента Российской академии художеств Зураба Церетели. Только в Поволжье они состоялись: в Саратове (2006 г.), Татарстане (2007 г.), Мордовии (2007 г.), Тольятти (2007 г.), Йошкар-Оле (2008 г.), Ижевске (2008 г.), Нижнем Новгороде (2008 г.), Чувашии (2010 г.), Самаре (2010 г.), Волгограде (2012 г.), Набережных Челнах (2012 г.), Ульяновске (2012 г.).

Достижением Поволжского отделения Российской академии художеств стало издание персональных каталогов молодых художников-стажеров, при поддержке Министерства культуры Саратовской области, на котором лежит основная забота финансирования отделения.

В наше кризисное для развития культуры время стоит непростая задача сохранить Поволжское отделение, председателем которого

в 2012 году стал академик, член Президиума Российской академии художеств, уроженец саратовской земли К. В. Худяков. Первым крупным проектом нового председателя Отделения стало проведение на новом витке передвижной академической выставки в Поволжье (о которой так мечтали художники региона) «Красные ворота. Против течения». Примечательно, что вторая часть названия выставки вызывает в памяти название петербуржской газеты «Против течения», где в начале XX века печатались критические заметки о русском авангарде, в частности, велись яростные споры о Малевиче, которого после выставки «Союза молодежи», наряду с И. С. Школьником, Ц. Я. Шлейфером, Э. К. Спандиковым нашли «безнадежным». (Против течения. СПб. 1912. 28 января).

На «Красных воротах» 2012 года сентенция «против течения» имеет смысловое наполнение, благодаря актуальному искусству, представленному на экспозиции выставки, наряду с академическим. Также это и утверждение творческой воли художников, поддерживаемых Академией художеств, которые, несмотря на полярность своих творческих исканий, смогли собраться вместе и показать свои пластические поиски. По воле судьбы «название корабля» отсылает нас к вышеуказанной петербургской газете, где шли дискуссии о «новом искусстве», авангарде, супрематизме и спустя сто лет уже в других изданиях горячо спорят об «актуальщиках» и «реалистах». О своем проекте Константин Васильевич Худяков сказал: «Важнейшей особенностью этого проекта стал финансируемый Виталием Вавилиным конкурс «Против течения» с заявленными четырьмя номинациями: премия имени К.С. Петрова-Водкина (инновации в академическом искусстве), премия имени И. Е. Репина (актуальность в академическом искусстве), премия имени Н.И. Фешина (пластические достоинства) и, наконец, премия имени П.П. Чистякова (лучшему художнику-педагогу). Очень надеюсь на продолжения этого проекта в последующие годы» (18). Маршрут передвижной выставки проходил через волжские города: Саратов, Тольятти и Казань, подведение итогов состоялось в Москве 12 декабря 2012 года в Центре современного искусства М 'АРС.

Значительным явлением стал и другой проект передвижной выставки в регионах России. В 2012-2013 годах, по инициативе Российской

академии художеств, проходит передвижная выставка «Многоликая Россия» (19), с привлечением местных мастеров изобразительного искусства, путь которой в том числе пролегает в городах Поволжья.

Не менее актуальными начинаниями уже нынешнего 2013 года явились заботы Академии художеств по созданию на родине выдающегося русского живописца Е. И. Зверькова в Твери художественного музея русского пейзажа, где основу коллекции предполагается сформировать из произведений художника. Тонкий и лиричный художник Зверьков многие годы был куратором региона Большая Волга и всей душой любя родной край говорил: «Здесь всегда кипела жизнь, разгорались споры о творчестве и судьбах искусства, мастера разных поколений говорили о том, что их волнует, поднимая самые животрепещущие вопросы. Выставки «Большая Волга», а вслед за ними «Красные ворота» были и остаются удивительной формой общения, они активизируют художественную жизнь в регионах и способствуют профессиональному росту художников. Многие мастера удостоены высоких званий и наград, стали членами Российской академии художеств» (20).

По примеру Поволжского отделения художеств было создано Отделение на юге России, которому 2013 году исполняется пять лет. Под южным солнцем старинного города Ростова-на-Дону академиком, скульптором С.Н. Олешней ведется плодотворная педагогическая, выставочная и издательская деятельность. В Отделении региона юга России заложен очень мощный научный и творческий потенциал.

«Мы не знаем судьбу слов, среди которых живем» (21), – сказал в свое время бывший футурист, а в 1920-е годы представитель левого фронта искусства Виктор Шкловский. Но «дум высокое стремление» патриота и художника А. П. Боголюбова возвысить образовательное дело юношества воплотилось в создание Поволжского отделения Российской академии художеств, также в передвижных выставках, где тому же юношеству решать, как им плыть – «по течению» или «против», в творениях каких мастеров черпать вдохновение и на кого равняться. Главное, сохранить в каждом городе уникальную культурную среду, где художники, наряду с поэтами, музыкантами, писателями и людьми других творческих профессий, играют очень важную роль Демиургов.

Примечания:

1.Письмо-ультиматум для Боголюбова было написано И.С. Тургеневым в марте 1880 г. 21 июня Саратовская Дума приняла решение о создании Радищевского музея.

2.*А. П. Боголюбов.* Записки моряка-художника. Самара. Агни. 2006.- С. 204.

3.Иван Васильевич Шторм (1825-1887) – российский архитектор, академик архитектуры, тайный советник (1880). Работал в Санкт-Петербурге, Гатчине, Порхове, Киеве (Владимирский собор, Киевский оперный театр и др. здания), Житомире, Остроге, Тамбове, Самаре, Тульской губернии и других городах. Строил православные церкви в Афинах, Германии и в Париже.

4.*Молева Н. М., Белютин Э. М.* Русская художественная школа второй половины XIX – начала XX века. М., 1967. С. 191.

5.*Там же.* С. 185

6.Журналы заседаний и отчет Собрания Императорской Академии художеств за 1895 год. СПб., 1896. С. 47-48.

7.*Лобашева И. Ф.* Ведущая роль Академии художеств и ее музея в становлении единой художественной образовательной системы России в период действия реформы 1894 года // Известия РГПУ им. А.И. Герцена 2007 №39 URL: http://cyberleninka.ru/article/n/veduschaya-rol-akademii-hudozhestv-i-ee-muzeya-v-stanovlenii-edinoy-hudozhestvennoy-obrazovatelnoy-sistemy-rossii-v-period-deystviya (дата обращения: 11.02.2013)

8.Цит. по: Сосновская И. Красные ворота в эпоху цифровых искусств // «Против течения», каталог. М. 2012 – с. 19.

9.*Червонная С. М.* Академия художеств и регионы России / С. М. Червонная – М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 2004 – с. 53.

10.Андрей Федорович Лихачев (1832-1890) – русский археолог и нумизмат, действительный член Императорского Русского археологического общества (1886). Собранная им коллекция произведений искусства стала основой фондов Национального музея Республики Татарстан и Государственного музея изобразительных

искусств. Иван Федорович Лихачев (1826-1907) – вице-адмирал. Купленное им богатое собрание археологических древностей принесено в дар городу Казани.

11.Журналы заседаний Собрания Императорской Академии художеств в 1901 году. СПб., 1902. - С. 35-40.

12.*Лобашева И. Ф.* Ведущая роль Академии художеств и ее музея в становлении единой художественной образовательной системы России в период действия реформы 1894 года // Известия РГПУ им. А.И. Герцена 2007 №39 URL: http://cyberleninka.ru/article/n/veduschaya-rol-akademii-hudozhestv-i-ee-muzeya-v-stanovlenii-edinoy-hudozhestvennoy-obrazovatelnoy-sistemy-rossii-v-period-deystviya (дата обращения: 11.02.2013)

13.Саратовское художественное училище было основано 23 (11) февраля 1897 года как Боголюбовское рисовальное училище.

14.*Е. К. Савельева.* «Дабы возвысить образовательное дело юношества…». К истории художественного образования в Саратове// Материалы IV Боголюбовских чтений: http:// ogis.sgu.ru/ogis/bogo/mat4/mat4-1.html …время 19.03.2013

15.См.: Е. А. Ржевская. Дело Боголюбова // Академия №1, 2010.– С. 50-52; Также Е. А. Ржевская. Дело Боголюбова// «На волжских берегах», каталог. Москва, 2013.

16.Записано со слов З. К. Церетели на открытии выставки «Красные ворота» в Саратове в художественном музее им А. П. Боголюбова 13 июля 2001 года.

17.Цит. по: Т.В. Гродскова. Вступительная статья к каталогу // «Красные ворота», каталог. Саратов 2004. Поволжское отделение РАХ.

18.Цит. по: Худяков К. В. Красные ворота в эпоху цифровых искусств // «Против течения», каталог. М. 2012.

19.Инициатива проведения выставки принадлежит архитектору с Волги, действительному члену РАХ, Заслуженному архитектору РФ Ржевскому В. Н.

20.Записано со слов художника Е. И. Зверькова 12 декабря 2006 года

21.*Виктор Шкловский.* О теории прозы. http://philologos.narod.ru/shklovsky/prose1983.htm...время 04.03. 2013

А. И. Машакин

МЕБЕЛЬ В СТИЛЕ «РЕГЕНТСТВА» ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА. МАТЬЕ БЕФОР МЛАДШИЙ

Статья посвящена анализу творчества одного из известных мастеров – мебельщиков Франции XIX века – Матье Бефору на примере двух предметов (тумб) в стиле «Регентства» из коллекции Музея МГХПА им. С.Г.Строганова.

The article is dedicated to the analysis of the works of one of the famous French furniture designers of the XIX century Mathieu Befort Jeune. Two objects in the «Regency» style from the collection of the Museum of the Stroganov Academy are examined.

Ключевые слова: мебельное искусство Франции, стиль «Регентства», Матье Бефор Младший.

Keywords: The French Furniture Design, the ”Regency” style, Mathieu Befort Jeune.

Музей МГХПА им. С.Г.Строганова является одним из старейших в истории России. В настоящее время он насчитывает более *2000* единиц хранения, среди которых всегда достойное место занимала коллекция произведений художественной мебели Западной Европы, России и Востока (Средняя Азия, Китай, Япония).

Создание коллекции музея, которая начала формироваться с 1825 года, всегда имела своей основной целью и задачей подготовку высококвалифицированных специалистов в области декоративного и промышленного искусства. Изначально это был учебный музей, в коллекции которого должны были находиться лучшие образцы и копии предметов мирового и в том числе западно-европейского искусства,



Рис. 1. Матье Бефор Младший. Тумба в стиле «регентства» из коллекции Музея МГХПА им. С.Г.Строганова.

на примере которых должны были обучаться российские учащиеся.

После долгих перипетий исторической судьбы Строгановского училища, в 1945 году оно было воссоздано, и как его неотъемлемая часть, без которой не мыслилось обучение специалистов для промышленности, был воссоздан музей. (Прежняя коллекция была передана в Исторический музей и другие музеи России).

После победы в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг. в фонды музеев страны были переданы многие высокохудожественные предметы декоративно-прикладного искусства.

Так, в книге поступлений значится, что в 1955 году музею переданы тумбы из Третьяковской галереи. В Распоряжении от 30 окт. 1945 г. Начальника Главного Управления Учреждениями изобразительных искусств П.Сысоева на бланке Комитета по делам искусств при совете Народных Комиссаров Союза ССР говорится, что Главное Управление Учреждений изобразительных искусств разрешает передать Центральному Художественно-Промышленному Училищу из фондов Галереи следующие предметы, не имеющие экспозиционного значения, где под номером 3 значатся две тумбы с инкрустациями. (1945 год – это воссоздание Строгановского художественно-промышленного училища и его музея. Настоящее здание было построено только в 1954 году. Поэтому музейные предметы, в том числе и тумбы, были приняты в коллекцию только в 1955 году).

В 2007 году одна из тумб была передана на реставрацию на кафедру Художественной реставрации мебели. Основанием для проведения реставрационных работ послужило решение Реставрационного совета МГХПУ от 12 октября 2007 года. В реставрационном паспорте основанием для реставрации значится: «Аварийное состояние тумбы,

нарушение целостности конструкции, не экспозиционное состояние».

Трещины, сколы, отслоение и утраты фанеровки, разрушение шиповых элементов конструкции, утраты латунных тяг, поверхностные загрязнения лакового покрытия корпуса тумбы и бронзовой фурнитуры, а также многочисленные утраты крепежа бронзовых элементов.

В инвентарной описи музея по состоянию на 1 января 1957 года указано, что это тумбы под черное дерево с бронзовыми накладками в стиле Регентства данная стилистическая характеристика подтверждается конструктивно-стилистическими особенностями исполнения этого предмета: плавными восходящими изогнутыми формами корпуса тумбы; характером исполнения бронзовой фурнитуры. Особо характерными являются женские бронзовые полуфигуры, располагающиеся по бокам тумбы с динамично повернутыми головками, так называемые в эпоху Регентства «эспаньолетками».

«Стиль Регентства» – декоративный стиль, который исторически соответствует первой трети XVIII века и является одним из наиболее успешных в истории мебельного искусства Франции. Мастера-мебельщики и декораторы Регентства являлись, естественно, преемниками и продолжателями великого века Людовика XIV, сохраняли основные принципы симметрии и композиционной выразительности, но не строгость «великого века». Восемь лет, соответствующих времени правления герцога Орлеанского, внесли неоспоримый вклад в развитие мебельного искусства не только Франции, но и всей Европы и по достоинству оценены в истории мебельного искусства.

После смерти Людовика XIV в 1715 году французский престол унаследовал его пятилетний правнук, получивший имя Людовика XV (1715-1774). Ввиду малолетства короля при нем было установлено Регентство. Исторически, Регентство относится к восьми годам правления Филиппа Орлеанского, с 1715 по 1723 год. Регентство герцога Орлеанского явилось своего рода противоположностью эпохе строгих ритуалов и обычаев, учрежденных ушедшим королем, и проповедовало, скорее, свободные нравы жизни Двора, что не могло не отразиться на обществе и на искусстве этого периода. Смерть Людовика XIV в 1715 году означала разрыв с «великим веком» и вместе с тем определенное

чувство облегчения после долгого правления, закончившегося в печалях и поражениях в результате династических войн, приведших к сильному истощению экономики страны. Торжественный стиль «Grande siecle» (Великий стиль) ушел в прошлое. Регент и Двор покинули Версаль и устроились в Пале-Ройяль. Париж вновь стал столицей моды и праздников.

Декоративный стиль, который представлял Двор первой трети XVIII века, является наиболее разнообразным и насыщенным в истории мебельного искусства. Как и в эпоху Людовика XIV, декораторы Регентства сохраняли объем (рельефность форм), принципы симметрии, энергичную структуру, мощь, но не строгость великого стиля.

Продолжая следовать определенным традициям мебельного искусства в создании типологического ряда предметов мебельной обстановки, мастера этого периода, тем не менее, видоизменяют их конструкцию и декор, в основном в направлении большего функционализма, а также существенно дополняют его различными предметами специального назначения для большего комфорта повседневной жизни.

Стиль Регентства, пришедший на смену пышной, величавой декоративности барокко, занимает промежуточное положение между французскими «королевскими стилями», являясь, по существу, переходным этапом к рококо. Стиль, который выражал прихоти эпохи, который был назван как стиль Регентства, явился наиболее многообразным стилем переходного периода. Он представляет историческое звено, обозначающее переход от величественной и торжественной мебели стиля Людовика XIV к той, которой она станет несколькими годами позже – к изысканно чувственной обстановке стиля Людовика XV.

Как в век Людовика XIV главенствующими были мужчины, так, начиная с периода Регентства, руководящая роль стала принадлежать женщинам. Они царствовали в парижских салонах, претендовали на формирование духа и философии времени, заботясь о комфорте своих гостей. Новую моду начала диктовать женщина – женщина, личность и характер которой являлись зрелыми и сложившимися, чтобы иметь

возможность господствовать на сцене будущей обстановки, придавая ей кокетливость и утонченность. Мастера эпохи Регентства, кажется, вдохновлялись при создании своих произведений линиями женского стана, не осмеливаясь еще утвердить его как единственную модель. Во всех мебельных предметах предпочтение отдается извилистым линиям многочисленных частей их конструкции. Комоды приобретают фронтальную часть, округлую, как грудь молодой девушки. Кресла «бержер» (bergeres), «бризе» (brisees), кресло для бюро, для туалетного столика, стулья с округлыми спинками приобретают изогнутые очертания, с менее жесткой и более функциональной конструкцией. В поисках комфорта сидушку делают мягкой и удобной, созданной для удовольствия, отдающей дань салонным разговорам и светским беседам, а не вызывающей усталость, как во время соблюдения продолжительных церемоний при дворе Людовика XIV.

Чувство изящества заменило роскошь. Частные комнаты и салоны наполнились многочисленными геридонами, письменными столиками, игральными, кофейными столами и всевозможными дамскими столиками, прелестными и очаровательными, сколь иногда и бесполезными, которые дали новое направление в развитии мебельного искусства.

Этот момент совершенства французского искусства пленял своим легкомыслием, духом своей маленькой мебели, фантазией исполнения своих «опереточных» китайцев.

Новый стиль отказался от эбенового (черного) дерева, также как и от инкрустированной металлом мебели, которая являлась прерогативой стиля Людовика XIV. Регентство отдавало предпочтение простой отделке или геометрическим рисункам, разделенным на квадраты или ромбы, исполненным из красного дерева, фиолетового или палисандрового.

В ответ на роскошные наборы времен Людовика XIV, краснодеревщики эпохи Регентства предпочитали использовать одну породу дерева в виде вставок «крылья бабочки», играя на визуальном эффекте, используя естественную структуру и цвет древесины и обрамляя ее тонкими жилками контрастного цвета из других пород деревьев.

Золочение дерева листовым золотом, применяемое в предыдущую эпоху, потеряло свою значимость, но осталось постоянно употребляемым для консолей, торшеров, зеркал и мебели для сидения. Золочение бронзовой фурнитуры листовым золотом по-прежнему применялось для фанерованной и наборной мебели.

Наиболее красивой и основательной позолотой являлось золочение, сделанное из золотого порошка, смешанного с ртутью и наложенного кисточкой на бронзовую лицевую поверхность («ormoulu»). Металлическая бронзовая накладка затем помещалась в обжиг для того, чтобы испарилась ртуть, и осталось только золото, основательно закрепленное на бронзовых частях. Процесс был дорогостоящим, и для повседневной мебели, бронзовая фурнитура просто покрывалась лаком после хорошей полировки, что не мешало ей быстро окисляться. Такова общая характеристика мебельного искусства эпохи Регентства.

Итак, согласно Книге поступлений музея МГХПУ им. С.Г.Строганова (КП-81 и КП-82 ВИК) две парные тумбы с инкрустациями поступили из Комитета по делам Архитектуры при СНК СССР.

Согласно акту №26/3-1955г. на поступление экспонатов в музей Московского высшего художественно-промышленного училища (быв. Строгановское) от 17 мая 1955 года, составленного директором музея С.Г.Щербаковым, гл. хранителем музея Е.В.Дроздовой и научным сотрудником Л.А Тарасенко под №2 музеем принята от Государственной Третьяковской галереи по письму училища от 11 мая 1955 г. за №536 и акту на выдачу из ГТГ экспонатов от 16 мая 1955 г. за № 38:

- Крышка к ранее полученной тумбочке, внесенной в кн. пост. музея училища под № 82.

В I книге поступлений под КП-82 в примечаниях указано, что предмет (тумба с инкрустацией) разрушен.

В инвентарной описи №3 о наличии экспонатов в музее Московского высшего художественно-промышленного училища (быв. Строгановское) по состоянию на 01. 01.1957г. указано, что «тумба под черное дерево с бронзовыми накладками в стиле регентства и овальным пластом с гравировкой (растительный орнамент с птицами) (инв. Д-82 – тумба, КП-82 – крышка к тумбе)» реставрирована.

При визуальном исследовании обнаружены следы предыдущих

реставраций:

- задний полик тумбы вклеен, его филенка выполнена из фанеры (толщина 5 мм);

- первоначальная конструкция тумбы была изменена, так как у соответствующей парной тумбы, задний полик является съемным, а филенка выполнена из массива дуба;

- изнутри конструкция была укреплена сосновыми бобышками;

- на лицевой стороне центральной части тумбы имеются большие вставки шпона, сильно отличающиеся от оригинального по текстуре использованного дерева;

- бронзовые накладки закреплены на предмете современными стальными шурупами, отличающимися от оригинальных (латунных) по размерам.

Высота – 134 см, длина – 55см, ширина – 40 см. На обороте задней стенки присутствует надпись «Д-82 КП-82» - инв. № музея МГХПА им. С.Г.Строганова. На обороте правой боковой стенки имеются два атрибуционных указателя «ГТГ».

Тумба состоит из трех частей: крышки, корпуса, базы, состоящей из царгового пояса и 4 ножек.

Крышка в форме усеченной прямоугольной пирамиды с вогнутыми стенками, опирается на узкий (35 мм высотой) постамент и увенчанный аналогичной формой меньшей площади. Углы крышки декорированы бронзовыми золочеными акантовыми листьями (на фасадной части – двучастными, дальние углы – половинными). Торцы навершия декорированы бронзовыми раскладками с орнаментом, состоящим из цветков пяти лепестковых цветов, перевитых двумя побегами с мелкими листьями. Торцы постамента декорированы бронзовыми раскладками с орнаментом в виде гирлянды плодов, злаков, шишечек пинии. На фасадной стороне крышки в центре расположена металлическая накладка, состоящая из акантовых листьев и рокайлей. Боковые стенки и верхняя плоскость украшены латунными тягами (шириной 5мм), повторяющими лекальную форму поверхностей. Утрачено 9 из 12.

Корпус имеет форму прямоугольного паралелепипида с изогнутыми боковинами (выступающими в верхней части и сужающимися в нижней). Передние верхние углы декорированы накладками в виде

обращенных друг к другу женских головок со сложными прическами, торсы которых переходят в волюты с листьями аканта. Ниже эти накладки продолжаются в виде цветочных гирлянд, смыкающихся с крупными волютами на нижних углах корпуса.

Описанные декоративные элементы указывают на стилистический прототип предмета. Он часто использовался в так называемую эпоху Регентства (1715-1723), в частности, в произведениях Шарля Крессана – придворного краснодеревщика Людовика XV.

Центр фасадной стороны корпуса декорирован вставкой из черного сланца со следами утраченного орнамента, исполненного из различных пород поделочного камня.

Вставка обрамлена венком из дубовых листьев, выполненных из золоченой бронзы. Венок увенчан асимметричным бантом из жатых лент, с него ниспадает небольшая гирлянда из цветов и листьев, перевитая лентой с кистями на концах. Центр правой боковины декорирован гирляндой, состоящей из музыкальных инструментов, оружия, лавровых ветвей, бантов, лент с кистями. На центре левой боковины аналогичный элемент утрачен, имеются отверстия от его крепления. Боковины тумбы украшают латунные тяги, аналогичные тягам на ее крышке (утрачены 5 из 14).

Верхние и нижние углы боковин (ближе к задней стенке) декорированы 4 декоративными накладками в виде аканта с ягодами и цветами.

База фантазийных очертаний с кабриольными ножками в верхней части украшена бронзовой золоченой раскладкой с поясом из стилизованных раковин. Боковины украшены латунными тягами, повторяющими их абрис (утрачены 3 из 12). Ножки заключены в металлические «копытца» в виде акантового листа с двумя завершающими волютами.

В ходе проведения реставрационных мероприятий возникла необходимость разбора конструкции, в результате которой в трех местах было раскрыто клеймо «BEFORT JEUNE»: на верхней части основного корпуса под навершием, на верхней торцевой пласти центральной части тумбы и на верхней пласти основания нижней части тумбы.

Клеймо «BEFORT JEUNE» принадлежит французскому мебельных

дел мастеру Матье Бефору.

Матье Бефор (Mathieu Befort) (1813–1880), называемый Бефор Младший (Befort Jeune), родился в 1813 году, происходил из знаменитой династии Парижских краснодеревщиков, с 1817 года имевшей мебельную мастерскую в пригороде Парижа Сен - Оноре. Его отец – мастер-краснодеревщик Жан-Батист Бефор (1783–1840). Матье Бефор и его брат, Жан-Батист Бефор, были мастерами-краснодеревщиками и антикварами, согласно историческим источникам. В основном они специализировались на изготовлении мебели в стиле «буль». Мастерская была зарегистрирована на улице Neuves-Saint-Gilles с 1844 по 1880 год. (С 1844 по 1866 гг. Матье Бефор работал на улице Neuves-Saint-Gilles в доме под номером 1, затем переехал на той же улице в дом номер 6, где жил и работал до 1880 года.)

От Бефор Младший – Befort Jeune – происходит второе написание клейма мастера – «B.J.»

Одной из характерных особенностей работ этого мастера является использование рельефного набора из полудрагоценных камней в виде стилизованного цветочного орнамента. Характерным также является бронзовый свисающий лавровый венок, часто имеющий бант, завершающийся свисающими кистями, переплетенными с ветвями. В предмете из музея МГХПА этот рельефный набор из полудрагоценных камней, к сожалению, утрачен. На фасадной части присутствует овал, выполненный из черного полированного камня со следами гравировки утраченного набора, обрамленный бронзовой накладкой в виде венка.

Предметы мастера Бефора, прозванного Бефор Младший, встречаются не так часто в музейных и частных коллекциях. Как пишет в своей статье И. К. Ботт, в коллекции музея-заповедника «Петергоф» хранится полушкаф французского мастера Бефора Младшего, дверцы которого украшены цветочными рельефными композициями. Данный оригинальный набор И.К. Ботт относит к технике рельефной флорентийской мозаики (1). При анализе мебельного ряда, выполненного Бефором Младшим с набором из полудрагоценных камней, характерным является тот факт, что в основном это комоды прямоугольной формы со скошенными углами, на которых располагаются бронзовые накладки, иногда, как например,

на полушкафе из Петергофа, выполненными в стиле Регентства, то есть с динамично повернутыми женскими полуфигурами, так называемыми «эспаньолетками» (введенными в практику мебельного искусства Франции Шарлем Крессаном).

Исполнение царговой части, скорее, навеяно барочными формами в стиле Людовика XIV, так как многие предметы, как уже было отмечено, выполнялись братьями Бефор в подражание Булю. Но речь идет сейчас не о технике декоративного набора, а о мебельных конструкциях того периода, которые Бефор Младший применил для исполнения своих комодов.

Можно также назвать Кабинет с набором из полудрагоценных камней в виде вазы в античном стиле с букетом, выполненным около 1850 года, который имеет в нескольких местах клеймо «B.J». Корпус фанерован черным деревом, набор выполнен из яшмы, ляпис-лазурита и различных сортов мрамора. В настоящее время находится в галерее Butchoff, Лондон.

Известен комод с клеймом Матье Бефора Младшего, находящийся в галерее антикварной мебели и предметов искусства XIX века Давида Сассона, Франция. Еще один комод 1870 года находится в частном собрании Marshcourt, графство Хемпшир, Великобритания. Судя по каталогу Sotheby's 1999 года, в галерее Charles Gaylord, Сан-Франциско находится комод с великолепным набором, с клеймом «Befort Jeune», произведенный в Париже в 1870 году.

В музее МГХПА им. Строганова хранятся два совершенно уникальных предмета М. Бефора Младшего, так как в отличие от других известных предметов мастера они выполнены в стиле Регентства. Стоит только сожалеть об утраченном наборе из полудрагоценных камней, который позволил бы в полной мере оценить художественную ценность данных произведений искусства оригинального по своей манере исполнения французского мастера XIX века.

Безусловно, вопрос о восстановлении предмета в его первоначальном виде является для реставраторов и работников музеев дискуссионным и требует серьезного и обоснованного решения.

В заключение необходимо отметить, что в результате проведения реставрационных работ была уточнена атрибуция двух предметов (тумб)

из коллекции Музея МГХПА на основании раскрытия авторского клейма «BEFORT JEUNE», что явилось научным открытием и возрождением двух, ранее обозначенных, как «не имеющих экспозиционного значения» мебельных предметов.

Библиография:

1.*Demetrescu C.* Le style Regence. Paris, 2003.
2.*Deflassieux F.* Guide des meubles et des styles. Paris, 2005.
3.*Janneau G.* Le Meuble d'ebenisterie. Paris. 1993.
4.*Ledoux – Lebard D.* Le Mobilier Francais du XIX siècle. Paris, 1989.
5.*Wannenes G.* Le Mobilier Francais du XVIII siècle. Italie, 1999.

Н. К. Шабанов, М. С. Степанов

ЖЕНСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В РОССИИ НА РУБЕЖЕ XIX – XX ВВ.

Статья посвящена анализу женского художественно-промышленного образования в России на рубеже XIX – XX вв. В статье определяется роль частных и государственных художественных учебных заведений в становлении женского художественно-промышленного образования.

The article is concerned with analysis of Female Arts and Crafts Professional education in Russia at the turn of XXth century. The role of private and state artistic educational institution in fieri of Female Arts and Crafts Professional education is determined.

Ключевые слова: женское, художественно-промышленное, профессиональное, образование, рукоделие, ремесла.

Keywords: female, arts and crafts, Professional, education, needlework, handicraft.

Женское художественно-промышленное образование в России было наиболее отсталой областью профессионально-технического образования вообще и художественно-промышленного в особенности. Лишь в конце XIX в., когда при вовлечении в производство большого количества женщин потребовалась их некоторая предварительная профессиональная подготовка, встал вопрос о женском профессиональном образовании.

До 80-х годов XIX в. художественное женское профобразование находилось в зачаточном состоянии в виде единичных отделений – классов любительниц рисования, кружевниц и др. рукоделий при различных учебных заведениях. Одним из первых было женское

рисовальное отделение, учрежденное в 1843 г. при Строгановской рисовальной школе.

Первоначально цель обучения в этом рисовальном отделении заключалась в содействии рукоделиям, однако допускались и любительницы рисования, т.е. желавшие обучаться рисованию помимо практического приложения, «учение ограничивалось рисованием цветов, узоров, разных украшений», «ландшафтов» и «в виде изъятия» человеческих голов.

Занятия проводились 3 раза в неделю от 2 до 4 часов. В первый же год желающих было более 50 человек.

В 1843 году на женском рисовальном отделении преподавались следующие предметы: 1) шитье белья; 2) шитье гладью; 3) тамбурное вышивание; 4) вышивание по канве; 5) вышивание золотом и серебром; 6) вязание всякого рода; 7) вышивание возвышенными швами по сукну и бархату (1, с. 235).

Чтобы образование, которое получали ученицы на женском отделении Строгановской (2-й рисовальной) школы, могло иметь для них практическое значение, некоторым из них выдавали свидетельства, дававшие право преподавания художественного ремесел и рисования.

Но уже в ноябре 1848 года было решено закрыть рукодельный класс при женском рисовальном отделении, как «бесполезный и требующий некоторых издержек» (1, с. 350).

Подобные рукодельные отделения были открыты и в С.-Петербурге, Киеве и некоторых других городах. Как правило, задач широкой профессиональной подготовки в них не ставилось, никаких документов не выдавалось по окончании, открывались они при уже существующих учебных заведениях различных типов или отдельно.

После отмены крепостного права в России в связи с быстрым развитием промышленности, особенно в легкой, в ткацкой и текстильной промышленности, все в больших размерах начинает применяться женский труд. Наряду с машинным производством в данных отраслях продолжал широко бытовать и ручной женский труд, поэтому и большинство возникающих женских профессиональных школ, курсов было так или иначе связано с ручным трудом в данных отраслях. Обучали, главным образом, портновскому, белошвейному, вязальному,

кружевному и другим ремеслам, считавшимися в России «дамскими» профессиями. Эта тенденция развития женских профессиональных учебных заведений усиленно поддерживалась приверженцами такого взгляда на женское профессиональное образование, который провозглашал, что «труд для семьи и в семье – вот девиз, который наша женская школа должна внести в общество» (2, с. 13).

Женское профессиональное образование, хотя и медленно, но растет. Большинство женских профессиональных художественных школ, курсов и мастерских открывается по частной инициативе и на частные средства для поддержания и развития кустарных народных промыслов и рукоделий. Женское художественно-промышленное образование как бы вышло из народного художественно-прикладного искусства, отпочковавшись и оформившись затем в самостоятельную отрасль. Этому способствовало то, что в различных областях России с давних пор занимались вязанием, вышиванием, изготовлением ковров. Однако разрозненность центров этих своеобразных искусств, невозможность разработки рисунков для этих промыслов в деревнях, вдали от художников, отсутствие необходимых пособий сдерживало развитие вязального, вышивального, коврового и других производств. Назревала необходимость в установлении связей, в организации обмена опытом. Почин в деле популяризации и объединения мастериц кустарного русского кружева, например, был положен в 1872 г. Политехнической выставкой в Москве, на которой были представлены изделия из кружева. Этот своеобразный толчок привел к тому, что организацией профессионального женского образования, созданием портняжных, вышивальных, ковровых и других школ начинают заниматься частные лица, императорское Русское техническое общество: устраиваются вечерние классы для женщин-работниц, вводится в детских классах обучение рукоделиям. Наконец, в конце 1870-х годов подкомиссией императорского Русского технического общества по вопросу о женском профессиональном образовании вырабатывается проект общего положения о женских профессиональных (ремесленных) учебных заведениях и курсах императорского Русского технического общества, которого гласил, что подготовка в них может вестись по вышиванию, плетению, вязанию, мозаичному, типографскому делу и гравюре.

К началу 80-х гг. XIX в. относятся первые крупные теоретические работы по организации женского образования. В это время публикует свой проект устройства женского профессионального технического образования М.Г. Левицкий. В нем он выступает за систематическое обучение ремеслу женщин, за создание женских школ, правда, таких, которые должны были «возвратить женщину семье», вооружить ее, «в размере ее личных способностей, а также среды, в которой она призвана, по своему положению вращаться, всеми теми знаниями, которые ей дадут возможность обеспечить свою семью, не покидая ее по целым дням» (2, с. 15).

В этом он видел явное преимущество мелкой ремесленницы перед учительницей, врачом или работником на фабрике. Хотя от целей устройства женских профессиональных учебных заведений веет, по меньшей мере, духом феодальных времен, сам проект системы, как таковой, заслуживает внимания, ибо он представлял нечто определенное, систематизированное от низшего звена профессиональных школ, до высшего, причем, в данном проекте уделялось большое внимание художественно-промышленному образованию.

Вся система женского профессионального образования, по проекту М.Г. Левицкого, должна была состоять из начального, среднего и высшего звена. Чем ниже разряд, тем больше должна быть численность школ. Низшие ремесленные школы проектировались с 3-х годичным сроком обучения. Для поступления никаких познаний не требовалось, курс не должен быть окончен ранее 14-летнего возраста. Программы начальной ремесленной школы не должны выходить из размеров программы общей сельской школы, но в них предметные уроки и объяснительное чтение должны быть направлены преимущественно на популярное объяснение научной стороны изучаемого ремесла, на ознакомление учащихся со свойствами естественных и искусственных материалов, употребляемых в мастерской, наконец, ознакомление с элементарными правилами по охране здоровья.

Из 6,5 ежедневных учебных часов 2,5-3,5 часа воспитанницы должны заниматься ремеслом и хозяйством.

Среднее звено школ должно было в течение 4-х летнего срока обучения готовить мастериц, хозяек, кроме того, планировался

дополнительный класс с 2-х летним сроком обучения.

Средние женские ремесленные школы, из которых должно было выходить большинство хозяек разных торговых и ремесленных заведений, допускало большое разнообразие в ремеслах, при выборе которых рекомендовалось руководствоваться потребностями местного спроса. Здесь иногда к обыкновенным женским рукодельям могли присоединиться и другие ремесла, находившиеся в силу обычая преимущественно в руках мужчин, но доступные женщинам (часовые, ювелирные, переплетные и т.д.).

Завершающим звеном было высшее с 3-х летним сроком обучения при 48-часовой учебной неделе.

В высшую художественно-ремесленную школу должны были бы приниматься лица, с успехом окончившие дополнительный класс ремесленной школы, выдержавшие строгий экзамен по общеобразовательным предметам и ремеслу. Цель высшего звена заключалась в том, чтобы подготовить начальниц преподавательниц специальных предметов в средних ремесленных школах, хозяек обширных производств, техников-специалистов в своем ремесле, которые бы могли самостоятельно решать педагогические и организационно-хозяйственные вопросы.

Программы математических и естественных наук могли отличаться от таковых программ высших женских курсов не объемом, а более прикладным характером. Предметы были обязательные и необязательные, в зависимости от отделения. Предполагалось, что выпускницам будут присваиваться звания ученой домоводки или «фабрикантки» I и II разрядов.

Ученое знание I разряда могли получить только те, кто проходил полный курс программы. Это звание давало бы право на заведывание средней ремесленной школой и право преподавания на высших курсах.

Лицам, прошедшим только теорию обязательных предметов своего отделения, присваивалось бы ученое звание II разряда, они могли бы быть преподавательницами средней ремесленной школы и дополнительных классов.

Проект предусматривал дальнейшую, по сравнению со средними ремесленными школами, дифференциацию художественных и

не художественных ремесел, повышение специальных требований к воспитанницам художественных отделений.

Так, на отделение черчения и рисования высших курсов прикладных знаний должны были приниматься лица, умеющие нарисовать карандашом и написать красками (акварель) полный рисунок предмета, относящегося к изучаемому ремеслу. В период учебы слушательницы должны были избрать себе одну отрасль технического рисования и заниматься ею специально. Такими отраслями должны были быть: декоративное рисование, изготовление рисунков для кружев, для вышивок, для ситцевых, обойных фабрик и прочих, живописи по фарфору, фаянсу и глине, дереву, камням, тканям, писание по эмали и эмалью по металлам, ретушевке и иллюминовке литографий, гравюр, фотографий, гравюра на металле, дереве и камнях, метография, хромолитография, фотогравюра.

Предусматривалось, что обучение специальности должно продолжаться на протяжении всех трех лет, и к экзамену должен быть представлен рисунок, относящийся, по возможности, к изучаемому ремеслу, созданный выпускницей самостоятельно без копировки.

К сожалению, и этот далекий от совершенства проект не был осуществлен.

К числу же официальных мероприятий 1880-х годов, направленных на организацию женского профессионального образования, относится учреждение в 1888 году Министерством народного просвещения под председательством кн. М.С. Волконской комиссии по вопросам женского профессионального образования, которая разработала положение о двух типах женских профессиональных школ. Положением предусматривалось, что школы первого типа будут семилетние (первые пять лет изучаются только общеобразовательные предметы, 2 последних года – ремесленная подготовка).

2-е звено – 4-х годичное, с общеобразовательной и ремесленной подготовкой в течение всех лет.

«Положение» осталось также неосуществленным. На практике же число женских художественне-ремесленных школ, курсов растет, совершенствуется, в основном, благодаря частной инициативе.

Первой значительной по количеству учащихся частной женской

профессиональной школой была школа А.И. Коробовой в С.-Петербурге (1879 г.), которая к 1910 году насчитывала 290 учениц, окончило к этому времени 2199 чел. мастериц шитья и кройки, белошвеек, вышивания, изящных рукоделий, цветоделения, живописи по стеклу, фарфору и материям, по изготовлению шляп.

При школе в 1899 г., было открыто отделение для взрослых, на котором занималось 70 учащихся и закончило за период 1899-1910гг. 150 человек.

В 1883 г., с целью улучшения кружевной промышленности открывается в С.-Петербурге Мариинская практическая школа кружевниц, сыгравшая некоторую роль в деле развития и поддержания вышивальных, ковровых и ткацких кустарных промыслов. Уже после первого выпуска пришлось расширить задачи школы, так как с многих мест, где имелись кустарные промыслы, стали поступать запросы на учительниц, способных преподавать рисование в общеобразовательной школе, подготовка которых в первоначальную задачу школы не входила.

В связи с этими запросами попечительный комитет школы в 1885г. обратился в губернские и земские управы с предложением присылать стипендиаток. Момент был крайне неподходящий для такого обращения, т.к. реакция, с особым ожесточением обрушившись на высшие женское образование, в котором она видела ненавистную ей «эмансипацию женщин», захватила и низшие звенья.

В 1882 г. был прекращен прием в единственное существовавшее тогда высшее медицинское учебное заведение для женщин – женские врачебные курсы при Николаевском госпитале. В 1886 г. высшему женскому образованию был нанесен окончательный удар: прекратила прием на все существовавшие (в Петербурге, Москве, Киеве и Казани) высшие женские курсы.

Земские управы в этот период под разными предлогами уклонились от предложения попечительного комитета.

Лишь только после того, как в 1889 г. удалось добиться возобновления приема на Петербургские (Бестужевские) высшие женские курсы, в Мариинскую практическую школу кружевниц стали поступать заявки от частных лиц, а затем и от земств с просьбой принять стипендиаток. Однако всего таких стипендиаток за 25 лет (1883-1908 гг.) было лишь

16 человек.

Вообще же в школе за данный период прошло обучение 834 ученицы (619 на полном иждивении и 215 приходящих), из которых 109 получили места учительниц рисования и заведующих школами. В 1889 г., при школе учреждается вышивальное и ковровое отделения, а в 1896 г. – ткацкое.

Несмотря на небольшое число учащихся (в среднем два десятка), выпускники быстро расселялись по России и способствовали появлению местных кустарных школ. В качестве преподавателей и заведующих женскими художественно-промышленными учебными заведениями выпускниц этой школы приглашали, начиная с 1885 г., гр. М.В. Орлова-Давыдова и другие частные лица, Кинешемское земство, Кыштымский завод, Болоховекое общество сельского хозяйства, Екатеринославское, Петрозаводское, Казанское, Суджанское и другие земства. Выпускницами организовывалось обучение кружевному, вышивальному, ковровому рукодельям в приютах Вологды, Омска, Томска, Красноярска, Полтавы, в Архангельском двухклассном училище и т.п.

Предпринимается попытка ввести обучение художественному ремеслу и в женских общеобразовательных учебных заведениях Министерства народного просвещения. Одним из первых таких женских классов, где изучалось художественное ремесло, был рукодельный класс при Оренбургской женской прогимназии, открытый в 1885 г. В виде опыта было разработано на 4 года Положение о нем. Курс обучения в классе был двухлетний, ученицы учились кроить по данной фигуре и данным образцам, шить разного рода домашнюю одежду, приготовить дамские шляпы, кроить и шить мужское и дамское белье, вышивать. Для развития художественного вкуса и приобретения навыка на особых уроках занимались специальным рисованием и композицией узоров.

Количество учениц было вначале незначительное: в 1885 – 13 человек, в 1888 г. – 25 учениц.

Женские отделения, отдельные классы, группы, готовившие исполнительниц художественных работ, возникают, как уже сказано выше, и при некоторых мужских художественно-профессиональных

учебных заведениях.

Однако все это были не связанные между собой учебные заведения, отделения, классы без единых программ уставов и др.

В 1870-е годы в Московском училище живописи, ваяния и зодчества в числе учеников и вольнослушателей все чаще начинают появляться женщины-художницы.

В 1881-1882 учебном году в Строгановском училище занимается 30 учениц, в том же году в училище барона Штиглица из 42 учеников было 20 учениц, а в начальной школе при училище из 341 человека 23 ученицы.

Однако в списках окончивших Строгановское училище и получивших дипломы ученых рисовальщиков, женщины начинают появляться только с 1893 года.

Из малого числа обучавшихся только единицы оканчивали уездные заведения и получали дипломы.

Положение существенно не изменилось и в первое десятилетие XX века: в училище барона Штиглица в 1905-1906 учебном году из общего числа учеников училища 191 человека и начальной школы 859 человек соответственно было учениц 33 и 200 человек.

Усиленный приток женщин в женские художественно-ремесленные учебные заведения и на женские отделения при мужских художественно-промышленных учебных заведениях наблюдается накануне Первой мировой войны. Причем, если количество учащихся мужчин увеличивается в 1911-1914 гг. примерно на 1/7, то количество учащихся-женщин вырастет вдвое (4, с. 383 –389).

Учебный год	Число учебных заведений	Мужчин	Женщин
1911-1912	44	2922	1307
1912-1913	60	2739	1907
1913-1914	81	3338	2683

Среди женских профессионально-технических учебных заведений наиболее быстро растут частные школы, классы, курсы и художественно-ремесленные мастерские по изящным (женским)

рукодельям.

По данным учебного отдела Министерства торговли и промышленности к 1914 году всех таких учебных заведений насчитывалось 62, причем, подавляющее число из них были художественными. В этом звене женского художественно-ремесленного образования объединялись учебные заведения с различными программами, объемом преподавания, сроками обучения и другими особенностями.

Частные художественные женские профессиональные школы, классы, курсы, мастерские в зависимости от местных условий представляли в это время чрезвычайное разнообразие по своей организации. Отпуская некоторым из них ежегодные единовременные пособия (в общей сумме 70000 руб рублей). Министерство народного просвещения контролировало только учебные занятия. Условно частные художественные учебные заведения этого звена можно разделить на следующие группы (3, с. 29):

I-я – учебные заведения, в которых теоретическое и практическое преподавание рукоделий взаимно согласованы:

а) курсы учительниц рукоделий (курсы для приготовления учительниц рукоделий общества поощрения женского образования С.-Петербурга с теоретическим и практическим преподаванием рукоделия);

б) учебные заведения с курсами учительниц рукоделий (курсы для приготовления учительниц рукоделия О.В. и С.В. Курдюмовых в Киеве, согласовано теоретическое и практическое обучение).

II-я – учебные заведения с преподаванием общеобразовательных предметов и практическим обучением рукоделиям (женская профессиональная школа М.А. Коробовой, С.-Петербург).

III-я – профессиональные школы без общеобразовательных предметов (женская школа рукоделий Ивлевой М.И., С.-Петербург).

IV-я – учебные мастерские, рукодельные классы и курсы (женская художественно-ремесленная учебная мастерская Л.К. Ребенец, г. Ревель и др.);

V-я – школы домоводства и пр.

Не отличались стройностью системы и продуманностью учебного процесса, хотя и имели значительное число учащихся, и общественные

художественно-ремесленные классы, и школы, открываемые при:

1) различных училищах (рукодельный класс при Бендерском 2-х классном приходском женском училище, рукодельный и рисовальный классы при Никольском начальном училище при фабрике В.Морозова; 2) ремесленных школах (женское ремесленное отделение при Петровской ремесленной школе, причисленное к Тотемскому городскому училищу; 3) церковно-приходских школах (ремесленное отделение при Алексеевской церковно-приходской школе того же монастыря, Гродненской губ); 4) детских приютах (профессиональные классы при Ростовском-на-Дону детском приюте; 5) различных обществах (женское ремесленное училище Рижского немецкого девичьего общества, профессиональные классы при женской 5-классной прогимназии общества распространения технических знаний, курсы живописи, рукоделий, кройки и шитья С.-Петербургского общества поощрения женского художественно-ремесленного труда).

Все они принадлежали почти десятку различных министерств и ведомств, имели разные сроки обучения (1/2 – 4 года), свои программы. Открывались в местах, где издавна сложились устойчивые традиции народного художественно-прикладного ремесла. Зарождающаяся промышленность использовала некоторый практический опыт обучения, кадры для подготовки специалистов художественно-промышленного профиля. Большим подспорьем при этом был уровень развития художественного вкуса населения.

Общая динамика роста женских школ, курсов кройки и шитья и художественно-ремесленных мастерских в начале XX в. по годам характеризуется следующим образом:

Годы	Количество открытых учебных заведений	Годы	Количество открытых учебных заведений
1901	1	1909	1
1903	1	1910	7
1905	2	1911	9
1907	4	1912	23
1908	2	1913	12

По продолжительности обучения преобладали 1 – 3 годичные:

Продолжительность обучения	Количество учебных заведений
2 недели	1
1 год	26
2 года	9
3 года	21
4 года	2
5 лет	3

В 36 учебных заведениях все предметы учебного плана были обязательными, в 26 – выбор предметов был свободным. Всем окончившим выдавались свидетельства, не окончившим – удостоверения. Впрочем, ни тот, ни другой документ не давал на практике большинству из них никаких прав. Лишь некоторым присваивались звания мастериц.

Длительное время женскими профессионально-техническими учебными заведениями по существу никакой центральный орган не руководил. Ненормальностъ такого положения понималась давно, но лишь в 1900 г. Министерство неродного просвещения создает специальный отдел при отделении ученого комитета по техническому и профессиональному образованию, который и был призван осуществлять руководство немногочисленным институтом женских – профессиональных учебных заведений.

Женское художественное профессиональное образование в дореволюционной России так и не сложилось в систему подготовки кадров, по уровню и характеру соответствующую нуждам художественной промышленности. Оно более удовлетворяло нужды кустарных промыслов, отдельных любительниц, т.к. не сумело до конца выйти из круга «домашних» профессий (художественное вышивание, вязание, ткачество, цветоделение и т.п.). Над ним продолжал довлеть веками укоренившийся взгляд, что даваемое женщине ремесло не должно выводить ее из рамок деятельности семьи, а, наоборот, закреплять ее там.

Первая мировая война способствовала привлечению женщин в

различные отрасли труда и организации ряда краткосрочных школ и курсов по профессионально-техническому женскому обучению. Но это не была попытка организовать профессиональную подготовку женщин, исходя из потребностей и нужд народа. Война, оторвав от станков миллионы мужчин, вынуждала широко применять на производстве женский и детский труд.

Библиография:

1.*Гартвиг А.* Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, учрежденная в 1825 г. С.Г. Строгановым. – М., 1901. – Шмуцтитул: 75-летие Строгановского училища, ч.1.

2.*Левицкий М. Г.* О женском прикладном и ремесленном образовании. – СПб., 1882.

3.Список классов ручного труда, ремесленных отделений, женских профессиональных школ и курсов технических знаний, субсидируемых МНП по отделу промышленных училищ. Составлен на 1.1.1909 г. – СПб., 1909.

4.Статистические сведения о состоянии учебных заведений, подведомственных Учебному отделу Министерства торговли и промышленности, 1913-1914 учебный год. – Петроград, 1916.

И. В. Земцова

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ДЕКОРА И ФОРМООБРАЗОВАНИЯ СЕВЕРНЫХ РЕЗНЫХ ПРЯЛОК И ШВЕЕК

В статье рассматриваются сходство и различие художественного строя одних из самых важных орудий женского труда резных прялок и швеек обрядово значимых с точки зрения мифологии, обладающих устойчивыми выработанными на протяжении многих десятилетий художественно-стилистическими решениями, выразившиеся в форме, декоре и изображаемых мотивах.

In the article are examined similarity and distinction of art system of some of the most significant women's instruments of work carved distaffs and shweyka from the point of view of mythology form, dekor and world motifs, are used in composision.

Ключевые слова: культура северных народов, народное искусство, декор, мировые символы, резьба по дереву, северные прялки, прядение.

Keywords: culture of people of the North, folk art, decor, spinning, world symbols, carving on wood, North distaffs, shweyka.

Прялка и швейка русского и коми Севера является одной из возможных тем, раскрывающих специфику предметов труда под углом их цивилизирующей роли, которая возникает как предмет исследования взаимодействия искусства в непротиворечивом взаимодействии этносов Севера, нашедших в процессе исторических контактов формы совместного сосуществования.

В «Толковом словаре великорусского языка» Владимира Даля прялка имеет несколько определений: «…прялка, пряслица или прялица,

пряшница…» (1). В народе ее еще называли «прялица-кокорица», «пресница», «пряселка» или «копыл». Последнее название «копылЪ» или «копыло» в значении колодки или донца» так же имеется в этом словаре. Далее приводятся интересные образные русские поговорки по этому поводу: «Два топора улежатся, а два копыла нет! Здесь копыл прялка, донце, и означает бабу, а топор мужика: семеро топоров под лавкой лежат, а две прялки вровень» (2). В альбоме «Русские прялки» известный исследователь народного искусства Н.В.Тарановская дает более полное определение русской прялки как орудия труда: «Это вертикальный стоячок с лопастью в виде лопатки для привязывания кудели (пучка шерсти или специально обработанных и приготовленных для прядения волокон льна, конопли), соединенной горизонтально расположенной дощечкой – «донцем», на которое садится пряха» (3). Понятие слова «швейка» в словарях Владимира Даля и Сергея Ожегова и в других словарях не отражено, либо означает женщину, которая занимается шитьем. В специализированных словарях «швейка» – приспособление для ручного шитья в виде стояка с головкой в верхней части, обшитой тканью для крепления и сидением (донцем) (4). Н.И. Гаген-Торн в статье, посвященной характеристике деревянной утвари Усть-Цильмы (пограничный район Республики Коми и Архангельской области), пишет: «Швейки, в отличие от прялок, состоят большей частью из доски-донца, в передней части которого выдолблено углубление. В него под прямым углом вставлен столбик швейки. Столбик вырезан в виде чередующихся цилиндров и шаров и окрашен масляной краской» (5). По словам Лукьяновой Г.Н., руководителя творческой мастерской «Народный костюм» из вологодской деревни Пожарище, швейка имела название «копылок», что соответствует уменьшительному от слова «копыл», обозначающему прялку.

В дореволюционный период практически все женщины сел и деревень занимались прядением с раннего детства: с 5-7 лет и до глубокой старости. На Севере России до сих пор можно обнаружить прялку в кладовках или чердачных помещениях старого деревенского дома. Швейка в дореволюционный период была непременным атрибутом каждой хозяйки. С появлением швейных машин в конце XIX – начале XX веков она потеряла свою актуальность как предмет

труда, но некоторые представители старшего поколения до сих пор используют ее по прямому назначению – для прядения, только прядут на ней шерсть, а не лен, как прежде. Мастерица по ткачеству Г.Н. Клыженко (д. Пожарище) пояснила, что швейку до сих пор используют при обучении: «…учим шить швом «в пятку», для кукол основу шьем, а раньше хоть чего шили…» (2008).

В деревянной основе швеек и прялок много общего, вплоть до того, что швейки неразъемной конструкции в точности повторяют форму и декор донца и ножки прялок. Сохранение древней традиции изготовления этих предметов труда, когда основа вырубается из цельного дерева, включая его стволовую (комлевую) и корневую часть передают пластичность могуче цельной и монументальной формы. Часто сохраняется хвойная фактура и текстура, благородная своей первородной красотой.

Конфигурация сидения (донца) цельно-вырубленной прялки, или швейки, зависела от естественного строения корневой системы дерева, из которого вырубалась заготовка. Мастер при ее изготовлении подчинялся природной форме, не преодолевая, а высвобождая эстетику материала, упругость ее контуров и общего движения. Далее следует отметить большое разнообразие в формообразовании стояка-ножки швеек разъемной конструкции. Кроме призматической резной и точеной форм, которые также наличествует и в ножках прялок, часто встречаются сложные, насквозь прорезанные, дополненные скульптурными деталями в виде головы птицы, либо полу-фигурки коня формы. При декорировании, как прялок, так и швеек, применялась одинаковая технология художественной обработки, а именно, нанесение узоров в технике двухгранных порезок и трехгранно-выемчатой геометрической резьбы. Между тем, следует отметить, что имеется некоторое различие в характере ее исполнения.

По словам Н.Н.Соболева, существующее различие в декоре выражалось в том, что «старинные гребни, представляющие декоративные порезки с крупными узорами, дают впечатление только на расстоянии, швейки отделываются необыкновенно тщательно и покрываются очень мелким узором. Это делается в расчете на то, что швея при работе близко наклоняется и видит отчетливо все детали

резьбы, тогда как пряха держит гребень на расстоянии» (6). Это суждение не совсем точно, так как среди большого количества северных прялок имеются типы с тончайшим резным узором, необычайно красивые.

Автором были исследованы коллекции фондов дерева Архангельского государственного музея деревянного зодчества и народного творчества «Малые Корелы» и Архангельского областного краеведческого музея (всего около 1100 прялок и швеек). Они разделены на два вида прялок: поморские и «виноградовские».

Прялки, вывезенные из Виноградовского района Архангельской области, имеют тонкий контур рисунка геометрической резьбы. В композиции угадывается центральный мотив Древа с птицею, сидящей на его верхушке, и с маленькими птицами на ветвях. Солнечные диски, большие и малые, располагаются по всему полю лопасти, а также и в нижней ее части в месте слияния с ножкой и на самой ножке. Внутри контуров, очерчивающих полоски, составляющие мотивы Древа, Солнца и других мотивов, идет заполнение особенным, как бы бисерным узором, составленным из мизерных геометрических элементов (7).

Отдельно необходимо остановиться на роли этих традиционных предметов труда в жизни женщины, где швейке отводилась роль обычного не сакрального орудия женского труда. Прялка, в отличие от швейки, являлась глубоко символичным предметом, т.к. она включена в жизненно-важные события. «На … посиделках девушка часто находила свою судьбу, здесь нередко составлялись будущие пары. Прялка, таким образом, выступает и как орудие труда, и как обрядовый предмет» (8) – замечает по этому поводу Н.В.Тарановская. Есть поверие, что в некоторых регионах России лопасть прялки ломали пополам, либо обламывали навершия «городки» прялки при расстройстве помолвки или повторном браке.

Что ты, дролечка, наделал,
Мою прялочку сломал.
Ты колечко бросил в речку,
Мой платочек разорвал (9).

Анализируя композиционное построение декора традиционных северных прялок и швеек, следует отметить наличие некоторых мировых символов, которые в той или иной степени присутствуют в

их оформлении. Автором рассматривается только часть символов, связанных с мироустройством (землей и небесными светилами), с растительным и животным мирами. В этом плане можно согласиться с В.Г.Кондратьевой, которая во вступительной статье о символике мотивов поморских прялок к своему каталогу пишет: «Многочисленные варианты розеток, расчерченных кругов – это так называемые солярные знаки: схематическое изображение солнца. Нанесенные на предметы, они служили своего рода оберегами. Утратив со временем в сознании народа свой магический смысл, солярные знаки остались в народном искусстве наиболее любимыми декоративными элементами» (10).

На поверхности швеек солярный мотив обычно помещался на месте перехода ножки в донце. Акцентирование мест технологического сопряжения – одна из особенностей народного искусства. Символ Мирового дерева (Древа) расположен на ножке либо лопасти прялки, обычно в меньшем, чем солярные знаки размере (в виде ветки или деревца), иногда в виде Древа с развесистыми ветвями как на прялках с Няндомы. В нижней или центральной части лопасти помещался мотив «Мировая гора», представленной в виде треугольника, устремленного вершиной вверх и чаще всего увенчанной солнечным диском. В оформлении швеек мотив «Мировой горы» применялся редко.

Впоследствии Древо органически перерастает в изображение Дома в резных прялках: «Эволюция горы в образ жилища и храма, тесная семантическая связь с образом Богини (Берегини), Древом Мира, трансформация горы в Голгофу в основании креста в христианстве свидетельствуют об устойчивом воплощении, контаминации и преемственности сложившихся графических схем, которые интерпретируют условия пространственного видения и фиксируют идею роста, восхождения, завершенности, целостности мироздания» (11).

Выраженная ромбическим орнаментом символика плодородия чаще всего помещается в средней, либо нижней части лопасти прялки и только фрагментарно – в виде расчерченных «в клетку» прямоугольников на поверхности стойки швейки. Этот мотив применяется при орнаментации предметов, связанных со свадебной обрядностью и подтверждает «тесную связь представлений о плодородии земли с

плодородием женщины…» (12).

В виду крайне ограниченной поверхности для украшения, ножка швейки (квадратная или призматическая в основании) декорируется в виде ажурно-прорезанного столбика с включением скульптурных деталей, помещенных в нижней части, например полу-фигуры коня. Иногда столбик покрывается сплошным узором из отдельных элементов: косые кресты, вихревые розетки, ромбы и т.д. в обрамлении полос, составленных из треугольных порезок. Мотивы животных и птиц в декоре прялок и швеек ограничены использованием образов коня и обобщенно трактованных птиц. Причем мотив коня редко встречается в оформлении резных прялок и, напротив, часто в оформлении внешнего контура швеек. В прялках птицы, уменьшено детализованные, чаще всего помещались на второстепенных композиционных полях. В декоре же швеек они играют главную роль, становясь иногда формообразующим пластическим мотивом всей формы, своеобразной скульптурой – таково решение стойки в виде шеи с головкой гуся-лебедя, соединяющееся с донцем «телом» птицы. Тем не менее, вполне логично изображение птиц в резном убранстве и прялок и швеек, так как в мифологии многих северных народов именно птицам отводится главная роль, как демиургов-созидателей мира.

Таким образом, сопоставляя орудия женского труда – прялки и швейки, исследованные автором в различных музеях и частных коллекциях, можно сделать следующие выводы. Во-первых, следует выделить общие технологические приемы изготовления этих предметов, имеющих единую корневую неразъемную конструкцию. Как отличительную черту формообразования следует отметить большое разнообразие форм стояка-ножки швеек разъемной конструкции. Во-вторых, прялки и швейки декорировались в технике трехгранно-выемчатой резьбы, но последние в силу ограниченной поверхности выполнялись более тонко и в значительно меньших размерах основных элементов – трехгранных выемок.

Что касается мотивов, применяемых в резьбе северных прялок и швеек, можно отметить преимущественное использование солярных знаков в различных вариациях, причем, чаще в декоре прялок. Мотив Древа редко изображался в декоре резных прялок и практически

никогда швеек. Мотивы животного мира ограничены изображениями коня и птицы.

В заключение необходимо отметить, что прялки описываются в трудах многих исследователей народного искусства, тогда как должного интереса к швейке – как старинному орудию женского труда – проявлялось мало. Это несправедливо, так как несмотря на ее меньшую обрядовую функцию, она по формообразованию и декору очень красива, изыскано орнаментальна, пластически емка и заслуживает более серьезного внимания и пристального изучения.

Примечания:

1.*Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. III М.: Русский язык, 1980.

2.*Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. III М.: Русский язык, 1980.

3.*Тарановская Н. В.* Русские прялки. Napoly Italy: Palace Editions, 2001.

4.*Самойлов И. Д.* Каталог уральской народной росписи крестьянских домов и предметов быта в собрании Нижнесинячихинского музея-заповедника. Свердловск: Уральский рабочий, 1988.

5.*Гаген-Торн.* Деревянная утварь Усть-Цильмы. М.-Л. Сб. МАЭ, XXI, 1963.

6.*Соболев Н. Н.* Русская народная резьба по дереву. М: Сварог и К, 2000.

7.10020/Д23433, 10031/Д2340, фонды дерева Архангельского государственного музея деревянного зодчества и народного творчества.

8.*Тарановская Н. В.* Русские прялки…..Palace Editions, 2001.

9.Текст частушки использован из следующего издания: Пряла лен, пряла лен: Подборка котласских частушек / Авт.-сост. *С. Г. Вирячева*. Котлас, 2011.

10.*Кондратьева В. А.* Резное дерево Поморья в собрании Архангельского государственного музея деревянного зодчества и народного искусства. Архангельск: М’арт, 2000.

11.*Кошаев В. Б.* Композиция в русском народном искусстве (на

материалах изделий из дерева): учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Декоратив.-приклад. искусство и народные промыслы». М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2006.

12.*Рыбаков Б. А.* Происхождение и семантика ромбического орнамента / Музей народного искусства и художественные промыслы. Сб. тр. НИИХП, вып. 5 / Отв. ред. Р.К. Розов М.: Изобраз. иск-во, 1972.

Библиография:

1.*Гаген-Торн.* Деревянная утварь Усть-Цильмы. М.-Л. Сб. МАЭ, XXI, 1963.

2.*Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. III – М.: «Русский язык», 1980.

3.*Кондратьева В. А.* Резное дерево Поморья в собрании Архангельского государственного музея деревянного зодчества и народного искусства. Архангельск: М'арт, 2000.

4.*Кошаев В. Б.* Композиция в русском народном искусстве (на материалах изделий из дерева): учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Декоратив.-приклад. искусство и народные промыслы». М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2006.

5.Пряла лен, пряла лен: Подборка котласских частушек / Авт.-сост. *С.Г. Вирячева.* Котлас, 2011.

6.*Рыбаков Б. А.* Происхождение и семантика ромбического орнамента /Музей народного искусства и художественные промыслы. Сб. тр. НИИХП, вып. 5 / Отв. ред. Р.К. Розов М.: Изобраз. иск-во, 1972.

7.*Самойлов И. Д.* Каталог уральской народной росписи крестьянских домов и предметов быта в собрании Нижнесинячихинского музея-заповедника. Свердловск: Изд-во «Уральский рабочий», 1988.

8.*Соболев Н. Н.* Русская народная резьба по дереву. М: Сварог и К, 2000.

9.Тарановская Н. В. Русские прялки. Napoly Italy: Palace Editions, 2001.

Т. В. Шевчук

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КЕРАМИКА ПЕРЕСЛАВЛЯ – ЗАЛЕССКОГО XIX-XX ВЕКОВ. К ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ НАРОДНОГО ПРОМЫСЛА

В статье рассматривается процесс развития традиционной керамики Переславля-Залесского и формирования народного художественного промысла на протяжении XIX-XX веков.

The article describes the process of developing traditional ceramics of Pereslavl-Zalessky and forming national artistic handicraft during the XIX-XX centuries.

Ключевые слова: керамика, Переславль-Залесский, Ярославская область, гончарство, художественный промысел, завод «Переславская керамика».

Keywords: ceramics, Pereslavl-Zalesskiy, Yaroslavl region, pottery, national handicraft, plant « Pereslavl ceramics».

Переславль-Залесский – один из самых известных городов «Золотого Кольца» России. Он расположен в Ярославской области на живописных берегах Плещеева озера. Выгодное месторасположение и концентрация большого количества памятников старины дают возможность рассматривать Переславль как важный центр развития туризма. Город известен не только своей древней и богатой историей, но и многовековыми традициями художественного ремесла. Со времен средневековья здесь развивались иконописание, ювелирное дело, гончарное и ценинное ремесленные производства. В связи с этим особое значение приобретают изучение и популяризация сохранившихся здесь до наших дней народных промыслов и ремесел как неотъемлемой

части отечественной культуры, национального наследия России. В них воплощен накопленный веками опыт эстетического восприятия картины мира, глубокие художественные основы жизни и быта людей. В 1999 году для сохранения этой важной отрасли культуры нашей страны был утвержден Федеральный закон «О народных художественных помыслах». В Переславле – Залесском статус таких промыслов имеют вышивальная фабрика «Новый мир» и завод «Переславская керамика», истории которого и посвящена настоящая статья.

Переславский завод художественной керамики является продолжателем традиционного гончарства Ярославской области. Он производит художественные керамические изделия с применением различных видов декора – это сервизы чайные и кофейные, наборы для кваса, молока, блинов, окрошки, многопредметные обеденные наборы, питьевые наборы, вазы, блюда, горшочки для жаркого, супницы, кружки и др. Мастера завода владеют различными приемами гончарного производства, многими видами формовки и декорирования керамических изделий. В процессе производства на заводе сложились стилистические особенности изделий на основе традиционных форм старинной гончарной посуды и свободной кистевой росписи в декоративном оформлении. На заводе творчески развиваются традиции народного гончарства, используется ручной труд, метод индивидуального варьирования и авторского исполнения изделий, что обеспечивает высокое техническое качество продукции. Это дало экспертной комиссии НИИХП (заключение от 01.02.93.) основание отнести Переславский завод художественной керамики к предприятиям народных художественных промыслов, а выпускаемую им продукцию к изделиям НХП.

Известный исследователь народного творчества Э.Г. Истомина уточняет, что «промыслы, называемые сейчас художественными, такого обозначения не имели вплоть до второй половины XIX века. Художественные свойства изделий отдельных видов промысловой деятельности формировались как специфические свойства производства. Лишь постепенно производства, развивавшиеся на основе традиционной технологии и творческой индивидуальности мастеров, стали выделяться в особые центры художественных промыслов» (1).

По нашему мнению, для обнаружения художественных особенностей народных промыслов имеет смысл обратиться к их истокам, порой находящимся в глубоком прошлом.

Развитие гончарного промысла в Переславском крае имеет долгую историю. Его территория была заселена древними племенами 8 – 10 тысяч лет тому назад. При археологических раскопках XIX – XX веков наряду с орудиями труда из камня, металла и кости были обнаружены многочисленные осколки глиняной посуды, что свидетельствует о существовании древнего производства керамики в этом крае. Изучение данных находок позволило сделать вывод, что первые керамические изделия – яйцевидные остродонные сосуды, покрытые сплошным орнаментом, стали изготавливаться здесь еще в V тысячелетии до нашей эры. Керамика этого времени известна только по обнаруженным археологами фрагментам-черепкам. В экспозиции Переславль-Залесского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника «Древнейшее прошлое Переславского края» представлены целые сосуды более позднего времени – горшки X-XII веков №№ 5368; 136; 137 и др. (2).

После заселения края славянами гончарное дело становится отдельным ремеслом местного населения. Форму промысла гончарство в Переславском крае приобрело много веков спустя. Ремеслом принято считать индивидуальное ручное производство промышленных изделий, организованное на основе личного мастерства с применением простых орудий труда. А промысел – это занятие, доставляющее человеку пропитание, то есть дело, нацеленное на жизнеобеспечение. В таком значении термин «промысел» закрепился за крестьянскими ремеслами на том этапе развития, когда их роль в хозяйстве определялась необходимостью дополнительного заработка.

Как промысел, производство глиняной посуды в XIX веке по статистическим данным 1912 года было особенно развито в двух местностях Переславского уезда: в селе Лихареве и соседних деревнях Нагорьевской волости, а также в селе Вашутине и деревне Подберезье, Погостовской волости. По свидетельству старожилов, он существовал к тому времени уже более двухсот лет. «Где ни копни возле нашей деревни», – говорят крестьяне д. Вашутина, – «никак до

настоящего грунта не дороешься, везде аршина на два наших изделий – черепков». Это обстоятельство заставляет относить возникновение промысла к глубокой старине. Никаких преданий, проливающих свет на историю производства, в памяти крестьян не удержалось. По рассказам стариков, зафиксированным уездными статистиками начала XX века, горшечниками они были задолго «до француза» (3). Позднее в Погостовской волости, благодаря развитию валки, пилки и извоза леса, гончарный промысел пришел в упадок как менее выгодный, но в Нагорьевской волости, где стали устраивать усовершенствованные горны и применять обливку посуды, промысел продолжал развиваться.

Переславские ремесленники изготавливали разнообразную продукцию: горшки разной величины, кринки, корчаги, кувшины, кружки, рукомойники и т.п. Историк-краевед М.И.Смирнов писал, что ремесленное производство в Переславле в XVIII-XIX вв. достигало большого развития: «Существовали горшечные заводы, где, кроме глиняной посуды, вырабатывали плиты для настилки полов» (4). Местные изделия сохранили древние монументальные формы, особенно выразительные в чернолощеных сосудах, искусно орнаментированных несложными геометрическими мотивами. В середине XIX века, в момент расцвета гончарного промысла на территории края им было занято более 100 человек. Продукция переславских гончаров пользовалась широкой популярностью не только в Переславле и его окрестностях, но и в соседних уездах Владимирской и Ярославской губерний. Переславские гончары сбывали свой товар в Угличе, Сергиев-Посаде, Ростове и Ярославле. Во второй половине XIX века характер некоторых крупных традиционных кувшинов и других поливных изделий упрощается, а архаичный углубленный узор вытесняется простым штампованным орнаментом. Согласно исследованиям О.С. Поповой, «несмотря на широкое развитие в XIX веке производства фарфоровых и фаянсовых изделий, которые продавались на всех ярмарках и базарах, не сокращалось также и гончарное производство, т.к. крестьяне в основном продолжали пользоваться наиболее дешевой глиняной посудой. Обычно гончарное производство в каком-нибудь городе или селении имело узко местное значение. Этим объясняется наличие специфических особенностей в решении формы посуды и

декорирования ее поверхности в каждом производственном районе, несмотря на примерно одинаковый уровень развития техники гончарного производства и сходные технические приемы выполнения гончарных изделий» (5).

Во второй половине XIX – начале XX века народные гончарные промыслы продолжали сохранять, а частично и развивать художественные традиции русской керамики. Однако в предреволюционные годы многие из них уже переживали экономический упадок. Это произошло и на переславской земле. По мнению исследователя народных промыслов XIX века С.А. Харизоменова, «вопрос о будущности помысла вряд ли может возбуждать какие-либо сомнения, если не изменятся сами условия производства. Промысел находится в теснейшей зависимости от ценности леса: дрова – наиболее ценный элемент оборотного капитала. Вот почему этот промысел мы должны обречь на гибель в самом близком будущем. Уже теперь вашутинские горшечники, не получившие в надел леса, бросают горшечный круг и, с проведением железной дороги, обращаются к пилке и возке дров. Лихаревские горшечники пока усердно занимаются верчением круга, но и они сильно жалуются на дороговизну леса и глины. Промысел мог бы держаться и развиваться в том случае, если бы он усвоил более совершенные приемы крупного производства, какие мы встречаем в Гжельском округе или в Жаровской волости Покровского уезда. Ожидать этого, однако, трудно и по недостаточной предприимчивости переславских горшечников, и по незавидным качествам местной глины» (6).

Но пессимистический прогноз С.А. Харизоменова, к счастью, не оправдался. Традиции вашутинских и лихаревских горшечников сохранялись в семьях мастеров, передаваясь от отца к сыну. В XX веке гончарное производство возродилось на Переславском Горкомбинате, созданном в мае 1944 года. В последующие годы, в результате различных преобразований, Горкомбинат был переименован в Переславский кирпичный завод. В 1974 году на заседании Художественного совета при Ярославском облисполкоме впервые его гончарная продукция была отнесена к изделиям народных художественных помыслов.

Гончарное производство на Переславском Кирпичном заводе

развивалось настолько успешно, что не только не отставало от производства кирпича, но даже и обгоняло его. К 1975 году, после ввода в эксплуатацию нового производственного здания гончарно-керамического цеха, удельный вес художественных изделий из керамики составлял 52% от общего объема промышленной продукции предприятия.

В 1983 году Кирпичный завод был отнесен к предприятиям народных художественных промыслов и переименован в Переславский завод художественной керамики. Сегодня ассортимент выпускаемых изделий насчитывает около 60 наименований. Для декорирования изделий применяется ручная кистевая роспись цветными ангобами и глазурями, лепка декора, прорезывание и процарапывание по сырому черепку, а также комбинирование этих техник. Среди мотивов росписи преобладают растительные, геометрические и свободные композиции. На предприятии работают мастера с большим стажем, часто более 15 лет. И, несмотря на то, что не все из них получили специальное образование, богатый производственный опыт дает им возможность создавать изделия высокого качества. Главный художник завода «Переславская керамика» И.Л. Осадчая - выпускница Абрамцевского художественного училища. Каждая новая разработка проходит художественный совет «Ассоциации Народных художественных Промыслов» в Ярославле. Такие мероприятия проводятся несколько раз в год. Продукция завода периодически экспонируется на выставках и фестивалях различных уровней и неоднократно отмечалась дипломами за высокое качество и сохранение народных традиций.

Внимательное изучение народного творчества помогает изменить общепринятое отношение к гончарным изделиям только как к простым утилитарным предметам. Классическая простота и чистота форм дает возможность утверждать, что гончарные изделия, как и другие предметы народного творчества, являются подлинными произведениями народного искусства, несущими характерные черты национального своеобразия. Однако нельзя не согласиться с Е.Б. Сосниной в том, что «в XX веке глиняная посуда вынужденно уступила свое место заводским изделиям из стекла, фарфора, фаянса и металла. Начавшаяся в советскую эпоху борьба с «капиталистическими элементами в

деревне», с «кулаками» и «единоличниками» завершила процесс вырождения гончарного промысла. Были утрачены многовековые традиции народного творчества, им на смену пришли «стандарты», «госты» и «худсоветы», поскольку производство керамики перешло на заводы и фабрики, в художественные мастерские государственного образца, а продукция стала безликой и тиражной. И только кропотливо собирая ныне по крупицам историю гончарного промысла, изучая и воспроизводя образцы и формы забытых предметов – кашников, корчаг, кубышек, жбанов, масленок, братин, кисельниц, дойников, опарниц, кухлей, квасников, – еще можно сохранить и передать следующим поколениям эту частицу русской национальной культуры» (7).

Примечания:

1.*Истомина Э. Г.* Золотые руки мастеров Подмосковья. Истоки и традиции ремесел и промыслов. М.: АНО ИЦ «Москвоведение», ОАО «Московские учебники», 2005. С.5.

2.*Петровнина Г. М.* Историческая справка о развитии гончарного промысла в Переславском крае [Рукопись]. // ПЗИАХМЗ, 2001. б/н.

3.*Харизоменов С. А.* Промыслы Владимирской губернии. Выпуск 5. Переяславский уезд. М.: Типо-Литография И.Н. Кушнерева и К., 1884. С.134

4.*Смирнов М. И.* Переславль-Залесский. Его прошлое и настоящее. М., Типолитография Товарищества И. М. Машистова, 1911. С.178.

5.*Попова О. С.* Русская художественная бытовая керамика. М.: КОИЗ, 1959. С.10

6.*Харизоменов С. А.* Промыслы Владимирской губернии. Выпуск 5.М., 1884. С.142.

7.*Соснина Е. Б.* История развития гончарного промысла на территории Ивановского края. – http://www.zapovednik.ws/p0301.html

Библиография:

1.Архив администрации г. Переславля-Залесского. Ф. № 464. Оп. 1.

2.Материалы для оценки земель Владимирской губернии. Том XIII.

Переславский уезд. Выпуск III. Промыслы крестьянского населения. – Владимир на Клязьме, 1912.

3.*Петровнина Г. М.* Историческая справка о развитии гончарного промысла в Переславском крае [Рукопись].//. ПЗИАХМЗ, 2001. б/н.

4.Русское гончарное искусство XIX – начала XX века: Каталог выставки из собрания Загорского музея. М., 1976.

5.*Смирнов М. И.* Переславль-Залесский. Его прошлое и настоящее. М.: Типолитография Товарищества И. М. Машистова, 1911. С.178.

6.*Сукина Л. Б.* История и культура Переславского края. Переславль-Залесский: Изд-во «Университета города Переславля», 2002, 102 с.

7.*Харизоменов С. А.* Промыслы Владимирской губернии. Выпуск 5. Переяславский уезд. М: Типолитография И.Н. Кушнерева и К., Пименовская улица, дом Кушнеревой, 1884. 229 стр.

В. А. Греков

ДЕТСКИЙ ПОРТРЕТ В СОБРАНИИ МУЗЕЯ ИГРУШКИ (СЕРГИЕВ ПОСАД): ИЗ ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ КОЛЛЕКЦИИ

Статья посвящена уникальному собранию детского портрета Музея игрушки (г. Сергиев Посад). Малоизвестные произведения из этой коллекции существенно обогащают известные сведения о русской портретной живописи XVIII – XIX веков. Основываясь на архивных и литературных материалах, автор реконструирует основные источники формирования музейного собрания.

The article is devoted to the one of the most remarkable collection of the children's portraits in the Russian museums. Little-known in nowdays, it included pictures of Russian and west-European artist. According to archival and literary sources the article tells about the first year's history of the Toy museum in Zagorsk (now Sergiev Posad).

Ключевые слова: Н.Д. Бартрам, коллекционирование, детский портрет, музей игрушки, музейные коллекции.

Keywords: N.D. Bartram, collecting, children's portrait, Toy museum, museum collections.

Среди множества российских музеев ФГУ «Художественно-педагогический музей игрушки» Российской академии образования обладает своей яркой спецификой – он является уникальным хранилищем произведений своеобразного вида народного и декоративного искусства – игрушки, а также различных предметов, сопровождающих детство людей разных стран и эпох. Одно из важнейших мест в собрании занимает оригинальная коллекция

изображений детей, запечатленных в живописи, миниатюре и графике. Сегодня фонд детского портрета насчитывает более 300 предметов, которые отражают ведущие направления отечественного и западноевропейского изобразительного искусства XVIII – XX веков.

Музей игрушки Наркомпроса РСФСР был основан в 1918 году в Москве по инициативе художника, собирателя, музейного и общественного деятеля Николая Дмитриевича Бартрама (1873-1931) (1). За период существования музея в Москве (1918-1931) была в основном сформирована коллекция детского портрета. В ней, наряду с работами знаменитых живописцев (Н.П. Богданов-Бельский, С.К. Зарянко, В.А. Тропинин), существовали произведения малоизвестных (П.А. Дубровин, Ф.А. Тулов) или мало представленных (Л. Блан, П. Верне, И. Дорнер) в отечественных музейных собраниях художников.

Ядро собрания составили произведения, поступившие благодаря деятельности основателя музея. За период с 1921 по 1931 годы в музей было передано более ста детских портретов кисти русских и западноевропейских художников, а также мастеров «россики» (иностранных художников, работавших в России).

Н.Д. Бартрам в 1928 году так характеризовал коллекцию и определял ее место в собрании музея: «…стены Музея украшены богатой коллекцией детских портретов за время последних 200 лет, главным образом начала и середины XIX века. Это собрание – единственное в своем роде – дает для художника исключительно любопытный материал по истории детского костюма, а для исследователя психолога не менее ценные данные может дать изучение влияния быта различных эпох на ребенка…» (2).

Н.Д. Бартрам был одним из тех, кто стоял у истоков строительства советского музея. Он был членом Комиссии по охране памятников искусства и старины Наркомата просвещения РСФСР (Наркомпрос) и принимал участие в организации многих музеев в Москве, в том числе, Музея быта 1840-х годов и Кустарного музея. Н.Д. Бартрам имел доступ в хранилища и запасники, а также приоритетное право отбирать произведения для своего музея. Портреты детей кисти художников XVIII – XIX веков, которые удалось привлечь в этот период, наряду с предметами детской мебели, одежды, посуды, книгами и альбомами,

являлись составной частью того «вещевого фона», на котором игрушки смотрелись наиболее органично. В то время коллекция рассматривалась в качестве своего рода вспомогательного материала, который бы иллюстрировал детский быт, ярко и привлекательно воссоздавая мир детства разных эпох.

В ходе изучения архивных материалов музея игрушки (3), инвентарных книг Центрального хранилища Государственного музейного фонда (ЦХ ГМФ) (4), а также благодаря сохранившимся обрывкам бумажных наклеек и печатей на подрамниках произведений, удалось определить происхождение и раскрыть историю бытования многих произведений – коллекции частных лиц, подвергшиеся национализации после 1917 года. Ряд портретов, поступивших в музей из ГМФ, являлись частью фамильных галерей подмосковных и провинциальных усадеб.

Источники поступления живописных, миниатюрных и графических детских портретов в музей весьма разнообразны. Их можно разделить на три категории: ГМФ (а также отделы и комиссии Наркомпроса), музеи Москвы, собрания частных владельцев и комиссионные магазины. Основная часть коллекции поступила от учреждений Отдела по делам музеев (Главмузей) Наркомпроса: ЦХ ГМФ и Фонд № 2 ГМФ (20 детских портретов) (5), Отдел по учету и охране памятников искусства и старины (17) (6), Фонд декоративного искусства (10), Этнографическая комиссия (10) (7). Детские портреты передавались также из расформировывавшихся московских музеев: музея и фонда Декоративной школы бывшего Строгановского училища (27), 1-го (6) и 7-го (1, через ГМФ) Пролетарских музеев, Музея быта 1840-х годов (4), Государственного музея №3 (1), фондов Оружейной палаты (11) и Государственной Третьяковской галереи (1). Собрание пополнялось также за счет частных пожертвований и даров: от М.Д. Езучевского (2), дочери Бартрама А.Н. Изергиной (2), С.Б. Стремоуховой (1) (8) и других лиц. Последним крупным приобретением в коллекцию стали 14 литографированных листов с изображением детских жанровых сценок, поступивших в 1934 году от Е.П. Микини (г. Загорск).

В 1928 году Н.Д. Бартрам перечисляет основные источники поступления живописных произведений в собрание музея: «…

коллекция детских портретов составлена из фонда картин при бывшем Строгановском училище, а так же и из вещей бывших антикварных магазинов Москвы и из Гос. фонда, помещавшегося тогда при бывшем Английском клубе» (9).

Национальный музейный фонд (НМФ, в 1921-1927 – ГМФ) был создан в 1918 году Коллегией по делам музеев и охране памятников искусства и старины при Наркомпросе. В предисловии к каталогу Первой выставки НМФ, И.Э. Грабарь пишет, что музейный фонд организован «в качестве мощной художественной сокровищницы, в виде гигантского резервуара, из которого щедрой рукой, в государственном масштабе, с соблюдением интересов общерусского искусства и разумной художественной политики должны распределятся предметы искусства и старины по всем русским музеям, как столичным, так и провинциальным» (10).

Среди различных источников поступления особый интерес представляют расформированные в начале 1920-х годов московские музеи. Большая часть произведений, поступивших в музей игрушки из ЦХ ГМФ (11), находилась ранее в Московском Румянцевском музее (12) вплоть до его ликвидации в 1920-е годы.

Пролетарские музеи были организованы Комиссией по охране памятников Моссовета. К 1920 году Пролетарских музеев в Москве насчитывалось восемь, при некоторых из них были организованы также филиальные отделения. В общей сложности есть сведения о существовании 14 музейных экспозиций. Первый пролетарский музей с ноября 1918 по 1923 годы находился в бывшем особняке Леве на Большой Дмитровке (дом № 24). В отличие от сравнительно небольшого Седьмого Пролетарского музея на Старой Басманной, его собрание выделялось большим разнообразием экспонатов, выставленных в просторных многочисленных залах, и позволяло проследить общую линию развития русского искусства, в отдельные периоды его развития, сопоставляя его с западноевропейским. В двух этажах дома экспонировались лучшие произведения, отобранные сотрудниками Комиссии по охране памятников искусства и старины в национализированных частных коллекциях. Какой-либо системный принцип в отборе произведений для коллекции музея отсутствовал,

что было более характерным для хранилища произведений искусства, нежели для музея. В 1921 году началось свертывание сети пролетарских музеев, завершившееся в 1923 году. Их фонды пошли на пополнение ведущих московских музеев: Исторического, Румянцевского, музеев восточных искусств и нового западного искусства, Третьяковской и Цветковской галерей. В их число попал также и музей игрушки, пополнивший свое собрание рядом замечательных живописных полотен.

В 1919 году в Москве возникла необходимость в создании музеев не только художественных, узкоотраслевых, но и историко-бытовых, воссоздающих стиль той или иной эпохи, ее характерные черты, выраженные в интерьере, его деталях. 19 мая 1919 года по решению московской коллегии Отдела по предложению подотдела НМФ возник Музей быта в Москве. В Нескучном (Александринском) дворце предполагалось выставить экспонаты, посвященные второй половине XVIII – первой трети XIX века. А материалы, характеризующие переходные, противоречивые в истории культуры 1840-е годы решили разместить в филиале в доме Хомяковых на Собачьей площадке (13). В создании этого отделения непосредственное участие принимал основатель музея игрушки Н.Д. Бартрам.

«Портрет ребенка в белом платье с деревянной куклой в руках» (14), предположительно являющийся копией с портрета кисти Ф.-Г. Друэ Младшего (1727-1775), согласно документам (15) происходит из собрания наследников богатого нефтепромышленника Льва Константиновича Зубалова (1853–1914). На обороте подрамника произведения сохранилась сургучная владельческая печать и наклейка с надписью: «Leon de Zubaloff». В своем московском особняке на Садовой-Черногрязской, д. 6, Л.К. Зубалов собрал великолепную коллекцию западноевропейской живописи, гобеленов, бронзы, керамики, фарфора, эмали и древнерусской иконописи. «Обстановка этого дома, наполненного произведениями искусства, способствовала разностороннему собирательству, в котором, несомненно, присутствовал и интерьерный подход, при котором наряду с подлинными предметами той или иной эпохи могли существовать и поздние повторения и подражания… Зубалов много покупал из

«первых рук», на европейском антикварном рынке. Известно, что в его коллекции, переданной в 1917 году Румянцевскому музею… находилось 44 картины, 150 икон и другие предметы. В особняке Зубалова было впоследствии организовано хранилище произведений искусства» (16). Сегодня предметы из его коллекции находятся в собраниях крупнейших музеев России.

«Портрет запеленатого младенца» (17) происходит из собрания известного московского купца, банкира, мецената и публициста Кузьмы Терентьевича Солдатенкова (1818–1901). В его коллекции были произведения иконописи, а также русской живописи (296 произведений), скульптуры, графики и несколько произведений западноевропейского искусства – картины и копии с античных скульптур. С середины 1850-х годов коллекция К.Т. Солдатенкова размещалась в его доме на Мясницкой улице (дом 37). По завещанию собирателя, коллекция икон была передана Покровскому собору у Рогожской заставы, 269 произведений искусства и библиотека – Московскому Румянцевскому музею. После ликвидации Румянцевского музея в 1920-е годы основная часть собрания произведений искусства была передана в Третьяковскую галерею и Русский музей.

Два детских портрета (18) второй половины XVIII века кисти Луи Блан (1810-1885) с изображениями троих детей ранее находились в собрании А.И. Ценкера, московского собирателя начала XX века. Сведений о нем сохранилось крайне мало, его имя упоминается лишь в ряде старых каталогов. Можно предположить, что их владельцем был Андрей Иосифович Ценкер, потомственный почетный гражданин, член Совета Московской глазной больницы. В то же время, в Москве проживал инженер-механик, который именовался Андрей Иосиф Францевич Ценкер (19). В ГТГ находится работа В.Г. Перова из собрания И.Ф. Ценкера, поступившая в 1916 году в дар от К.Г. Ценкера (20).

На подрамнике «Портрета князя Николая Николаевича Оболенского ребенком» (21) 1848 года сохранился обрывок этикетки Таврической выставки 1905 года (22) с надписью: «…Николая Николаевича Москва Сивцевъ-Вражекъ собст.домъ», указывающей имя первого владельца портрета – изображенного на портрете князя Н.Н. Оболенского (1833-

1898). По наследству от графов Морковых у него оказалось прекрасное собрание полотен В.А. Тропинина. Далее, владельцем портрета была Е.М. Фейтельберг – коллекционер начала XX века, чье имя упоминается в ряде выставочных каталогов (23). В каталогах музеев есть сведения о Г.М. Фейтельберг (24). Возможно, речь идет об одном и том же собрании.

В ходе изучения живописного собрания музея удалось восстановить историю бытования нескольких портретов, происходящих из фамильных портретных галерей подмосковных дворянских усадеб. «Портрет С.В. Давыдова в детстве» (25) кисти немецкого художника И.К. Дорнера (1809-1866) принадлежал роду Орловых-Давыдовых и находился в имении Отрада Московской губернии. Позднее он перешел в собственность светлейшей княгини Александры Петровны Ливен (урожденной Васильчиковой, 1861–1929), московской меценатки, жены действительного статского советника А.А. Ливена. В ее особняке на Страстном бульваре находились первоклассные произведения старых мастеров и современных русских художников (26).

«Портрет князя Александра Владимировича Барятинского» (27), исполненный между 1853-1855 годами И.К. Макаровым (1822-1897), а также «Портрет князя Александра Ивановича Барятинского ребенком» (28) кисти французской художницы М.-Л.-В. Шардон (1792-1875), происходят из собрания князей Барятинских. Им принадлежало значительное количество первоклассных произведений живописи, находившихся в усадьбах Марьино и Ивановское Курской губернии. После революции оба дворца были разграблены, оставшаяся часть собрания вывезена в Москву и распределена по музеям или распродана.

«Урок пения» (29) 1899 года кисти Н.П. Богданова-Бельского (1868-1945) находился некогда в коллекции Исаджана Степановича Иосаджанова (Исаджанова, 1872-1937), уроженца Эриванской губернии. После переезда в Москву в начале 1890-х годов, он, будучи банковским служащим, увлекся коллекционированием новейшей русской живописи, основу которой составляли художники объединения «Бубновый валет». В его особняке на Старой Басманной (дом № 26) был впоследствии организован 7-й Пролетарский музей. После национализации в 1919 году коллекция Исаджанова была отправлена

в хранилища ГМФ, а затем «распределена по картинным галереям многих городов России» (30), несколько работ хранятся сегодня в Третьяковской галерее.

«Портрет мальчика в красном халатике» (31) и «Портрет девочки в белом платье с колье» (32) поступили в музей в 1922 году от дочери Н.Д. Бартрама Анастасии Николаевны Изергиной. Возможно, эти портреты являлись частью личной коллекции основателя музея, однако документально подтвердить или опровергнуть эту версию на сегодняшний день не представляется возможным.

Из собрания княгини Н.М. Гагариной происходят три портрета из Музея игрушки: «Портрет мальчика в белом воротничке» (33), «Портрет В.Д. Обрескова ребенком верхом на палочке» (34), а также «Портрет мальчика в красном платье с обручем» (35). Известно, что в Саратовском Государственном художественном музее имени А.Н. Радищева находится «Портрет Е.Д. Обресковой» (36). Он также происходит из собрания княгини Н.М. Гагариной. Судя по всему, здесь мы имеем дело с портретами двух братьев и сестры, происходящими из одного собрания.

Многие фамилии, фигурирующие в инвентарных книгах ЦХ ГМФ в качестве бывших владельцев произведений живописи, к сожалению, не удается соотнести с известными на сегодняшний день именами коллекционеров. Зачастую также отсутствуют инициалы, что не позволяет определить конкретное лицо (например, Морозова). Возможно, мы имеем дело с коллекцией известной меценатки и благотворительницы Маргариты Кирилловны Мамонтовой, супруги Михаила Абрамовича Морозова (1871-1903). Ей принадлежал особняк в Мертвом переулке, в котором после революции работала Комиссия по охране памятников искусства и старины. Впоследствии в этом особняке было организовано специальное художественное хранилище произведений искусства. На некоторых живописных произведениях в музее игрушки сохранились бумажные наклейки с надписью: «*Мертвый* [переулок]*, 9*».

Особенности и своеобразие коллекции детского портрета Музея игрушки связаны, прежде всего, со временем и источниками поступления живописных и графических произведений. Они попали в Музей

почти единовременно и представляют одновременно сложившийся художественный комплекс, который был сформирован не только благодаря обстоятельствам, но и личному художественному вкусу собирателя и основателя музея Н.Д. Бартрама. Он отбирал предметы, наиболее характерные для времени своего создания и бытования, дающие представление о настроении моделей и их внутреннем мире. Таким образом, в музее сложилась качественная коллекция, представляющая собой уникальный ансамбль, не имеющий аналогов в музейных собраниях России.

Примечания:

1.ГАМО. Ф. 2306. Оп. 28. Ед. хр. 16. Л. 8.

2.Цит. по *Бартрам Н.Д., Овчинникова И.Е.* Указ.соч. С. 36.

3.Научный архив ФГУ «ХПМИ» РАО, оп. 6, ед. хр. 4. С.12-16 // Материалы по сбору коллекций для Музея игрушки. 1919-1929.

4.РГАЛИ. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 76-79.

5.Центральное хранилище ГМФ располагалось в здании бывшего Английского клуба на Тверской; Фонд № 2 – в доме Л.Л. Зубалова на Садовой-Черногрязской, д. 6.

6.После октября 1917 при Московском Совете была учреждена Комиссия по охране памятников искусства и старины. С созданием в мае 1918 Отдела по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Наркомпроса комиссия была подчинена данному отделу. К осени 1918 года Музейный отдел имел восемь подотделов: Центральных музеев; Национального музейного фонда; Провинциальных музеев; Столичной охраны памятников искусства и старины; Провинциальной охраны памятников искусства и старины; Архитектурной и живописной реставрации; Документальной регистрации; Археологический. В мае 1921 музейный отдел был реорганизован в Главмузей.

7.В августе 1921 в музей было передано десять портретов «по истории иконографии детей» (Научный архив ФГУ «ХПМИ» РАО. Оп. 6, Ед.хр. 4. Л. 12).

8.Научный архив ФГУ «ХПМИ» РАО. Оп. 6, Ед.хр. 4. Л. 13.

9.Цит. по *Бартрам Н.Д., Овчинникова И.Е.* Указ. соч. С. 8.

10.Цит. по *Бирюкова С.В.* Указ. соч. С. 8.

11.Согласно отношению за подписью заведующего подотделом А. Эфроса, в июне 1924 в музей игрушки из ГМФ было выдано 23 живописных произведения (Научный архив ФГУ «ХПМИ» РАО. Оп. 6, Ед.хр. 4. С. 16).

12.РГАЛИ. Ф. 686. Оп. 1. Ед.хр. 76.

13.*Банников А.П., Сапожников С.А.* Указ. соч. С. 127-128.

14.Неизвестный художник второй половины XVIII века. Портрет ребенка в белом платье с деревянной куклой в руках. Холст, масло. 71,2×55,8. Инв. Ж 23.

15.Инв. 675/226. Собрание Л.Л. и О.И.Зубаловых, Румянцевский музей (РГАЛИ, ф. 686, оп. 1, ед. хр. 76).

16.*Жуков Ю.Н.* Указ. соч. С. 99.

17.Неизвестный художник первой четверти XIX века. Аллегорическая композиция – портрет запеленатого младенца. Холст, масло. 62х74. Инв. Ж 7.

18.*Блан Л.* Портрет трех подростков. 1865. Холст, масло. 70х64 (овал). Инв. Ж 83; Блан Л. Портрет трех детей. 1865. Холст, масло. 70х64 (овал). Инв. Ж 84.

19.*Банников А.П., Сапожников С.А.* Указ. соч. С. 527.

20.ГТГ: Каталог. Т. 4. Кн. 2. С. 46 (Кат. № 66), 514.

21.Неизвестный художник. Мальчик с шапкой в руках. 1848. Холст, масло. 59,5х49,3. На обороте холста надпись: *Князь Ник.Ник. Оболенский 22(?) сен.1848 г*. Инв. Ж 77.

22.Каталог…выставки русских портретов… Вып. I-VIII, СПб, 1905. Кат. № 907, 944, 1151.

23.*Банников А.П., Сапожников С.А.* Указ. соч. С. 509.

24.ГТГ: Каталог. Т. 3. С. 242 (Кат. № 770).

25.*Дорнер К.* Мальчик в белой рубашке с игрушечной упряжкой. 1851. Картон, масло. 32,5х24,5. Инв. Ж 81. В левом нижнем углу – подпись и дата: «*C.Dorner. 1851*». На обороте – надпись: «*Сергей Владимирович Давыдов впоследствии граф Орлов-Давыдов*».

26.*Банников А. П., Сапожников С.А.* Указ. соч. С. 275.

27.*Макаров И. К.* Портрет князя А.В.Барятинского. 1853-55. Холст, масло. 42х36 (овал). Инв. Ж 85.

28.*Шардон М.*-Л.-В. Мальчик в шляпе с пером, с конем-качалкой. Портрет князя А.И.Барятинского. 1817. Холст, масло. 104х77. Инв. Ж 94. В нижнем правом углу – подпись и дата: *Virginie Chardon Paris 1817.*

29.*Богданов-Бельский Н. П.* Урок пения. 1899. Холст, масло. 98х65,3. Внизу по центру подпись и дата: *Богдановъ-Бельский 99*. Инв. Ж 100

30.*Банников А.П., Сапожников С.А.* Указ. соч. С. 210.

31.Неизвестный художник середины XIX века. Портрет мальчика в красном халатике. Холст, масло. 50х41. Инв. Ж 86.

32.Неизвестный (польский?) художник середины XIX века. Портрет девочки в белом платье с колье. 1856. Холст, масло. 50х41. Инв. Ж 89.

33.Неизвестный художник начала XIX века. Портрет мальчика в белом воротничке. Холст, масло. 49х39 (овал). Инв. Ж 50.

34.Неизвестный художник первой четверти XIX века. Мальчик верхом на палочке. Портрет В.Д. Обрескова. Начало 1820-х. Холст, масло. 98,2х75,5. Инв. Ж 36.

35.*Галлио Д.* Мальчик в красном платье с обручем. Портрет М.Д. Обрескова. 1823. Холст, масло. 108,5х83,5. В нижнем левом углу подпись и дата: *Dezirée Gallion. 1823*. Инв. Ж 52.

36.Неизвестный художник первой половины XIX века. Портрет Е. Обресковой. 1825. Холст, масло. 93х65. Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева. Инв. Ж-594.

Библиография:

1.Каталог Историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом дворце в пользу вдов и сирот павших в бою воинов. Вып. I-VIII. СПб, 1905.

2.Государственная Третьяковская галерея. Живопись первой половины XIX – первой половины XX века. Каталог собрания. ТТ. 3-5. М., 2001-2006.

3.*Банников А. П.,* Сапожников С.А. Собиратели и хранители прекрасного: Энциклопедический словарь российских коллекционеров от Петра I до Николая II. 1700-1918. М., 2007.

4.*Бартрам Н. Д.,* Овчинникова И.Е. Музей игрушки: об игрушке, кукольном театре, начатках труда и знаний и о книге для ребенка. Государственный музей игрушки Музейного отдела Главнауки

Наркомпроса. Л., 1928.

5.*Бирюкова С. В.* Из истории создания художественных музеев России: 1917-1941 // Из истории формирования художественных коллекций. ГРМ. Сборник статей. Вып. 2. СПб, 2003.

6.*Жуков Ю. Н.* Сохраненные революцией. Охрана памятников истории и культуры в Москве в 1917-1921 годах. М., 1985.

7.*Изергина А. Н.* О моем отце, художнике Н.Д. Бартраме // Н.Д. Бартрам: Избранные статьи. Воспоминания о художнике. М., 1979.

8.*Полунина Н., Фролов А.* Коллекционеры старой Москвы: Библиографический словарь. М., 1997.

Н. В. Кошаев

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ВОТИВНОЙ БРОНЗЫ ПРИУРАЛЬЯ

В статье рассматривается проблема «пермского звериного стиля», художественно-образную и композиционную специфику которого определяют этногеографические, семантические, технико-технологические аспекты формы.

Article deals with the problem of «Perm animal style» in its ethno-geographical, semantic, technical and technological aspects which determines compositional and artistic specificity.

Ключевые слова: средства искусства, художественная бронза Прикамья.

Keywords: artistic methods, bronze arts of Kama.

В композиционном отношении вотивная бронза интересна двумя художественными функциями: как сакральная костюмная гарнитура, композицию которой реконструируют по археологическим источникам, и технологическое искусство, где воплощена уникальная пластическая среда образов, восходящих к миру языческих переживаний. Ввиду того, что «систематизацию данных в археологии можно считать свершившимся этапом в науке» (1), существует потребность в оценке их образности не только как материалов археологии или семантики, но и как материала искусствоведения. История искусства не так часто обращается к подобным источникам, однако еще Н.П. Кондаков, исследуя русско-византийские, а В.М. Василенко – древнеславянские материалы (зарубинецкой и черняховской культур конца I тыс. до н.э. – I тыс. н.э.), расширили представление о художественно-эстетических

свойствах археологических артефактов (2). Видение их эстетической специфики совпадает с изменением отношения к материалам этнографии, ставшими в XX в. объектом науки о народном искусстве, выраженных В.С. Вороновым понятием «крестьянское искусство» (1924) и охарактеризованных М.А. Некрасовой понятием «народное искусство как мир целостности» (1975). В *археохудожественной* реконструкции возможно использование теории народного искусства, и, кроме отмеченных выше имен, в постановке проблемы исследования имеют значение труды Б.А. Рыбакова, А.Б. Салтыкова, А.К. Чекалова и др. Художественный металл Древней Руси рассматривал Г.Н. Бочаров (1985). З.А. Абрамова провела систематизацию древних изографических комплексов. А.А. Спицын, А.П. Смирнов, Ф.А. Теплоухов, А.В. Шмидт, Л. Грибова, М.И. Иванова, Р.Д. Голдина, В.А. Оборин, Г.Н. Чагин, А.В. Доминяк, Л.И. Липина, многие другие с исторической, археологической, художественной, семантической точки зрения провели работу по систематизации прикамской бронзы. Для раскрытия темы отметим несколько аспектов: проблема этногенеза; систематизация мотивов, технологии литой бронзы; соотношение семантического и художественного своеобразия.

Этногенез в Приуралье сформирован в науке по данным языкознания и археологии. Его связывают с распадом уральской расы, возникшей из соединения монгольской и индоевропейской линий при движении финно-угорских племен в восточно-европейском направлении из бассейна р. Оби. В III тыс. до н.э. установлено присутствие финно-угров на обширной территории Восточной Европы, преимущественно в лесной зоне. Пермский этногенез большинство археологов и лингвистов относят к началу I тыс. до н.э. В это время в Волго-Камском и Вычегодском бассейнах и появляется *ананьинская* культурно-историческая общность (VIII– III в. до н.э.) (3). На ее основе возникли сообщества как археологические аналоги «постепенно обособлявшихся пермских групп» (4). Ананьинскую культуру сменяют *пьяноборская* (II в. до н. э. – II/V в. н.э.), *гляденовская* (II/III в. до н. э. – II/III/IV и даже V в. н. э). Разброс дат связан с движением гуннских племен и вынужденной миграцией населения. С позднегляденовскими племенами связывают *ломоватовскую* культуру, не имеющую связей с

тюрками (VII – XI вв.) и *родановскую* на Верхней Каме (XII – XV вв.), которую характеризуют как предков коми. *Неволинское* население (IV – VIII вв. в Сылвенско-Иренское поречье) отмечено как угорское, которое в IX в. мигрирует на Нижнюю Каму к булгарам. *Поломско-чепецкая* культура (р. Чепца) локализована *поломским* этапом (конец IV – 1-я половина X в.) и *чепецким* (2-я половина X – XV в.) (5), а в бассейне реки Вятки *кочергинской* культуры (X –XII вв.) и предшествующей ей *худяковской и еманаевской.* Существуют и более поздние комплексы, такие как вымский, чумойтлинский, верхнеутчанский, которые предваряют этнические черты удмуртов и коми XVI–XVIII вв. Вопрос этногенеза важен ввиду того, что с ним связаны те или иные мотивы звериного стиля.

Систематизации мотивов пермского звериного стиля посвящен ряд работ. На основе фигуративного единства В.А. Обориным и Г.Н. Чагиным составлен альбом «Чудские древности Рифея». Семантические изыскания некоторых мотивов проведены сотрудниками региональных университетов и научных институтов (РАН). С точки зрения искусства практически первое исследование провел А.В. Доминяк, исследовавший ломоватовские источники. В частности, им выделены некоторые типы структур художественной бронзы, в частности, пронизки, накладки, подвески в убранстве одежд и плоские односторонние бляхи с антропоморфными изображениями, симметричными и позднее иерархичными композициями. Большой объем работы провела Л.И. Липина, группируя и семантически трактуя образы зверей в бронзе.

Образ медведя в костюмной гарнитуре относят к «северной» – гляденовской, ломоватовской, неволинской, поломской и «южной» – кара-абызской, чегандинской и мазунинской культурам. В его применении усматривают особенности мистического двойника человека из параллельного мира и его тотемного предка, имеющего «практически равные с человеком права на земное существование». Характер образа медведя (как правило) отличается некоторой монументальностью. В отборе средств выражения преобладает сдержанность и торжественность поз.

Образ лося/оленя встречается в широком пространстве Евразии.

В структуре мироздания он принадлежит к верхнему уровню. Его общее определение, в отличие от мотива медведя – «обеспечивать человеческую жизнь». С художественной точки зрения образ лося дает многообразие пластических решений, связанных с характером его живой формы: удлиненного красивого объема морды, крутого напряжения шейной части, общей приподнятости фигуры.

Образ коня в металле Прикамья имеет позднее происхождение и производен от культуры индоиранцев. Его варианты объединяют в пять сюжетов: *змееборческий, всадник, солярный, близничный, конь под мировым древом.* В структуре мироздания конь часто объединяет верх и низ космогонической модели, неся с одной стороны хтонические функции, а также являясь символом солнца и огня [Липина Л.И., 2006. С. 14-20]. Что касается водной «природы» коня, то она сближается с функцией «водного быка» в источниках удмуртской мифологии. Отчасти это сводится с мифологией в башкирских преданиях, свидетельствующих о стадах (богатстве) выходящих из воды.

Образ птицы чаще всего дается в позе раскрытых крыльев, обозначая ее полет. Часто в огрудной зоне расположена личина или фигура человека, что, вероятно, имеет несколько трактовок: от заупокойного культа до путешествия в пространстве. По особому характеру птицы – ее силуэту или отдельным мотивам (птичьи лапки в шумящих подвесках) ученые достаточно точно относят изделия с орнитоморфными мотивами к финно-угорской традиции. Что касается выразительности, то для финно-угров характерна особая утонченность пластического завершения мотива – головок коней, птиц и др., некоторая удлиненность пропорций.

Технологию бронзы можно считать одним из условий стилеобразования феномена, ввиду четких параметров технического исполнения. Большинство исследователей отмечают любопытную деталь, что бронзовая пластика прослеживается в ананьинский период с середины I тыс. до н.э., несмотря на то, что технология производства бронзы известна и в доананьинское время. Несмотря на исследования последних лет (Р.С. Минасян, В.И. Завьялов, Белавин А.М., Е.И. Оятева и др.) проблема технологии остается дискуссионной. С точки зрения археологии нет ответов, насколько *местной* является культура

ананьинцев, к которой относят материал на огромной территории. В частности, как осуществлялись контакты *местного (?)* населения с кавказским этнокультурным фактором, на что указывает Л.С. Розанова и Н.Н. Терехова при раскрытии вопроса появления технологий железа в VIII–VII вв. до н.э., и каков индоиранский компонент (скифский или савроматский) в их составе, если известно, что ананьинским металлургам, сравнительно быстро освоившим процесс получения нового железа, не были известны «секреты кавказских мастеров, связанные с улучшением рабочих качеств изделий из черного металла, основанные на знании особых его свойств». (6) Однако то, что знакомство пермских племен с железом состоялось в результате контактов с индоиранскими народами не вызывает сомнения, поскольку это подтверждают данные филологии. В прапермский язык индоиранские слова «железо» (*корт*), «сталь» (*андан*), «нож» (*пурт*) попадают в раннем железном веке. Отмечают, что в более ранних заимствованиях из индоиранских языков названий, связанных с металлами или металлическими предметами, не зафиксировано.

Доступные исследованию материалы бронзы не исчерпывают всего состава источников по звериному стилю. Лучше всего известна техника изготовления культовых пластин и медальонов в Предуралье и Приобье методом отливки. На этом часто процесс завершался. Однако во многих случаях изделия обрабатывались: обрубались литники, острым резцом прорабатывались рельефные детали лицевой стороны, а литейный шов заглаживался. Многие предметы полировались на внешней поверхности с помощью тонких абразивных порошков или даже внутренней стороной кожи. Техника отливок того времени изучена недостаточно.

Р.С. Минасян, изучавший технологии отливки предметов «звериного стиля» (1995), отмечал два способа изготовления: отливкой в глиняных формах, которые получали отминанием в деревянном шаблоне; а также в глиняных формах, изготовленных по восковой модели. В первом случае изделия изготавливались небольшими сериями, а во втором для индивидуальных случаев. Формы предметов были всегда двусторонние, иногда полые (пронизки) или прорезные. Каменные формы использовались крайне редко, а деревянных форм, о которых пишут некоторые исследователи, автором не отмечено вовсе. Более

того, А.М. Белавин, оценивая результаты исследований Р.С. Минасяна, предполагает, что внешняя поверхность деревянных шаблонов, окрашенная или смазанная неоднократно жертвенной кровью, свидетельствует, что основная часть предметов звериного стиля в культовой практике была деревянной. Металлические «образки» изготавливались по особым случаям и предназначались для длительного хранения и использования в различных культовых комплексах.

Технологическое сходство изделий свидетельствует о едином этностереотипе при изготовлении культовых пластин у носителей Печерского, Пермского и Обского звериных стилей. Но интересно, что в ананьинское и гляденовское время техника изготовления предметов звериного стиля существенно отличается от большинства описанных культовых отливок и по большей части изготовлена как односторонняя, скорее всего, в жестких каменных формах. Есть версия, что часть из них вообще вырезана из прокованного листа металла.

Художественная технологически обусловленная структура литых изделий в общем виде характеризуется плоским, пластинчатым характером композиций в структуре прорезной техники, рельефной фигуративной пластики, например, «медведь в позе моления», и объемных пронизках, преимущественно полых, отдельных зооморфных фигурок. Общий характер твердых бронзовых достаточно утяжеленных предметов отмечен некоторым заоваливанием ребер, скруглением углов, понижением боковых кромок фигур.

Художественное своеобразие древнего артефакта имеет специфическое содержание, которое нуждается в создании методик его рассмотрения, прежде всего комплексной оценки. *Формально-стилистический* метод, охватывающий технико-технологические, композиционно-пластические и ритмические приемы анализа остается центральным для анализа. Но, ввиду гипотетической реконструкции содержания образов, есть необходимость использовать *системно-типологический* метод и внутри него *семантический* отдел. Это помогает раскрыть процесс формирования художественных качеств предметов. В закономерностях объектов важно определить особенности сложения, функционирования и содержания археологических протоансамблей из их образной (видимый мир) и технологической

(преобразование материала) частей. Формально-стилистический метод используется для рассмотрения выразительных средств, применяемых в народном искусстве, для художественного анализа бытовых изделий и комплексов и определения их устойчивых стилевых характеристик как составных элементов единого ансамбля.

В целом, следует отметить, что художественное содержание знака, каким являются сакрально значимые образы звериного стиля, – не в его буквальном семантическом прочтении. Семантические реконструкции дают только системные признаки формы. Художественная особенность заключена в условии типизации объекта, выделении его примет, заключающих смыслы связи сакрального, природосообразного, технологического, но подчиненные охвату единства внутреннего (коммуникативного) и внешнего (природосоотносимого) факторов образа. Так формируется структурно-композиционное содержание и выявляются его надпредметные, запредметные значения (онтология художественного объекта), связывающие «вживую» человека с внешним миром. Для характеристики такой связи возможно применение понятия «пралогическое мышление», введенное Леви-Брюлем для характеристики сознания древних коллективов. И архаический образ – это не прямой аналог мира, а его мифологический чувственный посредник. Переживание объекта почитания есть условие отождествления человеком самого себя через жертвенный план контакта со сверхестественным, с инобытием, определяющим достаточность образного прочтения и отвечающим ему пластическим особенностям образа. И здесь возникает новая для искусствоведения сфера художественно-образных реконструкций, построение которых обусловлено связью стилистических признаков с условиями онтологии искусства (7). В этом смысле искусство не только форма, но и функция общественного сознания. Физический и конкретный чувственно-эстетический феномен передает в художественной форме собственно переживание мира через объекты почитания (8). И поскольку искусство – это связующее звено – художественно-эстетическое чувствование мира, то именно *чувственность* через технологию определяет структурно-композиционное оформление образа. Собственно так было освоено наследие античности, получившее прежде археологическую

систематизацию, но имеющее в настоящее время сугубо художественное определение.

Примечания:

1.*Липина Л.И.* Семантика бронзовых зооморфных украшений прикамского костюма (сер. I тыс. до н.э. – нач. II тыс. н.э. Автореф. …к.и.н. – Ижевск, 2006.

2.*Кондаков Н.П.* История и памятники византийской эмали. СПб., 1889 –1892; он же Русские клады. Т. 1. – СПб., 1896 и др.; Василенко В.М. Русское прикладное искусство. – М., 1977.

3.*Ашихмина Л.И.* Генезис ананьинской культуры в Среднем Прикамье / Сер. препр. «Науч. докл.»: АН СССР, Коми фил. (К VI Междунар. конгр. финно-угроведов). – Сыктывкар: Коми фил. АН СССР, 1985.

4.*Завьялов В.И.* История кузнечного ремесла пермских народов. Автореф… д.и.н. М., 2006. – С. 3.

5.*Там же* с. 4.

6.*Завьялов В.И.* Указ. сочинение С. 6.

7.*Кошаев В.Б.* Онтология художественной культуры и пластические системы в искусстве. Дидактика философии искусства. Palmarium academic publiscing. 2013.

8.Данный аспект был исследован в работе Жигановой Е.В. Переживания язычества в народном искусстве удмуртов. М., 1996.

Библиография:

1.*Белавин А. М.* Труды КАЭЭ ПГПУ/под ред. Белавина А.М. – Пермь, 2001.

2.*Василенко В. М.* Русское прикладное искусство. – М., 1977.

3.*Зись А. Я.* О комплексном изучении искусства // Методологические проблемы современного искусствознания. – М., 1986.

4.*Каган М. С.* Морфология искусства. – Л.: Искусство, 1972.

5.*Климов К. М.* Ансамбль как образная система в народном

искусстве удмуртов. Автореф. дисс... д.иск. Академия Художеств РФ. – М., 1999.

6.*Кошаев В. Б.* Дом-образ. Художественно-образные процессы в сложении традиционного жилища Западного Приуралья. Автореферат... д.иск. МГХПУ им. С.Г. Строганова. – М., 2001.

7.*Кузьминых С. В.* Металлургия Волго-Камья в раннем железном веке: медь и бронза. – М.: Наука 1983.

8.*Некрасова М. А.* Народное искусство России: Народное творчество – как мир целостности. – М.: Сов. Россия, 1983.

9.Памятники железного века Камско-Вятского междуречья. – Ижевск, 1984. Вып. 2. – С. 17-20.

К. Д. Трушина

ОБРАЗ РУССКОГО КОСТЮМА В МОДЕ XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ КОЛЛЕКЦИИ YVES SAINT LAURENT ОСЕНЬ/ЗИМА 1976 ГОДА)

В статье рассматриваются аспекты русских мотивов в европейской моде, в частности, в творчестве Ива Сен-Лорана, коллекции которого автор анализирует с точки зрения идейно-художественныых особенностей.

Article deals with aspects of Russian motives in the European fashion, especially in the work of Yves Saint Laurent, the collections of which the author analyzes in terms of ideological and artistic features.

Ключевые слова: русский костюм, мода 1970-х годов, Ив Сен-Лоран, фольклорный стиль.

Keywords: Russian costume, 1970's fashion, Yves Saint Laurent, folk style.

Коллекция Ива Сен-Лорана «Opera and Ballet Russes» («Русские опера и балет»), как правило, именуемая просто «русская коллекция», была представлена в императорском бальном зале парижского отеля «Интерконтиненталь» 28 июля 1976 года. Представление этой коллекции было обставлено как театрализованное представление для огромной публики, что было не вполне свойственно для YSL 1970-х годов – обычно показы были простыми, акцент делался на одежде и моделях. Зрителей часто было совсем мало – лишь избранные журналисты и главные клиентки. Сейчас же подиумная театрализация достигла необыкновенной праздничности. Манекенщицы выходили из арки, украшенной живыми белыми лилиями, под оперные арии в

исполнении Марии Каллас. Большинство критиков отозвались о показе крайне восторженно: «Русская коллекция» вернула на подиумы исконно русское величие и роскошь» (1).

Ирония самого действия состояла в том, что в характере представленных костюмов большинство из них были вовсе не русскими. Может быть в образе мелькали славянские мотивы, по большей же части, они напоминали цыганские и даже испанские. Но сам показ ассоциировался исключительно с Россией. Это неожиданное обстоятельство раскрывает одну характерную черту русского костюма – с одной стороны, его глубокую архетипическую природу, а с другой способность адаптироваться к иным этническим формам и, наоборот. Так Павлово-Посадский платок стал своим практически у всех народов России. Скорее всего, именно это – необычайно живой многонациональный потенциал костюма в России – воспринимался психологически русским, что рождает совершенно неожиданную проекцию его в творчестве французского художника. Это, скорее, романтически восторженная черта восприятия самого модельера, который в интервью канадскому журналу Elle в 1992 г. так комментировал коллекцию: «После нескольких лет интегрирования в женскую моду практически мужских блейзеров и брючных костюмов, мне внезапно захотелось привнести немного фантазии, даже сказки. Я устал от банальной рутины привычной моды, меня начало парализовать ее чрезмерно серьезное отношения к себе. Незадолго до создания коллекции были ретроспективные показы балетов Дягилева и выставки их легендарных костюмов, и меня поразила реакция женщин – большинство сразу же захотели одеться так же ярко, будто райские птицы. Мне захотелось незамедлительно воплотить это их желание! Но я никогда не забывал и о классике» (2).

В многочисленных интервью Сен-Лоран называл первоначальными толчками для создания коллекции самые разные вещи, в том числе, картину Яна Вермеера 1665 года «Девушка с жемчужной сережкой». «Меня восхищает, как экзотично художник украсил свою героиню. Эта «северная Мона Лиза» в голубом тюрбане – образ, не выходивший у меня из головы с первого до последнего момента создания коллекции» (3). В других интервью он отмечал, что коллекция была посвящена

казакам, бабушкам и зажиточным русским дамам в бархатных пальто (4).

Феномен успеха, таким образом, можно понять из условий исторической памяти европейца о некогда важных событиях, связанных с образом России, например, с Александром-освободителем, или лихих казаков, или русских сезонов, или меха как элемента сугубо русской одежды, которые на фоне закрытых для сообщения границ СССР вдруг получили оформление в виде художественного проекта, разрушающие и регламенты собственного национального стиля, и психологическое напряжение периода холодной войны. Здесь очень важно, что художнику удалось возбудить в европейце память прошлого, создав совершенно новый прецедент пластических решений. Длинные платья, многослойные юбки, шаровары и туники обильно украшены вышивкой и золотом. Легендарная американская журналистка Евгения Шеппард писала о том, что так называемое русское пальто из коллекции Ива Сен-Лорана «Opera and Ballet Russes» было необычайно популярно и скопировано по всей Америке (5).

В 1970-е множество парижских Домов моды – Ungaro, Lanvin, Dior, Scherrer другие – использовали в своих коллекциях славянские народные мотивы, крой и много меха. Это время было своеобразным пиком заинтересованности Россией. Во-первых, русский костюм попадал в этнический тренд, идеально вписывался в увлеченность Запада восточным модным колоритом. Немаловажна и политическая составляющая, которая всегда оказывает на моду первостепенное влияние. На конец 1960-х и 1970-е годы в сознании западного человека Россия была запретным плодом за железным занавесом – опасным и чрезвычайно увлекательным. К тому же в 1968 году на торгах Sothbey's была распродана большая часть костюмов к балетам «Русских сезонов» Дягилева, что повлекло волну интереса, в первую очередь, к русскому искусству, и к России, в целом. Но из всех модных коллекций 1970-х годов самой знаменитой осталась именно коллекция Дома Yves Saint Laurent «Opera and Ballet Russes».

Самое удивительное – трудно вычленить из коллекции хоть что-то, имеющее непосредственное отношение к русскому костюму или даже к костюмам «Русских сезонов». Основные «выходы» выглядели

следующим образом:

- Стеганое пальто из золотой парчи с воротником-стойкой, отороченное мехом норки по борту и манжетам – пожалуй, наиболее «русский» ансамбль из всей коллекции. Немаловажно, что это парчовое пальто в сочетании с меховой шапкой стали самыми частыми героями журнальных модных съемок, посвященных коллекции. С точки зрения источников вдохновения, в силуэте и декоре отчетливо угадываются черты мужского боярского кафтана. Обильная вышивка на груди при этом отдаленно напоминает китайские растительные орнаменты. Дополняющий пальто тонкий пояс-шнур завязывался спереди на бант с ниспадающими кистями на концах. Подобным же шнуром были декорированы внешние швы. Дополнен туалет был высокими золотыми кожаными сапогами и высокой меховой шапкой. Этот своеобразный коктейль благодаря таланту кутюрье получился удивительно женственным и не претенциозно роскошным. Крой этого стеганого пальто в последствие стал одним из наиболее распространенных почти на целое десятилетие. Куртка-ватник – его укороченная версия, также ставшая одним из ключевых элементов коллекции, стала одним из знаков моды второй половины 1970-х годов, и продолжает возвращаться на подиумы почти каждую пятилетку – вплоть до сегодняшнего дня.
- Платье в пол с широкой сатиновой юбкой светло-бирюзового цвета в сочетании с черным бархатным верхом, украшенным малиновым бантом на поясе, и с длинными ярко-красными шелковыми рукавами-буфами. Образ был дополнен ярким платком на голове, повязанным на манер чалмы и длинными серьгами. Это причудливое сочетание цветов и элементов, свойственное, скорее, для цыганского костюма, нежели чем для русского, на удивление было воспринято публикой и критиками как типичный образ русской красавицы. Хотя из всех русских модниц Парижа XX века трудно вспомнить хоть одну любительницу настолько экстравагантных сочетаний. По всей видимости, здесь кроется еще один феномен восприятия «русского» западным сознанием – логически кажущееся несовместимым, выходящее за рамки общепринятых норм, но оказывающееся на поверку шикарным (хоть иногда и на грани) – все то, что для человека, воспитанного в русской культурной парадигме, кажется естественным, не бросающимся в глаза, здесь кажется

невозможным причислить к чему-то точному. Подобные всплески с легкой руки критиков часто именовались «невероятно русскими».

- Комплект из красного бархатного болеро, вышитого черными нитями и бисером по бортам и на манжетах, надетого поверх черной прозрачной шифоновой блузки. Юбка из черного муара, дополненная красным бархатным поясом, с вышивкой, аккомпанирующей болеро, вызывает в памяти образы, скорее, испанского народного костюма, нежели русского. Тем не менее, восприятию зрителя помогают причислить этот комплект в общее околорусское течение коллекции подобранный кутюрье оттенок красного, а также орнаментальные мотивы вышивки (сочетающие, с одной стороны, типично восточный узор «индийский огурец», и небольшие элементы характерных для, например, зигзаговых орнаментальных мотивов хантыйских вышивок, с другой).
- Полупрозрачная черная шелковая блузка с широким вырезом и объемными рукавами выполнена на манер крестьянской блузы – этот силуэт стал одним из ключевых в коллекции. Чуть менее часто повторяющейся стала дргуая блузка, сконструированная уже, скорее, на манер косоворотки. Но, все же, именно широкие рукава крестьянской женской рубахи стали главным источником вдохновения для Ива Сен-Лорана при создании этого образа. По верхнему вырезу и рукавам выполнена вышивка золотыми нитями – тонкие полоски орнамента по верхнему вырезу и рукавам. Блузка оформлена широким поясом из золотых шнуров, завязанным спереди на бант с ниспадающими кистями на концах. Дополняет ансамбль бархатная, расклешенная от бедра, юбка до середины икры.
- Комплект из блузки, юбки и жилета. Ярко-синяя прозрачная шифоновая блузка с тонкой золотой вышивкой. Сверху – жилет из бархата изумрудного цвета, отороченного по краям и бортам пушистым соболем. Широкая юбка в пол цвета «прусский голубой». Образ дополнен ярким платком на голове, повязанным на манер чалмы. Хотя костюм в целом не лишен цыганской лихости, сочетание насыщенного голубого с изумрудным дает удивительно глубокий эффект, придающий женскому образу загадочную глубину, а нежный оттенок меха соболя не упрощает (как это порой бывает с отороченными мехом жилетами), а,

напротив, придает элегантности. Платок на голове также не вступает в противоречие с другими элементами костюма, аккомпанируя им цветом и добавляя некий штрих завершенности – чего могло не получится, если бы платок просто покрывал голову, а не был столь виртуозно закручен.

- Ансамбль из прозрачной шифоновой блузки с широкими рукавами на кулиске сверху (также на манер крестьянской блузы) и юбки, состоящей из трех слоев: нижний – пурпурный сатиновый, средний – черный бархатный, верхний – из муара изумрудного цвета. Многослойная юбка – или три юбки, надетые одна поверх другой – сам Сен-Лоран в разных интервью по-разному интерпретировал этот прием, придающий образу, с одной стороны, дополнительный вес (плотный, немного мерцающий материал при столь широком фасоне и длине «в пол» смотрится внушительно). Тем не менее, женская фигура не выглядит укутанной в чрезмерное количество ткани. Сочетая благородные цвета, причем не тривиально, разбавляя не только оттенки, но и фактуры шелковых тканей плотным матовым черным бархатом, Сен-Лоран добился дополнительной игры объемов. Образ дополнен поясом на талии в сочетании с платком, придерживаемым в районе пояса руками, что создает дополнительный контраст тонкой талии и объемных рукавов и юбки, делая женскую фигуру статной, но тонкой и женственной одновременно. Силуэт изысканно завершен платком, плотно обвязывающим голову.

- Бежевая дубленка с вышивкой – шнуром на поясе, по бортам, подолу и на манжетах, с пуговицами на петлях. Дополнительно декорирована ручной наружной прострочкой по швам. Под дубленкой – шерстяное платье натурального серовато-бежевого оттенка, вышитое по подолу простыми линейными орнаментами. Образ дополнен платком изумрудно-зеленого цвета, плотно обматывающим голову и шею (на манер «babushka») и пушистой собольей шапкой «с хвостом». Избыток декоративных элементов, неожиданных глазу европейца XX в., отличался некоторой хлесткостью, но был воспринят публикой очень хорошо, манера сочетания элементов одежды незамедлительно вошла в моду.

- Бордовая дубленка с тонкой вышивкой и декоративными ручными прострочками по швам, немного расклешенная от талии,

надета поверх шерстяного фиолетового платья полагала возможным создать контраст сермяжной по природе овчины, и превращение ее в эстетическое «нечто» совершенно неожиданными приемами соединения масс, ритмическими движениями и остановками силуэта. Редкое для коллекции неконтрастное сочетание бордового и фиолетового цветов дополнительно усилено тонким, едва заметным золотистым шнуром, декоративно пришитым на талии.

Отмеченные комплексы выбрал сам Сен-Лоран для выставки, ставшей прошедшей в Париже в 2010 году, и ставшей, к сожалению, посмертной. На наш взгляд, интонации, близкие живой природе русского костюма, можно видеть и в других комплексах, например, в сочетании бархатной широкой юбки в пол и батника, узор ткани на котором отсылает к традиционным русским орнаментальным мотивам. И, конечно, многочисленные дубленки в коллекции, каждая по-разному отсылающая к традиционно русским элементам – будь-то меховая оторочка или характерные застежки.

Интересно обстоятельство, которое отметила подруга и коллега Ива Сен-Лорана Катя Перцова в книге «Мой Ив Сен-Лоран»: «Еще весной 1976 года в Доме появилась новая мастерица, мадам Фелисса, она проработала много лет у Баленсиаги, а потом у Живанши. Она принесла новые технологии: искусное использование кроя по косой, что позволяло достичь легкости и пышности. Сам Маэстро признавался: все его платья в этом сезоне стали «фольклорными, пышными, русскими. Журналисты стали говорить о влиянии русского стиля, вкуса к экзотике, барокко и т.д. На самом деле я просто научился крою по косой». Очень важное замечание, поскольку костюмный ансамбль сохраняет напряжение национального стиля не только, а, возможно, и не столько фактурами тканей, частями и смелым комбинированием национальных мотивов, а, прежде всего, устойчивости его кроя, задающего направления линий, структурирующие силуэт по вертикали и горизонтали, улавливание чего и свидетельствует о таланте художника, способного придать национальным движениям остроту стиля, характерного для его времени.

Некоторые критики ругали коллекцию за чрезмерную ностальгичность, говоря даже, что созданные образы – скорее, костюм, нежели мода, и этим вещам место в музее или на театральных

подмостках. Сам Ив Сен-Лоран неоднократно говорил, что «Opera and Ballet Russes» – «Возможно, не лучшая, но определенно, самая красивая из моих коллекций».

Примечания:

1.*Barbara Griggs*, ”All about Yves”, The Observer, May 25, 1986.

2.*Jean Dominique Baudy, Francine Vormeze* ”Hommage a Yves Saint Laurent”, Elle Quebec, March 1992.

3.*Jean-Francois Josselin*, ”Pour le chic: l’eternite”, Le Nouvel Observateur, December, 23, 1983.

4.*Yves Saint Laurent.* Каталог одноименно выставки. New York, 2010.

5.*Там же*.

Библиография:

1.*Калашникова Н.М.* Народный костюм (семиотические функции). СПб., 2002.

2.*Петрова А.* Русский костюм в фотографиях. Метаморфозы. М., 2010.

3.*McDowell, Colin.* Fashion Today. London, 2000.

4.*Yves Saint Laurent.* Каталог одноименной выставки. New York, 2010.

5.*Перцова К.* Мой Ив Сен-Лоран. Москва, 2011.

А. Н. Лаврентьев

ГОРОД 1920-Х И 1930-Х ГОДОВ В ТВОРЧЕСТВЕ КОНСТРУКТИВИСТА

Анализируются проекты пионера советского дизайна, художника, фотографа и педагога Александра Родченко в области архитектуры, городского дизайна и фотографии. Отмечаются черты новаторских поисков, сыгравшие стилеобразующую роль в различных видах проектного творчества 1920-х годов.

The architectural projects, urban designs and photographic works of the pioneer of Soviet design and photography Alexander Rodchenko are analized. The author stresses features of the innovative works which had influenced the style of the 1920-s in different media.

Ключевые слова: авангард, формальная композиция, абстрактное искусство, архитектура, конструктивизм, авангардная фотография.

Keywords: avant-garde, formal compposition, abstract art, architecture, constructivism, avant-garde photography.

Александр Родченко родился над сценой маленького театра – «Русского клуба» – на Невском, где отец работал бутафором. Из воспоминаний детства – каналы, атмосфера театра, сцена, которая казалась необходимым атрибутом любого дома, зимний сад.

На небольшом эскизе художника, сделанном уже в Казани, куда семья переехала в 1904 году, был изображен необычный город-фантазия: сложный механизм со скрытой подземной жизнью фабрик и машин. В 1911-1914 годах Родченко учился в Казанской художественной школе на правах вольнослушателя, подрабатывал сначала уроками, помогал профессору Казанского университета Б.Ф.Адлеру (1974-1942)

в подготовке иллюстраций для трудов по истории, перерисовывая материалы археологических раскопок в Поволжье, орнаменты, костюмы, предметы быта. На одной из студенческих вечеринок Родченко познакомился с молодой художницей Варварой Степановой, уроженкой города Ковно (Каунас), также учившейся в Казани.

Казанский период Родченко – это учеба в школе, одной из специализаций которой были помощники декораторов. Много театрального в ранних эскизах Родченко – и фигуры в интерьерах разных эпох, и костюмы к пьесе Оскара Уайльда. Любимые журналы художника – «Мир» искусства», «Золотое руно», «Сатирикон», в которых ему страстно хотелось бы участвовать. Графика мирискусников, отточенная линия К.Сомова и О.Бердсли – все это стало отправной точкой в его творчестве. Линия стала его основным инструментом в живописи и графике. Свои опыты на поле геометрической абстракции (композиции, выполненные при помощи чертежных инструментов – рейсфедера, циркуля и линейки, собрание Музея личных коллекций ГМИИ им. А.С.Пушкина) он впервые выставит уже в Москве, в 1916 году (проучившись несколько месяцев в Строгановском училище) на «Футуристической выставке «Магазин», устроенной В.Ф.Татлиным.

Путь Родченко как художника авангарда отличался от пути других художников. Он включился в процесс поисков на завершающей стадии. Самостоятельно пройдя путь от фигуративного искусства, от символизма к абстракции, он выработал оригинальную художественную систему, суть которой была изложена в тексте «Все опыты» 1920 года. «Я в каждом произведении делаю новый опыт без плюса своего старого». Каждая работа минимальна по используемым средствам выразительности, каждый новый цикл – это изобретение новой художественной системы, формально-композиционного хода. За этими работами – особое представление о пространстве, динамике, окружающем мире.

В 1919 году Подотдел художественного труда Отдела Наркомпроса объявил конкурс среди художников и архитекторов на «киоски для распространения произведений печати» [1]. Среди участников были самодеятельные художники, а также профессиональные архитекторы, как, например, В.Ф.Кринский. Родченко представил два проекта,

подписав оба девизом «Бизиакс», что представляло собой чисто фонетическое сочетание, «беспредметное» слово.

Это были сооружения с призматическим объемом в основании и центральной несущей вертикальной конструкцией, по типу абстрактных скульптур Родченко 1918 года из картона. В проекте довольно ясно прочитывались все дополнительные атрибуты: трехсторонние часы, экран для проекций новостей, щит для лозунгов, трибуна для оратора на крыше. Вся конструкция была решена в виде перекрещивающихся раскрашенных плоскостей.

Родченко формировал образ архитектуры не на основе фасадного решения, а строил структуру, рассчитанную на обзор с разных сторон. Не связанный стереотипами строительных правил, он предложил необычную концепцию здания, основанную на структуре как доминанте композиционного решения, на каркасно-панельной системе, что оказало стилеобразующее влияние как на архитектуру, так и на дизайн 1920-х годов, сфокусировав внимание художников и проектировщиков на выразительных возможностях конструкций.

Проекты газетных киосков Родченко неоднократно публиковались в течение 1920-х годов. Их можно было увидеть в журнале «Кинофот», посвященном новаторскому кинематографу, в журнале «Вещь», издававшемся Л.М.Лисицким и И.Г.Эренбургом в Берлине. Эренбург в качестве иллюстрации включил этот проект в свою книгу «А все-таки она вертится». Из письма ученицы Родченко Л.М.Козинцевой, жены Эренбурга, известно, что один молодой югославский писатель написал пьесу, действие которой проходило у киоска Родченко.

Став членом группы Живскульптарх в 1919 году, Родченко уже систематически размышляет об архитектуре. Первоначально комиссия по разработке вопросов скульптурно-архитектурного синтеза при скульптурном подотделе Отдела Изо НКП называлась «Синскуплптарх». В нее вошли: скульптор-кубист Б.В.Королев и архитекторы Н.А.Ладовский, В.Ф.Кринский, Н.И.Исцеленов, А.М.Рухлядев и др. «Экспериментально-проектная часть деятельности Комиссии на этом этапе состояла в разработке задания на проектирование и создание эскизов «Храма общения народа» нового типа общественного здания, предназначенного для массовых действ»

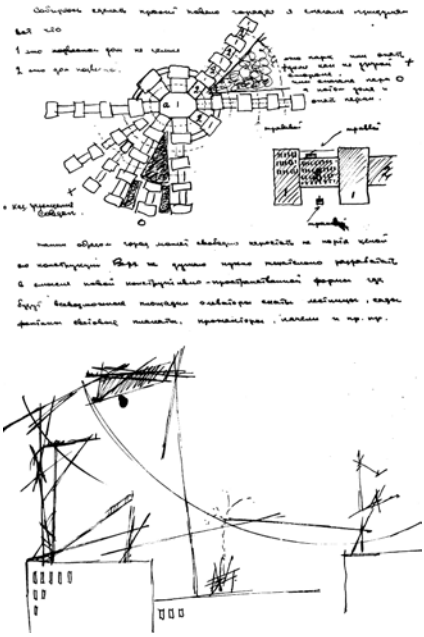


Рис. 1. А.Родченко. Наброски «Города с верхним фасадом». 1920.



Рис. 2. А.Родченко. Проект газетного киоска. 1919.

[2]. Целью деятельности творческой группы был «синтез живописи, скульптуры и архитектуры, создание нового синтетического искусства путем объединения достижений этих пространственных искусств в области цвета, пластики и конструкций» [3]. Динамика – одно из основных качеств архитектурной формы, которую стараются выразить члены этого коллектива. После появления в составе группы в ноябре 1919 года двух живописцев – А.М.Родченко и А.В.Шевченко – комиссия и получила свое ныне хорошо известное название «Живскульптарх».

С 1920 года Родченко все больше и больше внимания стал уделять собственно архитектурному образу построек. Историк архитектуры и дизайна XX века С.Хан-Магомедов выделяет три типа архитектурных эскизов Родченко: плоскостные символико-динамические композиции (по аналогии с газетным киоском), линейно-стержневые структуры и многоярусные ажурные конструкции.

Одни эскизы Родченко действительно привязаны к архитектурной тематике, это наброски устремленных вверх зданий, фасады, разрезы и планы конкретных типов сооружений: «Дом обществ», «Совдеп». Другие – полностью асбрактны, лишь структурно связаны с идеей архитектуры. Это, как правило, относится к композициям, составленным из линий, как прямолинейных, так и криволинейных. Татлин приходит к идее сочетания спирали и прямолинейных участков конструкций в своем «Памятнике III Интернационала» 1920 года. Родченко не доходит до стадии конкретизации своих архитектонических набросков, оставаясь на стадии пред-ощущения архитектуры.

Привлечение художников-живописцев в работу комиссии позволяет увидеть разницу между манерой изображения архитектуры и проектированием. Одно дело, когда набросок архитектурного сооружения, достаточно традиционного по структуре и формам, выполнен в кубо-футуристической манере и лишь намекает на самые общие соотношения объемов, пространств, цвета построек, в которых есть намеки на традиционную ордерную систему. И другое дело, когда сама архитектура замышляется как пространственная комбинация геометрических объемов, плоскостей, линий. Когда линейная форма, как это часто бывало в эскизах Родченко, и есть не только графический материал, но и материал реальной постройки, предполагающий использование тех же линейно-продолговатых форм металлических конструкций. Поскольку Родченко не имел архитектурного образования, у него не возникало и тени сомнения, что нельзя строить архитектурные организмы по аналогии с живописными и графическими построениями. Он использовал плоскостно-графические элементы как тектонические. Изображение линейной композиции перерастало в проектирование линейной конструкции. Из этого переосмысленного живописного и графического рождался целый мир новой архитектуры. И для коллег-архитекторов живопись, графика и конструкции Родченко была своеобразным катализатором в формировании новаторских архитектурных концепций.

Одна из специфических тем в архитектурных композициях Родченко 1920 года – вариации на тему города с «верхним фасадом» (ряд проектов находится в собрании ГМИИ им. А.С.Пушкина). Родченко изображает

прямоугольные объемы зданий, некоторые из них приподняты над землей на опорах. Но самое интересное для него – это всевозможные фермы и конструкции на крышах. Он хочет приподнять город над землей и сделать каждый дом как бы пристанью для проплывающих дирижаблей. Антенны то заворачиваются в спирали, то скрепляются друг с другом в виде шестов для шалаша, то растут в несколько ярусов как пирамиды, то распускаются в виде колючего цветка. Эта новая архитектура, по мысли Родченко, была уже на грани архитектуры и инженерии. Смысл этой концепции в том, что город будет развиваться вверх, появится новая точка зрения на город – с верхних точек, из пролетающих над городом дирижаблей и самолетов, с переходов, мачт, высотных зданий.

Родченко так представлял себе эволюцию города: «Прежде перед человечеством была равнина, и оно строило на ней в ширину свою архитектуру. Отсюда высокие пирамиды, А, а теперь небоскребы строятся прямо, П П П П, а затем V одним концом только прикреплены к земле, остальное – в пространстве.

Делаю проект нового города. Дом на земле и подвесной дом. Таким образом, город может нарастать, не портя целой его конструкции. Верх нужно тщательно разработать в смысле новой конструктивно-пространственной формы, где будут всевозможные площадки, эскалаторы, скаты, лестницы, сады, фонтаны, световые плакаты, прожектора, качели и проч., проч.» [4]

Особое место среди архитектурных эскизов Родченко занимают проекты, выполненные широкой сухой кистью. На первый взгляд, это очень грубый инструмент, с малой «разрешающей способностью». Тем не менее, мазки обладают определенной структурой, которая позволяет подчеркнуть некоторые конструктивные особенности воображаемой архитектуры: рифленость поверхностей, расплывчатость и дымку ажурных металлических ферм. Вторая особенность такого рода графического моделирования заключается в том, что сама технология позволяет начать поиск с самой неопределенной стадии предощущения образа. Рука ведет глаз. Возникает эффект автоматизма, описанный в частности в книге Г.Рида «Искусство сейчас» [5]. Рука наносит мазки, глаз их анализирует, что-то замечает в них непредусмотренное заранее,

снова мазок и так далее. Сама технология подсказывает решения и способствует возникновению эффектных законченных решений.

Архитектурные фантазии Родченко повлияли на освобождение архитектурного мышления современников от многих профессиональных стереотипов. Архитектура стала первым полем синтеза новых художественных систем.

Всего через год-два и Родченко, и его коллеги из московского Института художественной культуры объявят о своем переходе к «производственному искусству» и завершении «лабораторного этапа» в своем творчестве. Это отдельная тема, она связана с появлением совершенно нового жанра в искусстве – жанра аналитических моделей, «пространственных конструкций», который представлен ныне в ГТГ на реконструированной выставке таких объектов 1921 года, выставке под названием «ОБМОХУ» (Общество молодых художников, В.А. и Г.А.Стенберги, К.С.Медунецкий, К.В.Иогансон и А.М.Родченко).

Для Родченко в 1922 году начинается время дизайна. Он работает с Дзигой Вертовым и придумывает кино-титры, он начинает преподавать на металлообрабатывающем факультете ВХУТЕМАСа, созданном на базе отделения чеканки и эмали Строгановского училища, проектирует прозодежду и чайный сервиз. А с 1923 года в течение нескольких лет занимается коммерческой рекламой.

Городская реклама 1923-1925 годов создавалась в содружестве с Владимиром Маяковским. Приезжего отправляли за покупками в ГУМ, предлагали трудящимся растительное масло и хлеб от Моссельпрома, призывали родителей использовать резиновые соски вместо тряпичных, лампочки предлагали покупать в Гуме, вместо ханжи и самогона звали пить трехгорное пиво, за учебниками приглашали в магазины Госиздата, а за обедами и ужинами – в столовые Моссельпрома. (Правда позже по поводу последней рекламы, где московский ресторан «Прага» рекламировал свои услуги и даже обеды и ужины на дом, Родченко вспоминал, что это начинание было отвергнуто, так как Моссельпрому влетело за «буржуазные наклонности»).

Реклама располагалась на крышах киосков, на фонарных столбах, даже на торцевых стенах зданий, в витринах магазинов, в журналах и газетах. Лев Кассиль, вспоминая Москву 1920-х годов, отмечал

это ошеломляющее впечатление от призывной, активной уличной рекламной графики конструктивистов. Город стал пространством для единой стилевой программы визуальной коммуникации, основанной на графической конструкции.

Возможно, что одной из причин начала систематических фотосъемок Родченко в городе и стала потребность зафиксировать тут и там появлявшуюся уличную рекламу, выполненную под маркой «реклам-конструктор Маяковский-Родченко».

Снимая город в дальнейшем, Родченко постоянно интересовался предметным слоем гродской среды. Трамваями и автобусами, остановками и киосками, уличной торговлей, витринами и вывесками, благоустройством города. Эта тема должна была стать одной из центральных в альбоме «Две Москвы» 1932 года, который так и не вышел, но был полностью подготовлен для печати.

Внимание к городу, его деталям, фиксация уличного быта с точки зрения горожанина и стала одной из причин, источников обращения Родченко к поиску новых точек съемки. Ракурсы, диагонали – все это следствие изменившегося темпа жизни и точек зрения.

Во время работы художником-постановщиком фильма «Москва в Октябре» в 1927 году он тщательно подбирал выразительные уголки города для натурных съемок. Одним из интересных объектов для него стал Брянский вокзал (ныне Киевский) и перекрытия конструкции инженера В.Шухова. С конца 1920-х годов как фоторепортер журналов «Даешь», «Смена», газеты «Вечерняя Москва» снимал фотоочерки о новостройках. Его привлекали сюжеты и кадры двух типов.

С одной стороны, художника, перешедшего от абстрактной живописи к производственному искусству, интересовало пространство, перспектива, архитектурная форма в кадре. Он экспериментировал с вариантами композиционного построения кадра, с точками съемки. Он снимал мачты электропередач и современную архитектуру, постройки своих друзей архитекторов А.А.Веснина и К.С.Мельникова. Новая архитектурная форма давала возможность найти выразительный кадр. Он укладывал объемы зданий в композиции кадра так, как если бы продолжал заниматься абстрактной геометрической живописью, но только при помощи фотоаппарата «Лейка». Используя средства

формальной композиции и новую архитектуру как натуру, Родченко сформировал характерный стиль русской авангардной фотографии, с ее диагональными линиями, крупными планами, насыщенностью техникой. Эта фотография, также как и дизайн или архитектура Родченко, основывалась на конструктивных принципах композиции.

Он выбирал верхние точки зрения в городе как наименее разработанные, как наиболее актуальные. Ему нужна повышенная точка зрения для того, чтобы передать глубину, масштабность городского пространства, его насыщенность.

С другой стороны – в поле зрения Родченко всегда был уличный быт, динамика городской жизни, все то, что современниками почти не замечается. В конце 1920-х годов он был под впечатлением двух документальных фильмов, посвященных большому городу: «Симфонии большого города» Вальтера Руттмана и «Человека с киноаппаратом» Дзиги Вертова.

По фотографиям Родченко можно судить о том, как люди одевались в конце 1920-х – начале 1930-х годов, как они двигались по улицам, садились в автобус или трамвай, какие вывески и объявления размещались над входом в магазины, как и где люди обедали, как чинили мостовую и укладывали асфальт. Подобных событий в жизни города бесконечное множество. И часто только объектив фотоаппарата был в силах угнаться за их чередой. (В 1932 году заказная съемка Москвы воплотилась в серию открыток).

Съемки памятников, видовые открытки существовали с начала XX века.

Однако Родченко показывал именно свою Москву, в которой для него были важны такие вещи как: фабрика-кухня, телефонная будка или электростанция, спортивный парад, почтовый фургон, уличная торговля, гараж К.Мельникова или новый дом М.Гинзбурга на Новинском бульваре. Он, как художник, дизайнер и фотограф замечал, понимал и ценил подобные факты прежде всего.

В тематический план съемки для Изогиза отдельным пунктом входил студенческий городок в Лефортово (архитекторы П.Н.Блохин, Б.В.Гладков, А.М.Зальцман, 1929-1930). С точки зрения архитектуры это был новаторский для своего времени комплекс. Особенно Родченко

привлекала открытая горизонтальная кровля, на которой был устроен бассейн, где можно было заниматься физкультурой.

На крыше Родченко снимал бег, зарядку студентов. Одно из упражнений: повороты корпуса, он смонтировал как две последовательно сменяющие друг друга фазы.

По словам одного из студентов, Сергея Урусевского «это было сделано так незаметно, что я даже не уловил, когда именно Родченко их снял. Хотя на одной из фотографии снят им сверхкрупный план» [6].

Это наблюдение Урусевского о манере съемки Родченко довольно характерно. Многие вспоминают, что он внимательно изучал натуру, изучал место, обсматривая каждую деталь. И лишь в какой-то момент быстро наводил камеру и снимал. Это оказывалось всегда незаметным для окружающих. Рассматривая сегодня городские сцены, увиденные Родченко, мы оказываемся пассажирами его фотографической «машины времени».

Примечания:

1.Подотдел художественного труда. Цит по: Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. Под редакцией с вводными статья и примечаниями И.Маца. М., Л.: Огиз-Изогиз, 1933. С.67.

2.*С.О.Хан-Магомедов.* Живскульптарх (1919-1920) – первая творческая организация советского архитектурного авангарда. М.: Architectura, 1993. С.46.

3.*С.О.Хан-Магомедов.* Дизайн, архитектура, агитационное и полиграфическое искусство в творчестве художника Александра Родченко. – А.М.Родченко. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М.: Советский художник, 1982. С.11.

4.*А.Родченко.* Из записей разных лет. – А.М.Родченко. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М.: Советский художник, 1982. С.50.

5.*Herbert Read.* Art Now: An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture. London, 1933.

6.*Сергей Урусевский.* Несколько слов о Родченко – Искусство кино, 1967, №12, с.105.

Л. Б. Фрейверт

ВЕЩИ И СЛОВА: С.О. ХАН-МАГОМЕДОВ И М. ФУКО

В данной статье теоретические положения С.О. Хан-Магомедова анализируются сквозь призму концепции М.Фуко, изложенной в его труде «Слова и вещи». Проводятся аналогии между гуманитарными науками и дизайном, который также размещен в эпистемологическом треугольнике «жизнь, труд, язык». Понятия М. Фуко «функция и норма, конфликт и правило, значение и система» рассматриваются в их значении для дизайна и коррелируются с положениями С.О. Хан-Магомедова.

In this article theoretical ideas by S.O. Han-Magomedov are analyzed with application of M. Foucault's conception reiterated in «Words and Thinks». There are displayed analogies between human sciences and industrial design. It is situated in the epistemological triangle «life, work, language». Terms by Foucault «function and norm, conflict and rule, meaning and system» are investigated in their value for industrial design and correlate to Han-Magomedov's ideas.

Ключевые слова: дизайн, художественная форма, С.О. Хан-Магомедов, М. Фуко, «Слова и вещи», эпистемологический треугольник.

Keywords: industrial design, art form, S.O. Han-Magomedov, M. Foucault, «Words and Things», epistemological triangle.

И вещь, и слово являются частями культуры. Они погружены в общий контекст и к тому же связаны между собой множеством нитей. Для современного индустриального дизайна это особенно существенно. Его специфичность определяется несколькими обстоятельствами. Во-первых, дизайн – искусство бифункциональное: роль утилитарной

составляющей здесь настолько велика, что далеко не все исследователи и практики признают его искусством. Второе обстоятельство связано с первым: практическое назначение дизайн-объекта должно быть очевидным, а сущность – легко вербализуема. Это и делает актуальной для дизайна проблему «слов и вещей» (1). В дизайне культурные и общехудожественные универсалии также проявляют себя (см.: 2). Если попытаться символически отобразить связи и взаимопорождение «слов» и «вещей» в дизайне, то образуется следующая схема:

Довербальная ситуация → Слово → Вещь, дизайн объект → Слова

Связь со словом у дизайн-объекта значительно теснее, чем у других материальных артефактов. Дизайн-объект есть воплощение вербализованных нужд и требований. Слово сопровождает его на протяжении всего цикла жизни: от предпроектного задания до описания в документах и изданиях по патентованию, а также в инструкциях для пользователей, в оформлении заказов, на покупательских конференциях и т.д. Тем более это справедливо для науки о дизайне. В первую очередь – для творческого наследия тех ученых, которые, погружаясь в особенности самих артефактов дизайна, в судьбы и тексты их творцов, остро чувствовали «социально-культурологические причины» тех или иных особенностей формы объекта дизайна и подчеркивали важность «пристального внимания проблемам взаимосвязи дизайна с художественной культурой в целом» (3, с.7).

С этой точки зрения велико значение текстов Селима Омаровича Хан-Магомедова. Занимаясь, в основном, исторической проблематикой одного из самых интересных и плодотворных периодов российской архитектуры и дизайна, он основывал свои общетеоретические выводы на конкретном материале и не оставил крупных обобщающих трудов по собственно теоретическим проблемам вне хронологической привязки. Это был своего рода творческий аскетизм, сродни творческим позициям его любимых героев – конструктивистов и рационалистов. Но тем больше значение тех почти афористически кратких статей по

собственно теоретическим проблемам, которые есть в его наследии. Они представляют собой в свернутом виде некую программу, которая может быть развернута во множестве обширных текстов.

Название уже процитированной выше статьи «Дизайн в структуре социалистической культуры (некоторые теоретические проблемы)» хранит на себе следы времени, но сам текст не имеет политических обертонов. Речь идет об «универсальной человековедческой природе дизайна» (там же). Действительно, дизайн, чтобы успешно служить человеку, должен знать своего героя, причем, с самых разных позиций: от антропометрических и медицинских показателей до духовно-культурных максим.

Проблемы гуманизации актуальны для дизайна. Он по определению ориентирован на человека и его деятельность и поэтому родственен гуманитарным наукам, обладает рядом общих свойств с ними. Хан-Магомедов подчеркивал связь социально-культурологических проблем и проблем формообразования (там же). При этом он принадлежал к тому кругу исследователей, для которых первичность артефакта была непреложной. Отвлеченные рассуждения, развернутые ссылки на философскую и культурологическую литературу ему не были свойственны. Все выводы Хан-Магомедова вытекали из существа художественной ткани анализируемых работ; общекультурный контекст эпохи и, тем более, общие закономерности художественного процесса или его константы не были непосредственным объектом его описания. Но проблема культурного контекста, «места и роли дизайна в системе художественной культуры», безусловно, интересовала исследователя. Говоря о восприятии произведений народного творчества и высоких образцов профессионального искусства, Хан-Магомедов отмечает, что «…и то и другое восприятие обращено к глубинным слоям духовной жизни человека и противостоит быстротекущей моде. Подлинно народные изделия кустарных промыслов и высокохудожественные образцы современного дизайна ближе друг к другу, чем, казалось бы, стилистически более близкая дизайну продукция «массовой культуры» (4, с.2). Иначе говоря, в дизайне исследователь отмечает выраженность культурных констант, которые являются основой духовного мира человека. Противопоставляя эти константы «быстротекущей моде»,

Хан-Магомедов позволяет предположить, что в фундаменте культуры лежат некие универсальные начала, актуальные для современного дизайна. Вслед за К.Г. Юнгом их можно называть архетипами; если следовать терминологии М. Вебера – идеальными типами. Вернее, эти концепты дополняют друг друга. Те глубинные основы, которые уже заложены в человеческой психике (архетипы), будучи выявлены из эмпирического материала наукой, выступают как идеальные типы.

В его трудах, посвященных советской архитектуре и дизайну 1920-х гг., ссылки на М. Фуко, К. Леви-Строса и их единомышленников отсутствуют, что закономерно. Автору статьи неизвестно, каково было отношение С.О. Хан-Магомедова к французскому структурализму и постструктурализму, обсуждал ли он с учениками или коллегами эти проблемы. Но типологическая близость авангарда 1920-х гг. и структурализма (современного ему и более позднего) позволяет проводить такие аналогии, вне зависимости от биографических фактов и пристрастий конкретных личностей. Один из способов выявить эту связь – обратиться к труду М. Фуко «Слова и вещи» (1).

Согласно Фуко, гуманитарные науки способны «удваивать самих себя»: «Всегда можно построить психологию психологии, социологию социологии и т. п.» (1, с.374). Аналогичным образом возможен и даже реально существует «дизайн дизайна», «проектирование проектирования».

Фуко располагает «пространство» гуманитарных наук в условном эпистемологическом треугольнике, который он очерчивает сторонами «жизнь, труд, язык». Их специфические аспекты следующие: в науке о языке – «значение и система», в экономической (т. е. трудовой) сфере – «конфликт и правило», в биологии как науке о жизни – понятия «функция и норма». В том же эпистемологическом треугольнике пребывает и дизайн: он обслуживает потребности человека как живого организма (функция и норма), как трудящегося, созидающего (конфликт и правило) и как разумного духовного существа (значение и система).

1. **Функция и норма** в их биологическом аспекте – универсалии, актуальные как для дизайна, так и для архитектуры. Утилитарная функция здесь выступает в согласии с коммуникативной, которая отвечает за соответствие данной вещи ее «функциональному образу».

Термин «функция» вообще является для дизайна ключевым. Аналогии здания и машины (первым об этом, задолго до Ле Корбюзье, сказал еще А. Сант-Элиа), понимаемые как построенность и целесообразность конструкции, были характерным элементом лексикона эпохи. В то же время и параллельно с этим комплексный средовой объект как результат творчества дизайнера-художника и как самоорганизующаяся система также обладает свойствами живого организма: «…предметная среда не только объект направленного проектирования, но и некий субъект, имеющий тенденцию к самовосстановлению и избирательному отбору элементов для самопостроения» (5, с.4). Хан-Магомедов в своих трудах как раз и призывал к взвешенному соотношению органического и механического в объектах дизайна в теоретическом их осмыслении.

2. **Значение и система.** Лингвистико-семиотическая модель является одной из основных в современных науках об искусстве и культуре. Человек живет в пространстве знаков, которыми также являются объекты дизайна, единичные и комплексные. Художественная форма выступает как акт речи дизайнера, сообщая пользователю-реципиенту эмоциональное содержание, представления о мире и о месте человека в нем. Единичный дизайн-объект как отдельный элемент значения, в соответствии с лингвистическими законами, выступает как сложный знак (слово, предложение), включающий в себя более простые знаки – элементы формы. В свою очередь, в комплексном дизайн-объекте (интерьер, оборудование праздника и т.п.), спроектированном одним автором или возникшем стихийно, единичный объект функционирует как знак, входящий в состав гиперсложного знака – системы. Проблемы изучения систем, дизайна в целом и его объектов как систем были в поле зрения Хан-Магомедова. Но ученый никогда не считал этот подход панацеей. Так в уже цитированной здесь статье «Системный подход и система как объект дизайна (полемические заметки)» он предостерегает теоретиков и практиков дизайна от излишнего увлечения той или иной научной модой. Распространенный в те годы взгляд на систему как на образование, состоящее из жестких и четко прикрепленных элементов, был неверен по существу, о чем Хан-Магомедов и пишет: «В жизни… однозначно сложная система постепенно приобретает черты многозначности… на каком-то этапе она… может принимать не

системы и даже не блоки, а единичные элементы. Это свидетельствует о том, что система приобрела в процессе функционирования внутреннюю структуру и самовосстанавливает ее» (5, с.3).

Очень ценно для современной теории дизайна, что Хан-Магомедов здесь как бы объединяет два аспекта, две стороны эпистемологического треугольника: знаково-языковая область здесь синтезируется с витальными аспектами. Средовой объект потому и способен к самовосстановлению, потому что обладает свойствами живого организма, известной биологичностью, о чем уже упоминалось выше.

Опираясь на эти теоретические положения, можно попытаться выявить формальные закономерности, в которых действует объективная реальность и случайные факторы. Здесь важен также и другой аспект: включение факторов, не зависимых от воли проектировщика, в том числе, случайности, в конечный результат. Вероятно, Хан-Магомедов был первым из исследователей дизайна, который говорил об этих элементах не как о досадных помехах, а как о полноправных составляющих художественной формы сложного дизайн-объекта. Здесь есть два аспекта. Первое – невозможность полного пересоздания всей системы и всех ее элементов: «Есть в сфере дизайна и принципиально иные системы, где неприемлема полная периодическая единовременная замена оборудования. Среди таких систем – город и жилище. Их нельзя закрыть, все выбросить и запроектировать заново»<…> (там же). Второй – включенность дизайн-объекта в жизненную пространственно-средовую ситуацию, часто размывающая физические, пространственно-перцептивные границы объекта. И если в такой ситуации системный подход выступает как «инструмент структурного анализа условий их [дизайн-объектов] включения в реальную предметно-пространственную среду» (5, с.2), то не менее важно, что само это включение выделено как объект анализа: структурного, формального, семиотического или любого другого.

3. **Конфликт и правило.** Данные понятия, трактуемые Фуко как принадлежащие области экономики, для и дизайна представляют особый интерес как архетипы, непосредственно влияющие на формообразование.

Само появление дизайн-объекта вызвано, как правило, конфликтом

между потребностями человека и невозможностью их удовлетворить имеющимися средствами. В этом смысле художественная форма дизайн-объекта обычно выступает как разрешение конфликта, носитель позитивных, жизнеутверждающих начал. Включенность дизайн-объекта в систему жизни и деятельности индивида или сообщества обусловлена тем, что его формально-эстетические и утилитарно-эргономические качества подчинены объективным характеристикам – правилам, соответствуют определенным нормам.

Утилитарно-художественная суть дизайна неизбежно «кентаврична». При создании того или иного облика дизайн-объекта требуется пристальное внимание к функционированию «социально-культурологических причин». В «причинах формообразования» (3, с.7), также на другом уровне воплощается эта двойственность. Утилитарное и художественное начала здесь взаимно ограничивают друг друга. В большинстве случаев это приводит к компромиссам (правило выхода из конфликта), в отдельных шедеврах – к «обоюдной победе». Но в любом случае стоит напомнить, что в период социалистического способа производства, когда развитие художественной стороны дизайна было сильно затруднено, Хан-Магомедов указывал на важность общекультурной составляющей. Учитывая научную направленность трудов исследователя на анализ конкретной ткани артефактов архитектуры и дизайна, можно предполагать, что эти взаимосвязи интересовали его с точки зрения художественной формы. Подтверждение этому содержится в статье «О месте и роли дизайна в системе художественной культуры» (см. 4, с.4). В данном случае ученый ограничивает рассматриваемое поле контактов пространственными искусствами, причем говорит не о таких обычных вещах, как, например, ансамблевость, цветовая гармония и т.п., а о «методах формообразования». Иначе говоря, Хан-Магомедов ратует за расширение арсенала выразительных приемов. Кроме того, индустриальный дизайн как искусство относительно молодое не должен заново отстраивать всю свою теорию: многое уже накоплено в других искусствах, и их опыт можно и должно использовать. Если перевести это на терминологический язык М. Фуко, конфликт различных формообразующих сил может быть если не разрешен,

то минимизирован посредством «правил», уже известных в теории изобразительных искусств и архитектуры.

Особое положение, которое занимает дизайн в «гуманитарном треугольнике» «жизнь – труд – язык», определяется тем, что эти три пары понятий действуют в нем, синтезируясь: значение дизайн-объекта обусловлено его приспособленностью к выполнению функций – утилитарных, художественных и других, посредством чего снимается или минимизируется конфликт между сущим и желаемым.

М. Фуко в своих трудах дизайн даже не упоминал. Но то, что он был блестящим аналитиком искусства, прекрасно понимавшим принципы построения пространства и его функционирования, доказывают и страницы о «Менинах» Веласкеса в «Словах и вещах», и его лекция о Э. Мане. Поэтому, памятуя о включенности искусства в общекультурный контекст, далее можно ограничиться собственно художественными проблемами, о которых Хан-Магомедов писал более охотно.

Сходство проблематики трудов М. Фуко и С. Хан-Магомедова не случайно. Также типологически родственны периоды 1920-е гг., о которых писал Хан-Магомедов, и 1960-е гг., в которых французский структурализм/постструктурализм активно развивался. И хотя непосредственных контактов между их текстами нет, но их близость можно обосновать с помощью другой терминологической группы, также выдвинутой М. Фуко в книге «Слова и вещи». Сравнивая эпоху Ренессанса и XVII век, французский исследователь говорит о том, что в ренессансной эпистеме главенствовали категории сходства – аналогия, пригнанность, соперничество и симпатия, а в эпистеме XVII столетия господствовали понятия Тождественного и Иного. Но выдвинутые Фуко категории начинают жить своей жизнью как вневременные, они образуют некую единую систему, где Тождественное и Иное – ее крайние полюса, а в середине располагаются вышеперечисленные категории сходства. Применительно к дизайну Тождественное можно понимать как собственно утилитарную составляющую, Иное – как «чисто» художественную.

Одна из важнейших проблем, рассматриваемых в научном наследии Хан-Магомедова, – поиск путей продуктивного исследования, как действуют взаимосвязи дизайна и других форм искусства и

культуры. Здесь следует акцентировать вопросы художественного формообразования, а оно, в свою очередь, должно функционировать с учетом особенностей человеческого восприятия и культурного контекста: «…в условиях врастания дизайна в общие стилеобразующие процессы художественной культуры проблема отношения к традициям приобретает не только теоретическое значение, но и вполне практическое выражение» (3, с.8). Иначе говоря, анализ опыта советского авангарда 1920-х гг. представляет не только теоретически-исследовательский интерес. Это школа современного формообразования и понимания того, как функционирует тот или иной художественный прием или их совокупность. Так для современного дизайна велико значение работы с «динамическими формами». Опыт 1920-х гг. стал источником «формирования новых художественно-композиционных приемов создания динамических построений» (6, с.79).

Но на сегодняшний день наши представления о динамических формах обогатились, и «…работая с реально движущейся или иллюзорно-динамической формой, дизайнер должен представлять историко-культурную цепь ассоциаций и процесс формирования образных стереотипов восприятия» (там же, с. 71).

Данную ситуацию можно перевести в концептуальный ряд М. Фуко, и тогда мы получим следующее. До 1920-х гг. в архитектуре и дизайне статика и динамика соотносились как противоположности на оси «Тождественное – Иное». А «архитектурные и машинные формы», имеющие определенные общие свойства, характеризуются как вступающие в отношения пригнанности, аналогии, симпатии и соперничества. Если поместить в эту систему теоретическое наследие Фуко и Хан-Магомедова, то обнаружится следующее: при очевидности Иного (область науки, объект описания и анализа), становится не менее внятным и ощущение родства. Рассмотрим далее эти категории сходства.

Пригнанность. Творчество обоих замечательных ученых включено в современный культурный контекст. Им свойственно своего рода интеллектуальное бесстрашие, взгляд на проблемы формопостроения как корневой системы выражения сути и смысла; их интерес направлен на выявление того, что содержится не вне, а внутри текста:

вербального (Фуко), невербального и смешанного (Хан-Магомедов); художественного или иного – в данном случае неважно. При этом выявляется связь этого внутреннего с предварительными условиями, с существующим в культурном окружении.

Аналогия/симпатия. Сама проблема соотношения «слов» и «вещей» в разных ракурсах является дизайнерской по существу. Методы исследования Хан-Магомедова по духу близки структуралистским: текст (это многократно указывалось) стоит не над или под взором реципиента, а как бы на уровне его глаз. При этом обнаруживаются общие закономерности больших групп текстов одной эпохи. Из них выявляются эти типологические закономерности, которые и делают такие тексты возможными. Среди любимых героев Хан-Магомедова были архитекторы-рационалисты. Их подходы к описанию и исследованию структурных основ композиции, как бы абстрагированных от утилитарности или сюжетики, близки структуралистским. Это далеко не случайно: Н.М. Ладовский, В.Ф. Кринский и их соратники были прекрасно осведомлены о том, что происходило в 1910-1920-х гг. в гуманитарных науках, а первый виток структурализма складывался именно тогда. С.О. Хан-Магомедов глубоко исследовал то, что было истоками структуралистких методов второй половины XX века. Так что эта аналогия, как и симпатия, вполне закономерна.

Соперничество. Объекты исследования Фуко и Хан-Магомедова хотя и различны, их объединяет включенность в поле «слов и вещей». Применительно к Хан-Магомедову правильнее сказать «вещей и слов». Векторы этих исследований направлены как бы в противоположные стороны. Фуко исследует возможность высказываний, которые возникают при определенном типе взаимоотношений слов и вещей, где слова имеют определенную автономию. У Хан-Магомедова исследуется облик вещи, понимание процесса ее проектирования. Для него исходным звеном бесконечной цепочки является вещь:

Вещь → Слово → Вещь, дизайн-объект → Слова →

Да и слово здесь как бы возникает из вещности. (В первую очередь, это относится к слову искусствоведа-аналитика.) Оба этих компонента вращаются в рамках жизни-труда-языка, в веретенообразной конструкции, на вершинах которой – Тождественное и Иное, а в середине переплетаются и сплавляются пригнанность, аналогия, соперничество и симпатия.

Поэтому, наверное, не случайно, что концепцию Фуко для дизайна, и, в частности, применительно к наследию Хан-Магомедова, было удобнее рассматривать «с другого конца», от вещей к словам и от эпистемологического треугольника, которому посвящены последние страницы книги, к началу, где раскрываются категории сходства.

Биологические подтексты в анализе объектов дизайна, выявляемые Хан-Магомедовым при рассмотрении системного подхода применительно к дизайну, чрезвычайно важны. Не поддаваясь соблазнам механистической трактовки системности, исследователь пишет о способностях сложного средового объекта самовосстанавливаться и абсорбировать новые элементы (5 с.4). Но в то же время ученый предостерегал и против увлечения биологизмом, культом «естественности»: «Мы сейчас, оказавшись в окружении форм, пришедших из мира техники, невольно преувеличиваем стремление мастеров прошлого слить творение своих рук с природой». (4, с.3).

Хан-Магомедов был сторонником активного контакта дизайна с другими искусствами. Само такое взаимодействие возможно потому, что изначально заданный общекультурный контекст пронизан составляющими универсально-типологического порядка, частью которых являются эпистемы М. Фуко. В эту гуманитарную сферу включен дизайн.

Сейчас обогатилась новыми нюансами проблема отношения к традициям, частью которых являются традиции советского авангарда. Они действительно «приобретают не только теоретическое значение, но и вполне практическое выражение» (3, с.8). «Профессиональная зрелость дизайна» предполагает аргументированную постановку как общегуманитарных, так и специфически формальных вопросов. Они выступают как соприкасающиеся и взаимоотражающиеся области одного и того же проблемного гуманитарного поля, пространство

которого отграничено рамками «жизнь, труд, язык».

Библиография:

1.Фуко М. Слова и вещи: археология гуманитарных наук./ М. Фуко. – СПб.: A-cad, 1994. – 406 с.

2.Фрейверт Л. Б. Интериоризация универсалий художественного формообразования в объектах дизайна/ Л. Б. Фрейверт, Е. В. Жердев. – Дизайн среды. – Вып. 2. – М.: Всероссийский научно-исследовательский институт технической эстетики, 2005. – С. 5-24.

3.Хан-Магомедов С.О. Дизайн в структуре социалистической культуры (некоторые теоретические проблемы)// Техническая эстетика. 1981 № 4.С. 6-8.

4.*Хан-Магомедов С.О.* О месте и роли дизайна в системе художественной культуры// Техническая эстетика. 1985. №7. С. 1-4.

5.*Хан-Магомедов С.О.* Системный подход и система как объект дизайна (полемические заметки)// Техническая эстетика. 1980. № 10. С. 2-4.

6.*Хан-Магомедов С.О.* Динамическая форма в творческих концепциях 1920-х годов//Эксперимент в дизайне: [учеб. пособие]/ сост. Александр Лаврентьев. М., 2010. С.71-79.

Н. К. Кудряшев, Ю. В. Назаров

ГОНОЧНЫЕ АВТОМОБИЛИ ФОРМУЛЫ 1 И ИХ ВЛИЯНИЕ НА ФОРМООБРАЗОВАНИЕ ЛЕГКОВОГО АВТОМОБИЛЯ

Статья посвящена эволюции формообразования гоночных автомобилей Формулы-1 и близких к ней спортивных категорий, а также влиянию, оказываемому развитием гоночной техники на дизайн массовых легковых автомобилей.

Design of F1 racing cars, its evolution and influence on car styling.

Ключевые слова: гоночные автомобили, формула-1, механика, технологии, автомобильный дизайн, формообразование.

Key words: F1 racing cars, mechanics, technologies, car styling.

На первый взгляд изучение формообразования гоночных автомобилей, да еще «королевской формулы» – тема, лишенная в нашей стране практического смысла. Конечно, не подлежит сомнению то влияние, которое гоночные болиды оказывают на механику современного легкового автомобиля: полный привод, турбонаддув, активная подвеска, увеличение числа цилиндров двигателя, аэродинамические приемы, композиционные материалы, легкие сплавы – все эти и многие другие новшества впервые опробованы в экстремальных условиях гонок Формулы-1. С другой стороны – и это особенно важно для автодизайнера – многие из элементов, формирующих композицию современного автомобильного кузова, также появились впервые именно на гоночных машинах. Поэтому исторический анализ эволюции машин Формулы 1 (и предшествующих ей аналогичных категорий), сопоставление формообразования гоночных и массовых автомобилей могут дать дизайнеру много материала – ценного особенно сегодня, в период

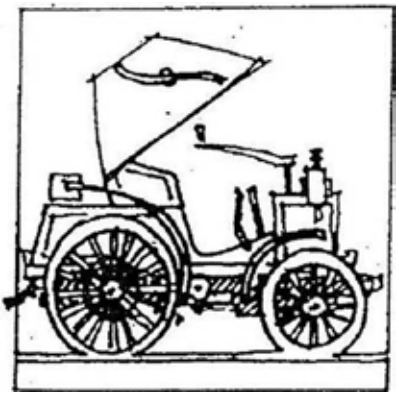


Рис. 1. Панар-Левассер, 1894.

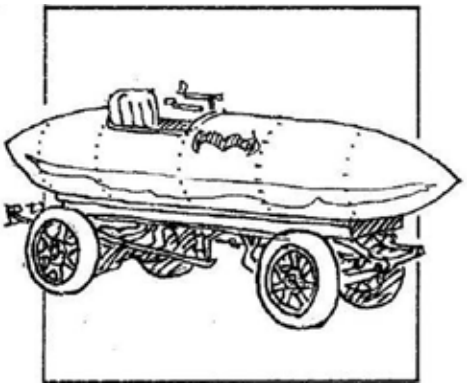


Рис. 2. Дженатци, 1899.

поиска новых средств художественной выразительности автомобиля.

Первые из вошедших в историю автомобильных гонок имели место 22 июля 1894 года на маршруте Париж – Руан. Оставив в стороне перипетии гонки, отметим, что с точки зрения формообразования участвовавшие в ней машины (обычные, не разработанные специально для гонок машины) – это все еще «кареты» с отсутствующей лошадью, зато с приделанными спереди или сзади объемами двигателя, бензобака, ящика для запасных частей и т.д. **(рис.1)**. Несколько больше отличались от конных экипажей паровые машины – за счет относительно больших габаритов двигательного отсека, визуально отличавшего «самобеглый» экипаж. Неудачи в гонках 1894 и 1895 гг. не поставили крест на конструкциях с альтернативными силовыми установками. С точки зрения развития формообразования автомобилей они сыграли на переломе веков даже большую роль, чем машины с ДВС – сравнительно низкий КПД их двигателей заставил конструкторов искать другие пути повышения скорости и тем самым привел их к первым опытам в области аэродинамики.

Первым аппаратом, достигшим на суше скорости 100км/час, стал электромобиль «Вечно Недовольный» Камилла Дженатци (1899) **(рис.2)**, представлявший собой сигарообразный корпус на высокой подвеске – первый опыт имитации автомобилем формы

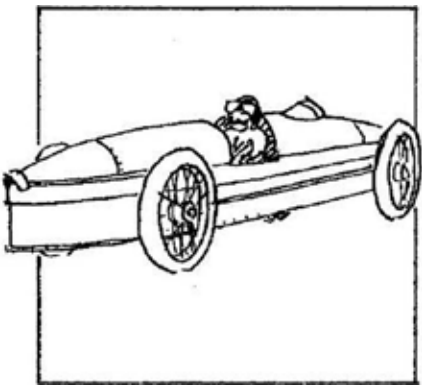


Рис. 3. Стенли, 1906.

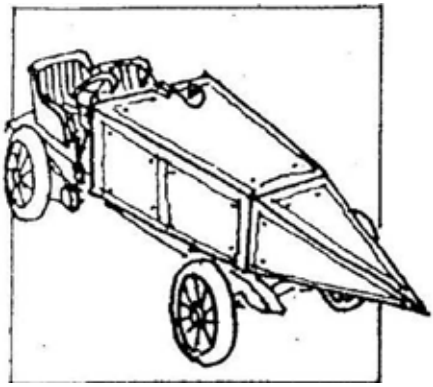


Рис. 4. Дженерал GP, 1904.

летательного аппарата, в данном случае артиллерийского снаряда или торпеды. Двухсоткилометровый рубеж скорости впервые преодолен паромобилем (1906 г., Стенли) **(рис.3)**, формообразование которого по сути предвосхищает гоночные автомобили первой половины 1960-х гг. – узкий, обтекаемый (явно вдохновленный формой скоростного катера) корпус, скрывающий в себе отсек водителя и все агрегаты, с выступающими колесами без крыльев, подножек и т.д.

Современные паромобилям Серполле и Стенли гоночные автомобили уже отличались от дорожных моделей. В первую очередь, отличие это относилось к размерам двигателя. Повышение мощности достигалось увеличением количества цилиндров и их объема, что приводило к резкому удлинению моторного отсека. Поэтому для водителя и необходимого в то время из-за ненадежности агрегатов механика оставался лишь маленький отсек в задней части кузова (благодаря спортивным успехам машин Э.Левассера и Л.Рено классическая – двигатель спереди, ведущие колеса сзади – компоновка к началу века стала господствующей). Выделившись в отдельную категорию, гоночные машины поначалу трактовались в совершенно отличных от дорожных машин формах. Основное внимание уделялось рассеканию встречного потока воздуха; дальнейшему обтеканию им корпуса, срыву потока и, соответственно, решению задней части кузова

за редкими исключениями («Морс», 1903) значения не придавали. Что же касается носовой части, то разнообразие решений потрясало: от положенной вершиной вперед пирамиды «Дженерал GP» (1902) **(рис.4)** до полукруглого у «Даррakк V8» (1905), утюгообразного у «Рено 3А» (1905) или лодочного у того же «Морса» или «Нэйпира L48» (1905).

Быстро выяснилось, что закапотированные двигатели в экстремальных условиях гонки перегревались, от чего небольшие жалюзийные отверстия на капотах не спасали. Поэтому следующее поколение гоночных автомобилей (1904-1906 гг.) щеголяет совершенно открытыми двигателями, что также отличало их от дорожных машин. Композиция их была довольно сложна и развивалась последовательно – на продольных брусьях рамы спереди стоял вертикальный объем радиатора, часто сломанного или изогнутого по вертикальной оси; затем двигатель с впускными и выпускными трубами, карбюратором и т.д.; затем вертикальная или гнутая перегородка; пол с торчащими из него длинной рулевой колонкой, педалями и рычагами; кресла; завершали композицию бензобак и несколько запасных колес. При этом каждый из составляющих композицию объемов строился без оглядки на соседние, что вообще характерно для автомобильного формообразования того времени. К этому стоит добавить отсутствие крыльев, фар, клаксонов и других обычных аксессуаров.

Совершенствование автомобильных агрегатов позволило уже во второй половине того же десятилетия решить проблемы охлаждения гоночных двигателей. Как следствие этого они вновь скрылись под капотом, хотя передняя часть кузова уже не претендовала на особую аэродинамичность. Визуально гоночная машина 1910-х гг. отличается от дорожной лишь более длинным капотом, смещенными назад местами водителя и механика (боковина кузова стала единым целым, зрительно объединив сиденья с объемом моторного отсека) и отсутствием ветрового стекла, фар и крыльев. Конструкторы гоночных машин обращают, наконец, внимание на аэродинамические опусы Серполле и Стенли: задняя часть кузовов заостряется, а иногда сильно вытягивается назад («Воксхолл» и «Руссо-Балт» 1913 г.).

Этот же подход сохраняется и в двадцатые годы с той разницей, что различия между гоночными и дорожными моделями опять уменьшаются,

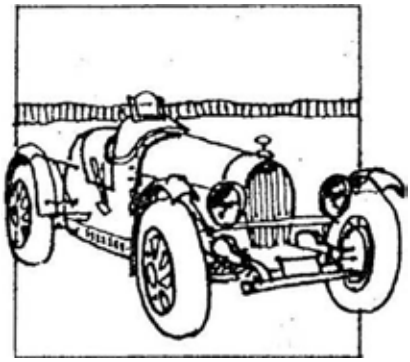


Рис. 5. Бугатти т.35, 1924.

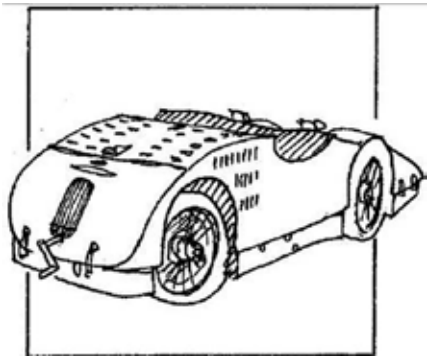


Рис. 6. Бугатти т.32 «Танк», 1923.

а порой и вовсе пропадают. С одной стороны, технический опыт спортивной техники быстро внедряется в спортивные модели; с другой – мир под воздействием автомобиля начинает меняться: развивающаяся сеть дорог с твердым покрытием дает возможность приобрести для повседневной эксплуатации спортивный автомобиль. Для участия в соревнованиях достаточно было снять с серийной машины фары и крылья. Последние в отличие от массовых моделей были совсем маленькими, охватывали колесо наподобие мотоциклетных, а иногда и поворачивались вместе с ним («Бугатти 35» **(рис.5)**, «Амилкар CGS», «Ралли 1100ABC»). Как следствие тесного родства с дорожными машинами на гоночных появляется ветровое стекло, правда, в виде совсем маленького ветрового щитка (иногда только для водителя, иногда – два раздельных щитка для водителя и механика).

Начало 1920-х гг. – время интенсивных поисков в области автомобильной аэродинамики. Правда, первые опыты Эдуарда Румплера и Пауля Ярая осуществлялись ими не на гоночных или хотя бы спортивных моделях, но на машинах сугубо утилитарного назначения. Если экзотические машины Румплера были последними попытками использовать в автомобильном формообразовании опыт гидродинамики, создав очередную «лодку на колесах», то «Дикси-Ярай» (1922) сочетала серийные агрегаты и традиционную компоновку

с обтекаемым кузовом понтонного типа, наметив путь дальнейшего развития автомобильных кузовов. Наверное, появившийся год спустя после «Дикси-Ярай» «Бугатти 23 Танк» **(рис.6)** – единственный в истории гоночного автомобиля случай заимствования формы дорожной машины, а не наоборот. Аэродинамические преимущества кузова понтонного типа – без выступающих крыльев, с утопленными в объем кузова колесами – способствовали росту популярности нового решения: еще год спустя появляется «Аполло-RV», а уже в 1927 г. созданный по образу этих машин «Санбим» устанавливает абсолютный рекорд скорости, равный 326, 5км/час.

В тридцатые годы пути развития формы гоночных и дорожных машин вновь расходятся. Для проведения многочасовых кольцевых гонок начинают создаваться специальные трассы – такие, как Нюрнбургринг или Монца. Вводятся различные классы по литражу двигателя. В наивысшей категории бесспорное лидерство захватывают в 1930-е гг. три фирмы: «Альфа-Ромео», «Мерседес-Бенц» и «Ауто-Унион».

Визуальные отличия гоночных «Альфа-Ромео» и «Мерседесов» от спортивных машин этих же фирм ограничивались пропорциями и более округлой благодаря появлению фальш-решетки радиатора носовой частью. Отличия «Ауто-Униона» гораздо глубже. Их конструктор Фердинанд Порше-старший впервые опробовал на них заднемоторную компоновку, впоследствие развитую им в моделях всемирно известных «Фольксвагена-Жука» и «Порше». Зрительно гоночные «Ауто-Унионы» отличаются смещенным вперед местом водителя, что позволило сделать кузов каплеобразным, приблизив этим к очертаниям определенного Яраем идеально обтекаемого тела. Поэтому если образ гоночных «Альф» или «Мерседесов» остается вполне автомобильным, то формы «Ауто-Унионов» ассоциируются, скорее, с авиационными.

Гоночные «Ауто-Унионы» моделей A, C **(рис.7)** и D послужили также основой для создания рекордного автомобиля с кузовом улучшенной аэродинамики. Машина представляла собой обтекаемый одноместный автомобиль с кузовом понтонного типа в форме крыла, поверхность которого нарушалась только зализанными обтекателями колес и ветровым стеклом. Аэродинамическая форма машины была столь

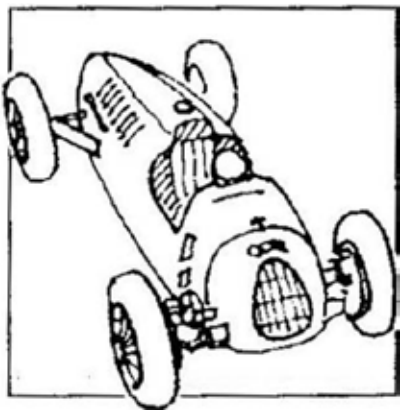


Рис. 7. Ауто-Унион, 1935.

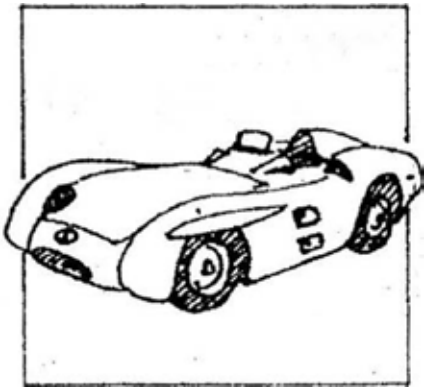


Рис. 8. Мерседес W196, 1954.

совершенной, что вызвала много подражаний: рекордные «Рейлтон» и MG EX-135 (1939), послевоенные отечественные автомобили серии «Звезда» А.Пельцера.

Разговор о гоночных автомобилях предвоенного периода будет неполным без упоминания о конструкциях, созданных для установления абсолютного рекорда скорости. В их формообразовании еще нагляднее прослеживается тенденция к отходу от форм обычного автомобиля. Так, «Блюберд» Дональда Кэмпбелла (1932), сохранив классическую компоновку, превращается практически в самолетный фюзеляж с вертикальным килем для лучшей курсовой устойчивости, «истребительным» ветровым козырьком и аэродинамическими обтекателями («лаптями») колес. В варианте 1935 г. обтекатели передних и задних колес срастаются в единые бортовые понтоны, предвосхищая формообразование машин Формулы 1 60-70-х гг. Близкий по решению образ рекордных «Ауто-Униона» и «Рейлтона» скорее не авиационный, но биоморфный, находящий отклик в поисках образа сверхобтекаемого автомобиля 1980-1990-х гг. («Пежо-Проксима», «Рено-Лагуна» и т.п.).

Все вышеизложенное можно считать лишь затянувшимся предисловием, поскольку история собственно Формулы-1 отсчитывается с 1950 г. В период 1945 – 1950 гг. гонки тоже проводились, однако участники их использовали преимущественно предвоенные машины.

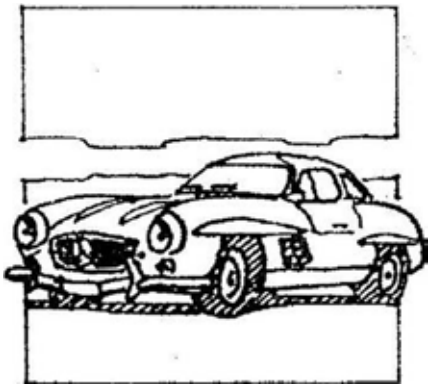


Рис. 9. Мерседес300SL, 1954.

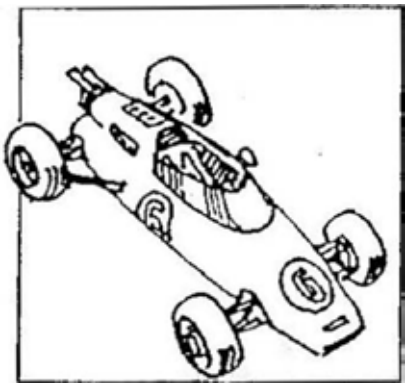


Рис. 10. Лотос 25, 1962.

К концу 1940-х гг. была разработана новая классификация гоночных автомобилей. Были приняты более жесткие ограничения мощности, технических решений, имеющие целью обеспечить, с одной стороны, безопасность гонщиков и зрителей, с другой – по возможности поставить команды участников в равные условия. Самыми престижными соревнованиями стали кольцевые гонки Формулы-1. Первый старт машин новой формулы состоялся 13.05.1950 г.; при этом в отсутствие довоенного фаворита (центр спортивных разработок «Ауто-Униона» остался в зоне советской оккупации) безоговорочное лидерство захватила «Альфа-Ромео» с новой моделью 158 – прямым развитием довоенных конструкций.

Некоторое разнообразие внесли 1952-1953гг., когда ввиду вялого интереса фирм к участию («Альфа-Ромео» даже сняла свою команду) чемпионат проводился в рамках более простой Формулы-2. Так, «Феррари 500F2» стала первой, создатели которой отказались от последнего элемента, создававшего визуальную связь с легковым автомобилем. Фальш-решетка радиатора, скруглявшая носы практически всех гоночных машин 1930-1940-х гг., исчезла, а на месте ее осталось просто отверстие воздухозаборника, немного роднящее машину с реактивным самолетом. Столь прямолинейное решение позволило отказаться от жалюзийных решеток, покрывавших

большую часть поверхности кузова конкурентов. Стоит отметить также впервые использованные на этой машине обтекатели боковых зеркал заднего вида – непременный элемент формообразования почти всех современных легковых машин.

«Феррари 500F2» ознаменовала собой окончательное расхождение путей формообразования гоночных «формул» и легковых автомобилей. Из чисто гоночных машин до сих пор сохраняют некоторую связь с легковыми лишь т. н. спортпрототипы с закрытой кабиной и кузовом, охватывающим колеса. Правда, на чемпионате 1954г. удачно дебютировал в Формуле-1 «Мерседес W196» **(рис.8)**, понтонный кузов которого улучшал характеристики машины на прямых участках, но на извилистых трассах затруднял управление. Поэтому для гонок Формулы-1 был разработан новый кузов с открытыми колесами, а первоначальный кузов с двухместным салоном и фарами под плексигласовыми обтекателями с успехом выступал в других соревнованиях, а также использовался как база для популярного спортивного купе 300SL **(рис.9)** – до сих пор редкий случай преобразования гоночной машины Формулы 1 в легковую модель.

Оставшиеся до конца десятилетия годы характеризуются доводкой формы, заявленной «Феррари 500». Из новшеств этого периода отметим цельный щиток из гнутого плексигласа вместо маленького отбойника («Мазерати 250F», «Вануолл F1»), боковые понтоны-обтекатели между передними и задними колесами («Феррари-Лянча V20»). Использование винтовых пружин подвески вместо поперечных рессор позволило сделать корпус значительно *уже*, выставив рычаги подвески наружу («Фергюссон F1»).

В конце 1950-х гг. имел место еще один пример создания спортивного автомобиля, обладающего визуальными характеристиками гоночного. В 1957 г. появляется первый образец «Лотос-7», двухместного родстера классической компоновки с обнаженной подвеской передних колес, как бы случайно приставленными к трубообразной «гоночной» передней части кузова фарами. Внешне отличали его от гоночной машины лишь наличие ветрового стекла, очень деликатно накрытые крыльями задние колеса, да еще не эллиптическое, а прямоугольное сечение кузова. Вызвав массу подражаний, «Лотос» стал эталоном легкого родстера с

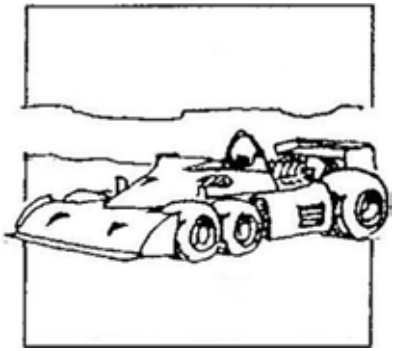


Рис. 11. Тайрелл Р34, 1976.

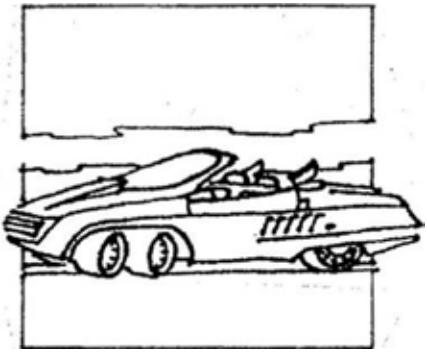


Рис. 12. Пэнтер 6, 1977.

«гоночным» оттенком; неудивительно поэтому, что японские стилисты конца 1980-х гг. развивают в своих концепт-карах («Мазда МХ-04», «Ниссан-Заурус»**)** предложенную этой машиной тему.

Новый этап в развитии формообразования машин Формулы 1 связан с коренным изменением компоновки – переносом двигателя назад и смещением водительского места вперед. В этом отношении модели 1960-х гг. являются прямыми потомками «Ауто-Унионов» 1930-х. Возрождение этой компоновки на трассах состоялось 10.05.1959г., когда на трассу в Монако вышел «Купер-Клаймакс». Новая схема вывела на пъедестал новые фирмы: B.R.M., «Лотос», «Брэбхем» **(рис.10)**. Машины этого поколения отличает ветровое стекло, охватывающее место водителя с трех сторон, сплюснутая за счет отсутствия в ней двигателя носовая часть. Значительно более активную роль в композиции кузова играют в первой половине 1960-х гг. выхлопные трубы, подчеркнуто оторванные от корпуса и придающие образу больше динамики. Более жесткие требования пассивной безопасности привели к появлению стальных трубчатых дуг безопасности, контрастно торчавших из кузова за сиденьем гонщика. Как правило, дуги эти были довольно широкими, значительно шире водительской ниши – это давало возможность жестко крепить их к узлам пространственного каркаса кузова. Двигатель, целиком скрытый в начале десятилетия, с ростом мощности

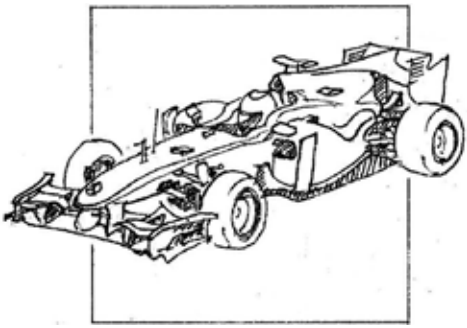


Рис. 13. МакЛарен MP4-25, 2010.

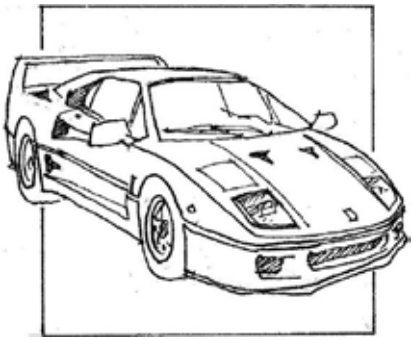


Рис. 14. Феррари F40, 1987.

и как следствие с повышением требований к охлаждению постепенно «раздевался» – вначале из-под обшивки показались карбюраторы и головки цилиндров, а на «Хонде РА273» (1966) он открыт уже сверху и с боков. Это стало возможным благодаря переходу к несущему кузову, а последнее, в свою очередь, было вызвано введением с января 1966 г. ограничений на вес (500 кг без веса гонщика и горючего).

За решением кузова в виде жесткой скорлупы, в которую вставляется двигатель, последовал следующий шаг – сам двигатель стал частью несущего остова. «Лотос 49» (1967) фактически представляет собой две скрепленные болтами половины: обтекаемую скорлупу-монокок с водительским местом и блоком передних колес и двигатель в блоке с коробкой передач и задними колесами. На этой же машине были впервые предложены еще два приема, определивших дальнейшее развитие формообразования автомобилей Формулы 1 и нашедших отражение во внешности легковых автомобилей: т. н. антикрылья и клиновидный профиль кузова. При этом первые антикрылья (несущие поверхности с отрицательным углом атаки, создающие прижимное усилие) не способствовали созданию динамичного образа, но, напротив, «тормозили» его. Вообще, в композиции этой машины заметную роль играли зрительно тормозящие ее вертикали: стойки дуги безопасности, карбюраторы, стойки антикрыла, плоскость маслорадиатора и сам стык

двух половин кузова – ярко окрашенной передней части и матового металла силового агрегата.

Это частично компенсировалось понижением передней части кузова; днище при этом оставалось горизонтальным. Визуально эта клиновидность профиля сообщала машине весьма динамичный образ, и прием этот очень скоро перекочевал с гоночных на дорожные автомобили – сегодня подавляющее большинство последних имеет понижающийся к носу силуэт, тем более что это позволяет рационально использовать внутреннее пространство кузова. В этой связи любопытно вспомнить, как по мере развития автомобиля изменялся канон его динамичности: от просто вытянутых в длину кузовов 1910-1920-х гг. и сужающихся к хвосту каплевидных машин 1930-1940-х к клиньям, жестким в 1970-е гг. и смягченным в 1980-1990-е.

Нашли применение в формообразовании массовых автомобилей и антикрылья – правда, не в том гротескном виде, в каком они появились на «Лотосе 49В». Впрочем, уже в 1969 г. задние антикрылья фактически интегрируются с кузовом («Матра МС80»); при этом последний, продолжая состоять из двух конструктивных половин, зрительно вновь становится единым целым. Это достигается тем, что монокок, обрываясь внизу в месте стыка с двигателем, в то же время продолжается сверху, переходя над задней осью в антикрыло. «Марч 701» (1970) по-прежнему отчетливо делится на две половины, но заднее антикрыло и у него посажено вплотную над колесами, объединяясь с передней половиной фактурой и цветом. Еще одна новинка этой машины – бортовые бензобаки в форме перевернутого крыла, создающие дополнительное прижимное усилие. Этот прием использовался и позже, но уже «скрытно», за вертикальными шайбами боковин кузова, так что на облик автомобиля подобного воздействия уже не оказывал.

Если носовая часть кузова редких газотурбинных моделей 1960-1970-х гг. («Пэкстон», «Лотос 56») могла в отсутствие радиаторов быть совершенно клинообразной, то конструкторам машин с ДВС пришлось искать радиаторам новое место. Самым удачным оказалось размещение их по бортам кузова, впервые предложенное на «Лотосе-72» (1970). Эта машина определила внешность гоночного автомобиля на все последующее десятилетие: кузов в виде сплющенного клина с

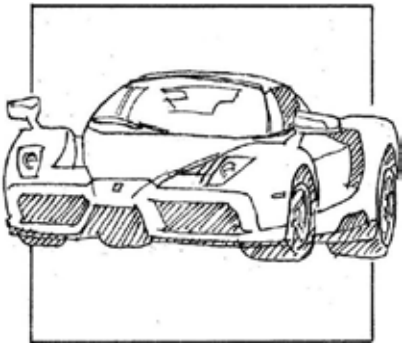


Рис. 15. Феррари Энцо, 2002.

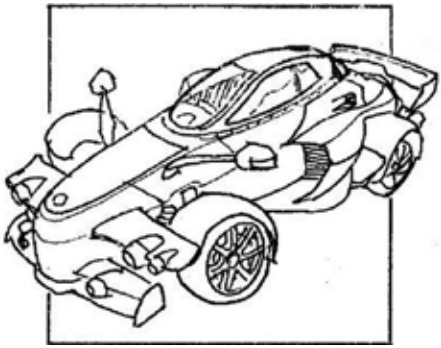


Рис. 16. Трамонтана R, 2009.

возвышающейся надстройкой обтекателя водительского места (уже не прозрачного, но глухого, с узкой стеклянной полосой по верху, а иногда и без нее) и вынесенным вперед антикрылом. За передними колесами клин расширялся в плане, иногда превращаясь в сплошной боковой понтон. Функцию дуги безопасности начал выполнять возвышающийся над двигателем заборник воздуха для карбюраторов, появившийся в начале 1970-х, в 1974 году достигший максимальных размеров - в профиль «горб» заборника напоминал у отдельных моделей пароходную трубу, - а к концу десятилетия принявший близкую к современной форму. Двигатель мог располагаться открыто («Лотос 72», «МакЛарен М23» или под обтекателем («Лотос 79», «Феррари 312»). Завершало композицию вновь оторванное от кузова, но сидящее довольно близко к нему антикрыло.

Интересной, хотя и не получившей развития конструкцией стал «Тайрелл Р34» (1976) **(рис.11)**. С целью уменьшения лобового сопротивления конструкторы применили не два, но четыре маленьких передних колеса, почти целиком вписывающихся в габариты носового обтекателя, заменявшего у «Тайреллов» 1970-х гг. переднее антикрыло. Подобное решение, встречавшееся только у рекордного «Тандерболта» (1937) и в нереализованном проекте рекордной «Звезды» А.Пельцера и Ю.Долматовского, позволяет сохранить управляемость машины при

малом радиусе колес; не случайно вслед за «Тайреллом» оно было использовано при создании оригинальных мелкосерийных родстеров «Пэнтер 6» **(рис.12)** и «Ковини-Сикс».

В середине десятилетия намечается еще одна тенденция: сначала у «Феррари 312», потом у «Лотоса-79» носовая часть начинает сужаться не только в профиль, но и в плане. В результате уже в начале 1980-х гг. почти все машины Формулы 1 имели носы либо заостренные («Феррари 126С2», «Бребхем ВТ49»), либо чуть срезанные в плане («Уильямс FW07», «Рено RE20»). Почти все модели 1980-1982 гг. имели вертикальные боковины, что позволяло увеличить площадь днища машины, защищенного создающей под ним воздушное разрежение эластичной юбкой. Однако уже в 1983г. использование юбок было запрещено, и конструкторы вернулись к сигарообразным корпусам с радиаторами в понтонах перед задними колесами.

Главным новшеством конца 1980-х гг. стало то, что поток встречного воздуха начал отводиться не только по верхней, по и по боковым поверхностям кузова. В связи с этим, сечение передней части машины развивается не столько по горизонтали, сколько по вертикали. Сначала «Марч CG901» предложил криволинейный силуэт носовой части, затем «Тайрелл 019» вообще приподнимает нос, намеренно пропуская воздух под днище, специальный профиль которого создает дополнительную прижимающую силу. Соответственно, переднее антикрыло, которому положено находиться как можно ближе к поверхности трассы, получило очертания «обратной чайки», а позже начало крепиться под носовой частью на вертикальных или наклонных пилонах. Сама конфигурация носового обтекателя из остроконечной превращается в сплющенную в вертикальном направлении, заставляя воздух обтекать машину сверху. Значительно больше внимания уделяется аэродинамике задней части корпуса и использованию энергии выхлопа с целью увеличения прижимной силы. Попытки использования дополнительных поверхностей для создания прижимающей силы – малых антикрыльев за дугой безопасности, боковых антикрыльев (т. н. «канделябров») давали некоторый положительный эффект, но использование их было запрещено по соображениям безопасности. В том или ином виде дополнительные аэродинамические поверхности продолжают появляться и по сей

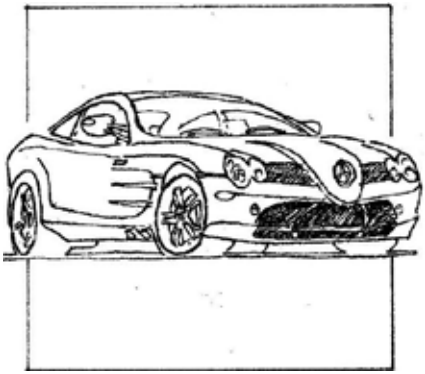


Рис. 17. Мерседес SLR McLaren, 2003.

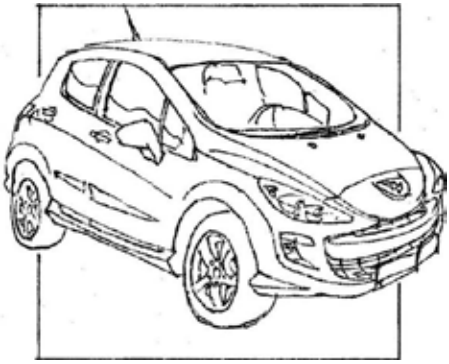


Рис. 18. Пежо 308, 2007.

день; таково дополнительное антикрыло за дугой безопасности у «МакЛарен» 1995-1996 гг., протянутые вплоть до заднего антикрыла кили у машин 2010 г. **(рис.13)**, а также существующие и по сей день вертикальные аэродинамические элементы у боковых понтонов. Сами очертания антикрыльев тоже заметно изменились: передние, особенно их боковые шайбы усложнились, а задние получили возможность изменять геометрию, уменьшая угол наклона и, соответственно, аэродинамическое сопротивление при обгоне.

Другие изменения формы связаны с ужесточением норм безопасности. Место водителя снова сместилось назад с тем, чтобы ноги водителя находилось в пределах колесной базы, а в 1998 г. по примеру гоночных автомобилей американской формулы «Инди» введено повышение боковин кокпита у спинки сиденья для защиты головы при боковых ударах. С этой же целью начиная с 2012 г. регламентирована максимальная высота от земли носового обтекателя. Это привело у большинства машин чемпионата к появлению ступенчатого перепада поверхности корпуса в районе передних колес (5).

Меняющиеся технические требования к машинам Формулы-1 продолжают хотя и не радикально, но менять их внешность. Однако уже сейчас можно еще раз перечислить перечень тех элементов, которыми современное автомобильное формообразование обязано гоночным

машинам: клиновидный силуэт и радиаторы перед задними колесами, антикрылья **(рис.14)**, аэродинамические обтекатели выступающих деталей (зеркал и т.д.), дуги безопасности у кабриолетов и родстеров, сложная трактовка нижней части как передка **(рис.15)**, так и кормы с целью увеличения прижимной силы. И еще одно: в поисках новых, нетрадиционных форм легковых автомобилей дизайнеры в числе прочих объектов для вдохновения обращаются и к болидам Формулы 1. Так, например, сомнительно, чтобы расположенные отдельно от кузова открыто (Tramontana R, 2009) **(рис.16)** или в замкнутых с боков кожухах колеса («IAD Винус», 1990) сообщали машине новые потребительские свойства, но в нестандартности их образу никак не откажешь. Точно так же носовая часть спортивных купе «Мерседес SLR» **(рис.17)** имеет несомненное сходство с чемпионскими «МакЛарен-Мерседесами»; впрочем, впоследствии этот формальный прием восприняли и автомобили более массовых классов, например, хэтчбеки «Пежо» конца 2010-х годов **(рис.18)**. А это означает, что роль гоночных машин в развитии формообразования легкового автомобиля далеко не исчерпана.

Библиография:

1.*Csaba Csere.* [Ten Best] Recordwagons. Car & Driver, 1991, №1.

2.Az osautotol napjankig 1860-1940; 1946-1984. «Auto-Motor», 1985; 1986.

3.*Долматовский Ю.* Быстрее всех сухопутных. «Техника-Молодежи», 1972, №8.

4.*R.Gloor.* Nachkriegswagen. Hallwag, 1981.

5.*С.Иванов.* Выше нос. «Авто-Ревю», 2012, №4.

6.*K.Roger.* Tokyo Motor Show. ”Automobile”, 1988, №3.

7.Энциклопедия Формулы-1. Сайт wildsoft.ru.

О. Л. Квитка

АСПЕКТЫ СЕМАНТИКИ ТЕРМИНА «ГРАФИКА» В СОВРЕМЕННОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ И ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

В статье рассматриваются междисциплинарные аспекты дефиниции «графический», применительно к теории и практики современного визуального языка, выявляются семантические различия значения термина в графическом дизайне, изобразительном искусстве, в точных науках, в лингвистике, в области компьютерных технологий и в других сферах человеческой деятельности, обосновывается важность понимания этих различий для вопросов проектирования современного визуального языка.

The article considers interdisciplinary aspects of the definition “graphic”, in relation to the theory and practice of contemporary visual language, identifies the meaning of semantic differences in graphic design, visual arts, in the exact science, linguistics, in computer technology and in other areas of human activity, justifies the importance of understanding these differences to design issues of modern visual language.

Ключевые слова: графика, визуальный язык, изобразительное искусство, графический дизайн, коммуникация, информация.

Keywords: graphic, visual language, art, graphic design, communication, information.

В современных публикациях, критических статьях, в словарях пользовательских программ и в профессиональных словарях, так или иначе имеющих отношение к проблемам визуальной культуры и графического дизайна, очевидны значительные различия в

употреблении терминов «графика» и «графический». А на страницах веб-сайтов, в интернет-блогах, на форумах ареал значения этих терминов иногда доходит до полного произвола, смешения и замены смысла. *Стильный, изобразительный, декоративный, эстетичный, визуальный, визуализированный, наглядный, красочный, письменный, выразительный, импликационный* — все эти, и множество других слов в складывающемся сегодня плюралистичном словаре графического дизайна могут обозначать очень близкие понятия, всевозможные оттенки смысла, а иногда и принципиально различные явления «графики».

Для понимания сложившейся ситуации важно, что термин *«графический»*, определяющий средства и свойства визуального языка, объединяет область междисциплинарного научного интереса психологии, лингвистики и семиотики с областью культурологии, искусствознания и эстетики. Определение термина *«графический»* (от греч. grapho – пишу, рисую) можно найти и в изобразительном искусстве, и в сакральной иконографии, и в точных науках (математике, начертательной геометрии, инженерной графике, физике, химии, астрономии, картографии и т.д.), и в лингвистике, и во многих других сферах человеческой деятельности. При анализе этих определений очевиден вывод, что семантика термина меняется в зависимости от области применения и имеет множество градаций смысла, который, в конечном счете, определяется контекстным содержанием.

Толковый словарь Д.Н. Ушакова определяет термин *«графический»* как *вариант написания слова* и *выраженный посредством чертежа*. В лингвистике *графика* – это *совокупность всех средств данной письменности*, а *графема* – минимальная единица письменной речи (буква, сочетание букв, иероглиф или его часть), соответствующая фонеме (ее варианту или последовательности фонем) в устной речи [5. С118].

В современной лингвистике утверждается, что структура любого языка — это не мертвая жесткая конструкция, а сложный живой организм, находящийся в постоянном изменении, что значения слов меняются во времени и пространстве своего существования. Смысл слова или термина определяется контекстом его употребления, а не

смысл высказывания определяется суммарным значением слов. В нынешних условиях небывалого уровня плюрализма мнений форма общего опыта и традиции употребления термина *«графический»* вступают в противоречие с индивидуализмом использования его в частных, самых субъективных и узко взаимозависимых корпоративных формах. Визуализация форм коммуникации приводит к тому, что новое поколение не просто «залинковывает» значения слов с новыми картинками, а начинает использовать эти картинки не только как инструмент коммуникации, но и как форму воображения и мышления новыми визуальными символами, создавая совершенно новый, непонятный для старого поколения язык, с новой лексикой, новой грамматикой, новыми средствами выразительности и эстетическими критериями.

Первичная традиционная «область графического» ведет происхождение еще от древней магии и сакральных языков «писания по воде», рунических черт и резов, от пиктографии и иероглифики до алфавитных систем, и далее включая в себя системы знаков всех дальнейших языков — это «графика письма» (эпиграфика, искусство шрифта, каллиграфия). Она изначально образует особую, самостоятельную *сферу письма и шрифта*, непосредственно примыкающую к графическому дизайну.

Но основная сложившаяся система рассмотрения аспектов визуальной культуры и графической терминологии исторически выработалась в традиции искусствоведческого анализа образов станкового и декоративно-прикладного искусства, а также народных художественных промыслов и ремесел [3. С.329]. По типу своего возникновения, существования, специфики стилевых средств и способа обработки материала различаются в искусствознании и разновидности графики. Традиция понимания термина *«графический», «графический стиль»* или *«графичная манера»* в искусствоведческих определениях обычно идет «от следствия», от зависимости возможностей технологии и материала, либо авторского стиля или техники, и чаще всего состоит в достаточно размытом противопоставлении средств графики средствам живописи. При этом, существуют и изобретаются новые средства и материалы, которые могут быть квалифицированы, как графические

или живописные. И, параллельно, в искусствознании возникают разные, достаточно субъективные понятия графических средств и графических техник.

В XIX в. под «графикой» (в отличие от *рисунка*) понимали преимущественно печатные техники. Даже в начале XX в. А. Н. Бенуа определял художника книги как «рисовальщика печати». Позднее, в качестве «графического» стали выделять абстрагированность, условность изображения или его серийность, иной раз эмоциональную сдержанность и строгость, а иногда просто акцент на преувеличении каких-либо иных стилевых формальных признаков. В. А. Фаворский считал важнейшим специфическим признаком графики «меру изобразительного пространства», которую создает белый лист бумаги или любой иной «фон», «подкладка», как одно из основных изобразительных средств. [8. С.300-316]. Исходя из сложившейся классической традиции, главный акцент в определении «графичности» ставится на связи визуального образа с рисунком или оттиском. Эта связь реализуется, прежде всего, в линии и пустоте изображения, в его контуре и тоне, в лаконизме, четкости и ясности силуэтов, в острой выразительности контуров, рельефа и объема, фактур, в форме какой-либо ограниченности средств выражения, атональности или отсутствии цвета.

В этом смысле «графика» – наиболее ясное воплощение принципа художественного синтеза (формы и пространства, плоскостности и объемности). Это объясняет также взаимное тяготение графики и декоративно-прикладного искусства. Качества графичности формы могут присутствовать в произведениях самых разных видов искусства: в рисунке, гравюре, живописи, скульптуре и архитектуре – там, где преимущественное значение в создании формы имеют линия, контур, силуэт, плоскость, текстура, фактура (двухмерные свойства изобразительных средств). Отсюда правомерность таких, на первый взгляд, странных определений, как «графический рисунок» или «графичная живопись», противопоставляемых «живописному рисованию» и «живописной живописи». Первая часть этих определений означает качества формы, вторая — принадлежность определенному виду искусства. [11]

Но, пожалуй, до сих пор наиболее глубокое искусствоведческое постижение сути графичности зрительной характеристики формы остается в классическом выражении Генриха Вельфлина: «линейный стиль есть стиль пластической почувствованной определенности», который «вызывает осязательное ощущение», и в котором «изображение и вещь являются как бы тождественными». «Линейное искусство» графики Вельфлин называет «искусством сущего», а графические образы «осязательными», в противовес «искусству видимости» живописи с его чисто иллюзорными «зрительными образами». Соответственно, графический знак «соответствует вещи», а живописный знак — ее «впечатлению» [1. С.38-39].

Подобно и в христианской иконе «тождественность» принципиально противоположена «видимости». И священная «изография», воплощающая Первообраз, всегда была духовно противопоставлена мирскому субъективному натурализму внешности, «*художеству*» (в изначальном смысле злодейству, обману, преувеличению, утверждению иллюзии чего-либо). Также и в секулярном мышлении, принимаемая «реальность истины», близость к идеальному образцу, противоположна правдоподобию, «иллюзии истины». А. Ф. Лосев пишет о таком понимании: «вещь, «как она есть», в своей конкретной вещественности, вовсе не есть то, что она — на самом деле» [4. С.204]. То есть, видимое нетождественно понимаемому.

В этих представлениях происходило формирование парадигмы классического европейского художественного мышления. Однако после индустриальной революции XIX века, сформировалась модернистская культура, а за ней и постмодернистская.

Ныне в век информационно-технологического прогресса основная роль «высокого» классического изобразительного искусства сдвигается в область игры смыслов, ассоциаций и аллюзий иррациональной эстетики. В авангардных произведениях современного искусства, в графических объектах фотографии, рекламы и суперграфики, в кино, в произведениях «Contemporary Art» (флюксусы, хепенинги, различные инсталляции, арт-перформансы) понимание «тождественности» и «видимости» стало интерпретативным, принципиально многозначным и многоплановым. Любопытной иллюстрацией этих изменений

является возникший интерес к живописи животных. В современной живописи, как и в живописи обезьян или слонов, явно и сознательно упущен элемент коммуникации. Обезьяна не поднялась до него в силу естественных причин, а у человека-живописца он отсутствует потому, что коммуникативный аспект отдан сегодня более эффективным фотографическим и цифровым методам.

В наши дни мультикультурность разнообразных оригинальных и соперничающих друг с другом в экстравагантности искусствоведческих взглядов на графику или живопись свидетельствует о превращении и самого искусствоведения в художественную рефлексию, в форму самовыражения. Элитарная, поэтически яркая выразительность определений и их великое разнообразие свидетельствуют о процессе «мельчания» и «дробления» прежних культурных критериев в человеческом обществе. На смену им все чаще приходят критерии космополитической цивилизации, и, прежде всего, – информационно-технологические. При этом, в современном обществе (как и в мышлении каждого человека) уживается несколько парадигм и несколько культурных интенций. Дифференциация, арт-плюрализм современного искусства и смешение культур не позволяют сегодня сформулировать универсальное определение «области графического» вне контекста.

После краха «Великой изобразительной функции искусств» наступает время, когда масс-медиа становятся главными поставщиками информации о мире. И так же, как идеология «дизайна вообще» частично заместила собой бывшее сакральное пространство массового мышления, так и собственно «графический дизайн», помимо своей основной функции, визуализации рекламы и СМИ, во многом заменил собой функцию изобразительного искусства в массовом сознании. Реклама ушедшего XX века стала беспрецедентным социокультурным феноменом. В десакрализованном пространстве современной культуры сущностное «Самое Главное» уменьшилось до размера политической или маркетинговой кампании. Но и теперь, когда роль элитарного гимна сменилась ролью массового хита, а геральдика уступила брендингу, по факту графика осталась «искусством о главном». Способность графики к лаконичному сообщению информации, быстрой и

своевременной коммуникации в циклах, сериях изображений, ее тиражируемость и высокая приспособляемость к новым технологиям, от эпохи Возрождения до нынешней эпохи Интернета и мобильной связи выделяет ей особое место в жизни общества и специфическую социальную функцию, непосредственно связанную с возникновением «медиа-бизнеса» и «графического дизайна».

Так как графический дизайн изначально связан с развитием технологического обеспечения, невозможно игнорировать факт, что в настоящее время большинство изображений создается при помощи цифровых программных технологий. В терминах информатики, которые исходят из категорий математики, а не из категорий эстетики и искусства, понятие *графический* тождественно понятиям *изобразительный* и *визуальный*. Виды цифровой графики различаются принципами формирования изображения при отображении на экране монитора или при печати на бумаге. Все векторные, растровые, трехмерные и фрактальные изображения называются компьютерной графикой. А все предназначенные для этого программы так и называются – *графические редакторы*. На современном этапе основной смысл слова «*графический»* находит отражение в разных значениях, зависящих от конкретного контекста в разных сферах человеческой деятельности, где графическому дизайну отведена роль «культурного медиатора» [6. С.44]. Графический дизайн занимает ключевые позиции в процессе развития новой информационной эпохи и новых форм визуальных языков. Важно отметить, что, прежде всего, для практического дизайна «графика» остается в понимании ее сервильного значения – в оптимизации прикладных начертательных и изобразительных средств для записи информации в визуальной форме. Общий смысл «дизайн-графики» в современной профессиональной практике – это визуальная форма мышления или сообщения, это интерпретируемая форма визуального языка, которая визуальными средствами адекватно и функционально оптимизирует кодирование информации.

В настоящий момент ключевое понятие графического дизайна *«графика*» вышло из профессиональной ниши задач искусства и дизайна, став предметом утилитарного использования и творческого освоения самых широких масс. Современная графика может быть

конвенциональной формой коллективного обмена информацией и мышления в больших и малых сообществах. Она же может быть и исключительно личной, и даже интимной, предназначенной для хранения и использования, для анализа, обобщения и структурирования различного индивидуального опыта (когнитивного, эмоционального и др.). Интернет и мобильная связь радикально изменили не только формы коммуникации, но и формы накопления индивидуального и коллективного опыта, мировоззрения и самовыражения, заменяя собой все функции «Галактики Гуттенберга». Сейчас система сетевой коммуникации позволяет огромному количеству людей с легкостью внедряться в глобальные процессы визуальной коммуникации. В наши дни каждый человек, даже ребенок (прежде всего, дети и молодежь), имея небывалые возможности доступа к информации, может накапливать ее для себя и с этой позиции строить свою более или менее конкурентоспособную картину мира в своих визуальных образах.

Исходя из вышесказанного, с одной стороны, можно прогнозировать, что специфика дисциплинарных и обыденных значений термина *«графический»* будет множиться, углубляться, сужаться, специализироваться и дифференцироваться. С другой стороны, геомасштабная интеграция, связанная глобальной сетевой коммуникацией, порождает и обратный процесс, объединения, стандартизацию, упрощение и унификацию визуальных представлений. И ответ на вопрос о том, на какой языковой платформе рано или поздно произойдет это объединение, будет находиться в той форме коммуникации, которая обеспечит наивысшую эффективность во всех или в самых важных процессах оперирования информацией.

В нынешнюю «постгуттенберговскую» эпоху, когда вся «вселенная печати» умещается в настольном компьютере или в смартфоне, постоянно увеличивается общественный и академический интерес к изобразительной деятельности — к графическим визуальным образам, рисункам, эскизам и схемам, к всякого рода изобразительной и иллюстративной информации в творчестве, образовании и мышлении. Начала такого значения рисования, видимо, заложены еще в детской перманентной потребности к созданию изображений как необходимой деятельности в познании действительности, в развитии интеллекта

и речи. Важнейшим аспектом любого творческого дизайн-процесса также выступают графическое мышление и выполнение рисунков (техническоих этюдов, эскизов и клаузур). И на первых этапах дизайна в разработке индустриального продукта всегда необходим графический язык для реализации его концепции. В графическом дизайне вся лучшая нынешняя айдентика, инфографика и веб-графика ориентированы на «обозначение изображением», которое выполняет функцию «высказывания». Как считает профессор дизайна Стив Гарнер, новая эпоха «рисованной письменности» может стать важнейшим ресурсом консолидации для художников, ученых, дизайнеров и инженеров в такой ранее фрагментированной дисциплине, как «изобразительная деятельность».

«Новая пиктография», как в традиционных, так и цифровых формах, выявляет актуальное содержание процесса «рисования» и новое понимание продукта «изображения» для современности [10].

В свое время, Маршалл Мак-Люэн, рассуждая об эволюции форм носителей информации в человеческой цивилизации, утверждал, что изменчивость и подвижность этих форм постоянно «требуют некоторой реорганизации жизни воображения», и «изменение форм сознания всегда вызывает сопротивление со стороны прежних форм восприятия». Любые цивилизационные и технологические новшества попадают в поле зрения культурологических исследований только после того, как объективизируются ставшие очевидными последствия действия этих новшеств. В связи с этим актуально еще раз вспомнить пожелания профессора Гарри Левина в предисловии к «Сказителю» Альберта Б. Лорда (Маршалл Мак-Люэн называл свою «Галактику Гуттенберга» во многих отношениях дополнением к этой книге): «Нам следует непредвзято взглянуть на традицию не как на пассивное принятие окаменевшего корпуса тем и конвенций, а как на органическую привычку воссоздания того, что было нами получено и теперь предстоит передать потомкам».

Библиография:

1.*Вельфлин Генрих.* Основные понятия истории искусств. Проблема

эволюции стиля в новом искусстве. – СПб.: Мифрил, 1994. – 428 с.

2.*Волков Н. Н.* Композиция в живописи. – М: Искусство, 1977. – 264 с.

3.*Каган М.* Морфология искусства. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.

4.*Лосев А. Ф.* История античной эстетики, том V– М.: Искусство, 1979 – 766 с.

5.Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 682 с.

6.*Розенсон И. А.* Основы теории дизайна. – СПб.: Питер, 2008. – 219 с.

7.*Салмина Н. Г.* Знак и символ в обучении. – М: Изд-во Моск. ун-та, 1988. – 288 с.

8.*Фаворский В. А.* Литературно-теоретическое наследие / Теория графики. – М.: Советский художник, 1988. – 588 с.

9.*Черневич Е. В.* Язык графического дизайна – М.: ВНИИТЭ, 1975. – 137 с.

10.http://design.open.ac.uk/garner/ Writing on Drawing – Essays on drawing practice and research – 2008 by Intellect Books, The University of Chicago Press, 1427 E.60th Street, Chicago, IL60637, USA.

11.http://slovari.yandex.ru/~книги/Словарь%20изобразительного%20искусства/Графика/ *Власов В.Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. – СПб.: Азбука-классика, 2004-2009.

Ю. А. Васерчук

РОЛЬ РУССКОГО АВАНГАРДА В СТАНОВЛЕНИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ БУМАГОПЛАСТИКИ

В начале XX века в среде русского авангарда происходит трансформация представлений о картинной плоскости, которая более не отображает мир видимых вещей, но создает проектную среду для будущих объектов. Выйдя из картинной в реальную действительность, художественные объекты транслируют причастность к «картине» через использование плоскостей. Прочтение графического элемента – линии – плоскостью, развернутой к зрителю торцом, заложило фундамент европейской бумагопластики.

There happens to be a transformation of ideas about picture plane among the Russian avant-garde in the beginning of the twentieth century. It does not reflect the world of real visible things anymore but it forms a design environment for future objects. Art objects show implication to the “picture” through the usage planes when they come out of picturesque to a true-to-life reality. Perusal of geographic elements – lines with a help of a plane which is faced to the audience laid the foundation of European paper-arts.

Ключевые слова: бумагопластика, плоскость, пространство, линия, конструкция, картинная плоскость.

Keywords: paper-sculptures, plane, space, line, construction, picture plane.

Объемно-пространственные композиции из бумаги как самостоятельная область творчества появились в Европе относительно недавно. Всего около столетия бумагопластика используется как одно из средств объемного моделирования в художественной культуре

европейских стран. Столь ярких примеров бумагопластики, какие можно встретить в Японии и Китае, в Средневековой Европе и в Европе Нового времени не существовало. Это во многом связано с неразвитой технологией бумажного производства и с особенностями европейской культуры, в рамках которой бумаге самой по себе, в отрыве от текстового или изобразительного послания, не придавалось существенного значения, т.е. бумага использовалась преимущественно как носитель информации и изображения. Самая сложная объемно-пространственная форма в западной бумагопластике – это книга-кодекс (многостраничное издание). Художник книги В.А. Фаворский сравнивал книгу с архитектурной формой: «Книга – это, с одной стороны, техническое приспособление для чтения литературного произведения; с другой стороны, она есть пространственное изображение литературного произведения. В этом книга очень похожа на архитектуру – и здание строится для жилья, для практического использования, но, тем не менее, становится искусством, а вернее – не тем не менее, а тем более, так как и в книге и в архитектуре функция не мешает, а помогает, дает стимул для пространственного пластического оформления» [6, с. 96].

Истоки возникновения бумагопластики как самостоятельной области искусства в европейской традиции связаны с переломным моментом в искусстве XX века, который позволил бумаге из изобразительной плоскости преобразоваться в объект, организующий художественное пространство. Этот момент разводит между собой два полюса, два совершенно разных принципа творческого мышления, один из которых позволяет формировать иллюзорное пространство на плоскости, а другой – реализовать, конструировать из плоскости пространство.

В 1920-е годы прошлого века в среде русского авангарда создается целый ряд новых художественных концепций. Благодаря им традиционная «картина» лишалась привычных функций, искусство переставало быть изобразительным. Картинная плоскость более не отображала существующий реальный мир, а являла собой особую среду, этот мир проектирующую. «Поначалу супрематизм заявлялся как концепция абстрактного, беспредметного творчества, как чисто духовное искание, как глобальная философия жизни, искусства, мироустройства. В супрематических композициях комбинации по-

разному локально раскрашенных плоскостей свободно парят в белом пространстве, “белой бездне”, по Малевичу. Пространство возникает за счет контрастов размеров, наклонов и поворотов перекрывающих друг друга форм» [2, с. 112].

Супрематическое пространство взято как абстрактная категория. «Чистые» формы находятся вне контекста конкретной среды, лишены масштаба, живописное полотно приобретает значение схемы расположения форм, реальные размеры которых кажутся условными. Пространство, представленное в супрематических композициях, – проектируемая ситуация, ограниченная рамками картины, бесконечная в своем потенциале чистого формотворчества.

Плоскости столь сильно вовлечены художником в игру взаиморасположений и столь условно привязаны к самой картине, что кажутся, порой, принадлежащими другой материальной субстанции, наделенной цветом и вещественностью, например, бумаге.

Любопытно, что художником, оспаривавшим первенство изобретения Малевича, была авангардистка Ольга Розанова. Ее абстрактные коллажи из цветных бумажных плоскостей появились на свет раньше, чем беспредметные полотна Малевича. «В письме Крученых в декабре 1915 года Розанова пишет о выставке “0,10”: “... весь супрематизм – это целиком мои наклейки, сочетание плоскостей, линий, дисков... и абсолютно без присоединения реальных предметов”» [9, с. 107]. Бумажные плоскости Розановой могли послужить прообразом композиций Малевича, т.к. художница не скрывала своих работ от коллег по цеху, ее эксперименты с реальными геометрическими плоскими бумажными формами, действительно, очень близки к работам Малевича. Одно из главных отличий интерпретации пространства наклеек Розановой от образа пространства, созданного Малевичем, заключается в том, что в наклейках бумажные плоскости стремятся к единению с картинной плоскостью, а в живописи Малевича – нет.

Действительная плоскость из картинной вышла в мир реальных форм в работах конструктивистов. «Целесообразное разрешение всякого пространства – конструкция, – писал А.Родченко… Целесообразное создание нового организма может произойти только при конструктивной организации» [7, с. 14]. Художники русского

конструктивизма еще дальше, чем супрематисты, развили идею пространства. Они преобразовали взаиморасположение элементов художественного пространства в их конструктивное взаимодействие. Конструкция становится новым типом творческого мышления.

Конструкция как область объемно-пространственного построения в значительной степени отличается от традиционной скульптуры. Части, элементы конструкции являются не просто составными элементами ее формы. Они имеют значение элементов пространства, между которыми осуществляется структурная, монтажная, логическая, конструктивная связь. Именно принципы стыковки элементов конструкции имеют основополагающее значение в формировании конструктивистского объекта, благодаря их внутренней логике, внутренней организации стыковочного механизма объемно-пространственная композиция становится конструкцией. Принцип взаимодействия элементов в конструкции обретает ту же значимость, что и их формальное единство, более того, формальное единство понимается через стыковочный элемент. Именно он обретает первостепенное значение, определяя качество самой конструкции, несет основную формообразующую, эстетическую, образную и функциональную роль.

В первых конструктивистских работах – «Контррельефах» (1914-1915 год) Владимира Татлина – выход из живописной плоскости в реальный мир был осуществлен через физическую связь, а именно через монтажное крепление (рис. 1). «В 1915 году... трехмерные композиции своих живописных рельефов он отрывает от картинной плоскости и размещает в реальном пространстве. Связь таких пространственных структур со стеной стала теперь уже чисто конструктивной – они прикреплялись к ней на определенной высоте, удобной для их восприятия» [8, с. 86]. В «Контррельефах» художник акцентирует внимание на реальном конструктивном пространстве. Если ранее, например, в работах Пикассо, объекты реального мира были предпосылкой для становления формы в живописи, то теперь в работах конструктивистов они обретали самостоятельное значение. Иное название конструкций – «Живописный рельеф». Плоские элементы и изогнутые в пространстве листовые материалы позволяют транслировать родственность контррельефов именно живописи, а не

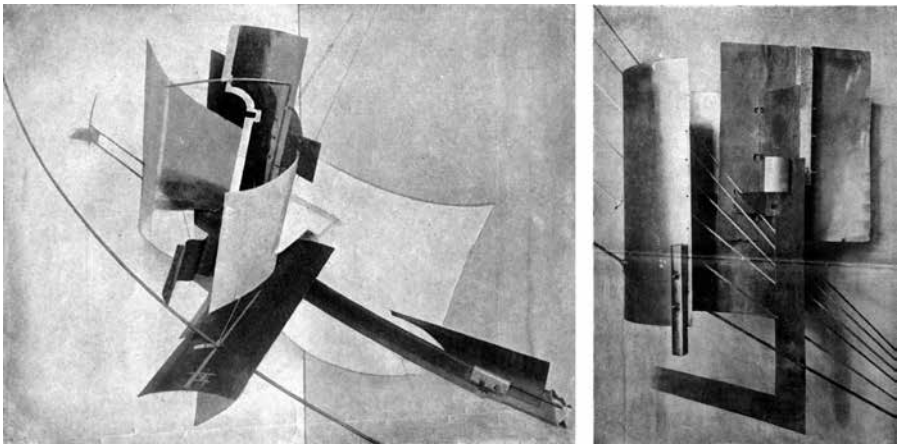


Рис. 1. Прочтение линии, плоскости и пространства в «Контррельефах» (1914-1915 гг.) Владимира Татлина.

скульптуре.

Замкнутый объем отсутствует, плоские фигуры кажутся вырвавшимися из «беспредметного» холста. Важно, что не сами объекты и не реконструкция их объема, были значимы для художника, но прочтение пластическими средствами пространства между ними. Контррельеф – это конструкция, в которой монтаж элементов осуществляется через воздушное пространство, сквозное движение воздуха между элементами формы. В «Контррельефах» отсутствуют замкнутые формы, закрытые объемы, в которых воздух «застаивается», автор создает угловые конструкции, в которых воздух, движущийся вдоль одной стены, отражается в другой, затем во всех элементах конструкции. Плоскость и пространство, а также линия-нить становятся основными объектами исследования. «Контррельефы» как наследие живописной школы позволяют судить о существенной трансформации в понимании картинной плоскости и художественного пространства.

Благодаря конструктивизму, художественная культура обрела пространство, где нет отдельно «парящих», замкнутых, завершенных единичных форм. Возникает структура взаимосвязанных, взаимодействующих элементов. Каждый из этих элементов осуществляет влияние на другой не только через визуальную,

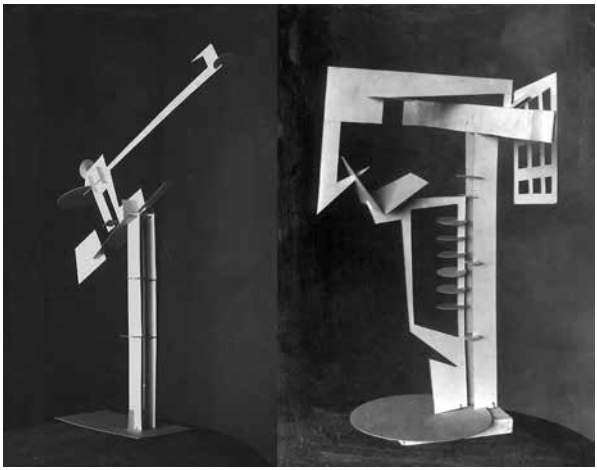


Рис. 2. Замок «врезка» как образ линии, пронзающей плоскость, в Белых скульптурах (1918 г.) Александра Родченко.

композиционную связь, но и связь физическую, и эта связь оказывается законом, оправдывающим жизнь формы. Понимание структурной связи элементов в пространстве определяет мышление, базирующееся на единстве формы и окружающей среды. В проективном пространстве и форма, и контрформа становятся полноправными участниками художественной организации. На первый план выносятся принципы их взаимодействия, как условие существования художественного пространства.

Превалирование интереса к реальному пространству над решением чисто изобразительных задач выводит художественную деятельность конструктивистов к освоению картинной плоскости, а затем и просто плоскости, как элемента конструкции. Плоскость воспринимается как вспомогательное средство в проектировании. Рабочей задачей художников становится освоение плоскости как проектной среды и/или как элемента конструкции.

Картинная плоскость как проектная среда – одно из принципиальных завоеваний русского авангарда. Новый взгляд на плоскость как проектную среду, в которой конструируется реальное пространство, освободил плоскость, в конечном итоге, от изображения, а изображение-конструкцию освободил от обязательной привязки к картинной плоскости. Картина, изобразительная поверхность нас уже не «втягивает

в нее с той мощью, с которой было трактовано пространство» [10, с. 389] в западноевропейской живописи. Наоборот, картина становится вместилищем форм, конструкций, которые стремятся преодолеть плоскостное прочтение и вырваться наружу, в реальный мир, в реальную среду. Изобразительная плоскость исчезла. Возникла проектная среда. Рисунок становится проектным чертежом, схемой будущей конструкции. Линейное построение, чертеж, конструкция – вот новый изобразительный язык.

Особенное значение для появления языка бумажных конструкций имело открытие Александром Родченко линии как принципиальной формы художественной мысли. Он писал о линии: «Работая последнее время исключительно над построением форм и системой их конструкции, я стал в плоскость вводить *линию*, как новый элемент построения. Наконец, выяснилось совершенное значение *линии* – с одной стороны, ее граневое и краевое отношение и, с другой – как фактора главного построения всякого организма вообще в жизни, так сказать, скелет или основа, каркас. Система. Линия есть первое и последнее, как в живописи, так и во всякой конструкции вообще. Линия есть путь прохождения, движение, столкновение, грань, скреп, соединение, разрез» [5, с. 96].

Для бумагопластики линия имеет важное значение. Она не только разрез или линия сгиба, условно обозначенные в линейной схеме-развертке, но концентрированное выражение повернутой к зрителю торцом плоскости, практически не имеющей толщину. Именно схему двух перпендикулярно расположенных относительно друг друга в пространстве плоскостей представляет вырезанный из бесконечной плоскости лист бумаги и линия, проведенная на этом листе. Линия – условная толщина плоскости, пронизывающей лист, место стыковки двух плоскостей, образ плоскости, практически исчезающей под определенным углом. Поэтому прочтение линии средствами бумагопластики имеет широкую палитру выразительности, линия, проведенная на плоскости, может быть переведена в объем множеством способов. А. Родченко интерпретировал эту схему системой «врезок».

Линия как элемент построения предметной среды тех лет осуществила невероятный скачек из двухмерного мира в трехмерный,

потянув за собой и такую геометрическую единицу, как плоскость. Из линейной схемы вырастают в пространство разрезы плоскостей, которые линия представляет. Плоскость являла собой второй план линейной схемы, прочтение линейной конструкции под определенным ракурсом. Линия как проекция плоскости угадывается в графике, живущей опять же в контексте плоскости. Плоскость становилась источником линейной схемы, образным представлением линии как минимальной толщины, образом пространства, в котором живет будущая конструкция.

Глубинный смысл выражения форм системой их конструкций в графике заключается в возможности сквозного видения предметного мира в линейной схеме. Трансляция визуальных образов из одного измерения в другое, из плоскости в объем и наоборот обогащает художественное мышление, позволяя линейной графике быть структурно завязанной с архитектурой, с промышленным дизайном, с инженерным конструированием и т.д. «Проблема умелого выявления графической конструкции никогда не теряет своей остроты… Освоение возможностей графического моделирования на плоскости дает основу для четкого и безошибочного моделирования пространственной структуры» [1, с. 12]. Свободное движение художественного сознания начала XX века из изображаемого пространства в проектную среду, из двухмерного измерения в трехмерное и обратно, — тот импульс, который позволил творчески переосмыслить плоскость, расширить диапазон ее проявлений, превратить плоскость в элемент конструкции.

Для бумагопластики изменение отношения и к линии, и к плоскости имело колоссальное значение. Бумага представляет собой концентрированное выражение плоскости в западноевропейской культуре. Поэтому все преобразования плоскости как понятия напрямую касаются палитры трансформаций бумажного листа. Свободное творческое представление о плоскости как о единице, моделирующей пространство, позволяет найти в бумаге новые импульсы для объемно-пространственных проявлений.

Работы Александра Родченко — первые объекты европейской бумагопластики. Художник создает бумажные и картонные конструкции, развивая тему стыковочных элементов и плоскостей в объемно-пространственном прочтении графических построений. «К

1918 г. относится его первая серия отвлеченных пространственных композиций («Белые скульптуры»), приемы построения которых он использовал затем в архитектурных проектах. Это вертикальные композиции, состоящие из врезанных друг в друга под прямым углом плоскостей различной конфигурации (прямые и циркульные линии) и напоминающие по общему построению «дерево» (ствол с кроной)» [7, с. 11]. Их интересно рассматривать совместно с графическими динамическими архитектоническими композициями того же года. Развитие графического элемента-линии — от толстых и плотных полос в основании композиции — до тонких, тянущихся вверх — передается средствами бумагопластики. Основание конструкции моделируется из широких полос-плоскостей, им свойственна многослойность, что придает ощущение стабильности и устойчивости формы. Верхние плоские элементы гораздо уже, многослойность исчезает, зато появляются ажурные вырубки, возникает ощущение сквозного движения воздуха, придающее плоскости «легкое» звучание. Градиенты рисунка-схемы передаются наклоном плоскостей в пространстве. «Отправляя плоскость в глубину, оставляю как ее след проекцию и, наоборот, показывая ряд плоскостей разных приближений, окрашиваю их подобающим цветом по месту… Работая таким образом, я называю свои последние произведения “композициями движений окрашенных и проектированных плоскостей”» [4, с. 64] — писал А. Родченко. Любопытно заметить, что при всем обилии наклонов и поворотов плоскостей в пространстве «Белых скульптур» (рис. 2), всегда превалируют два типа плоских элементов: повернутые к зрителю фронтально, своей поверхностью и повернутые к той же зрительской точке своим торцом, как бы выражая собой в первом случае фронтальный элемент — плоскую фигуру, плоскость, во втором — линию. Эти два типа графических элементов, прочтенных объемно-пространственными средствами, сформировали особый тип родченковских замков-врезок — излюбленный художником способ монтирования перпендикулярно расположенных плоскостей, которые суть являются объемным прочтением линии и плоскости.

В графических построениях художника «был один неизменный принцип — формы, наложенные друг на друга, всегда прочерчивались

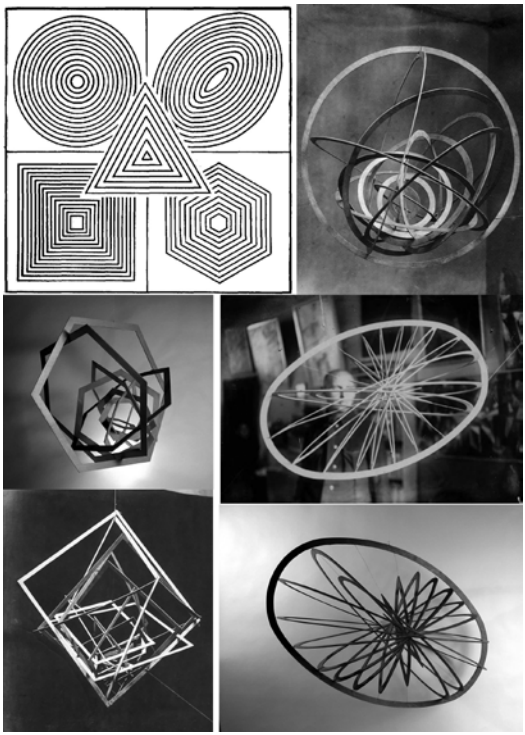


Рис. 3. «Картинная плоскость», развернутая к зрителю веером, в Пространственных конструкциях «Плоскости, отражающие свет» (1920-1921 г.) Александра Родченко.

целиком, становясь прозрачными, подчеркивая сцепку друг с другом» [3, с. 70]. Принцип лессировки, наложения также реализован А. Родченко в конструкции врезок. Они выражают взаимодействие перекрывающих друг друга плоскостей, стыковка которых осуществляется через линию вырубки.

В 1921 году А.Родченко в интенсивных экспериментах с отвлеченной формой анализирует новые проблемы формообразования. По словам С.О. Хан-Магомедова: «Вторая серия пространственных конструкций как бы в символической форме демонстрирует путь А. Родченко от плоскости картины в реальное пространство» [7, с. 14]. В серии «плоскости, отражающие свет» (рис. 3), создавая с помощью вырезанных геометрических фигур композиции, «А. Родченко пытался выявить их потенциальные формообразующие возможности… Он как бы непосредственно «развернул» плоскостную композицию в

пространстве» [7, с. 15]. Художник использовал в своих конструкциях геометрические формы квадрата, круга, шестигранника, эллипса, треугольника больших размеров. Через определенные интервалы по направлению к центру он вырезал по контуру подобные фигуры меньшего размера, а затем разворачивал их в воздухе, каждую фигуру под определенным углом. В серии «Подобные фигуры» отсутствует четкое позиционирование фронтальной стороны композиции. «Подобные фигуры» открыты пространству и зрителю с любой точки. «Пространственная конструкция представляет собой независимо стоящий (или висящий) трехмерный объект, рассчитанный на обозрение со всех сторон… Иогансен, Медунецкий, Родченко «вышли в пространство», их работы открыты со всех сторон, а висящие конструкции и вовсе не имеют точек соприкосновения ни с подставками, ни с плоскостью картины или рельефа. Скрепленные между собой детали ограничивают, обстраивают внутреннее пространство в конструкциях. Возникает соотношение двух пространств: внутреннего и внешнего, как в архитектуре» [2, с. 127].

Однако внутреннее пространство в конструкциях Родченко, в отличии от архитектурного, не замкнуто, оно максимально открыто. Зритель активно включается в следование взглядом за воздушными потоками, которые буквально сквозят в подобных фигурах. Чувство динамики возникает еще благодаря тому, что развернутые веером в пространстве формы напоминают этапы движения овального диска вокруг своей оси, или исчезающей формы квадрата. Ощущение запечатленных мгновений движения развивает композиционное построение не только в пространстве, но и во времени. Эти конструкции имеют четыре измерения.

«Родченко строил конструкции из плоских элементов, считая, 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» [2, с. 127]. В концентрически вырезанных геометрических контурах линия на плоскости становилась линией разреза.

Плоскость и линия как крайние значения положения листа в пространстве оказали существенное влияние на бумагопластику как

область формирования пространства в художественной культуре. Плоскость представляющая, транслирующая, предстоящая — теперь свободно парит, возвещая о том, что старого понимания «картины» больше не существует. Конструкция — не просто новый объект в искусстве, это новая форма искусства, предполагающая появление и развитие коммуникации со зрителем. Работы Родченко формируют новый жанр объемных конструкций — неутилитарных научно-художественных объектов. Эксперимент с плоскостью становится частью опытов моделирования конструктивного пространства.

Делая вывод, можно отметить, что русскими авангардистами был сформирован уникальный метод художественного мышления, основой которого стало умение читать графическое изображение как потенциал объемно-пространственного формотворчества. Движение от плоскости к пространству послужило стимулом, толчком к новому взгляду на изобразительную плоскость. Она становится проективной средой. С ее помощью формируются новые образы и конструкции, которые имеют потенциал реальных предметов или вещей. Сама плоскость также становится конструктивным материалом. Избавившись от функции трансляции, преодолевая многовековую инерцию, бумажная плоскость впервые наравне с другими материалами возникает как активная участница пространственных конструкций. Она становится строительным материалом в реальном пространстве, а не только лишь изобразительной средой, в рамках которой воспроизводится пространство. Эта трансформация в понимании изобразительной плоскости дала возможность бумаге выступить в качестве материала конструирующего форму. Опыты А. Родченко с бумажными конструкциями демонстрируют новый взгляд на плоскость, а вместе с тем и на бумагу. Художники впервые обратили на бумагу внимание, как на материал, позволяющий легко и просто создавать конструкции, обладающие своей тектоникой, своим пластическим языком. То есть бумага обрела новое качество — не транслирующей, иллюстративной поверхности, но конструктивного материала, заключающего в себе возможности формообразования. Бумагопластика становится экспериментальной базой для развития новых концепций в искусстве.

Особенным и уникальным в контексте международной традиции

бумагопластики является то, что русские конструктивисты сумели создать авторские концепции трансформации плоскости. Если в культуре Востока традиция бумагопластики является народной, во многом безличной, то в европейской культуре существует своеобразие авторских концепций. Оно, прежде всего, выражается в авторской проработке линейных схем, в индивидуальных графических решениях, которые дают толчок к моделированию бумажного объема. Авторский графический язык формирует стиль пространственной конструкции.

Библиография:

1.*Лаврентьев А. Н.* Графическое моделирование // Эксперимент в дизайне / А.Н. Лаврентьев. – М.: ВНИИТЭ, 1987.

2.*Лаврентьев А. Н.* История дизайна / А.Н. Лаврентьев. – М., 2006.

3.*Лаврентьев А. Н.* Лаборатория Конструктивизма / А.Н. Лаврентьев. – М.: «Грантъ», 2000.

4.*Родченко А.* Динамизм плоскости // Опыты для будущего / А. Родченко. – М., 1996.

5.Родченко А. Линия // Опыты для будущего / А. Родченко. – М., 1996.

6.Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре / В.А. Фаворский. – М., 1986.

7.Хан-Магомедов С.О. А. Родченко. Путь художника в производственное искусство // Техническая эстетика / С.О. Хан-Магомедов. – М.: ВНИИТЭ, 1978 – №5.

8.Хан-Магомедов С.О. Конструктивизм – концепция формообразования / С.О. Хан-Магомедов. – М.: Стройиздат, 2003.

9.Хан-Магомедов С.О. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования) / С.О. Хан-Магомедов. – М.: «Архитектура – С», 2007.

10.Шпенглер О. Закат Европы // О. Шпенглер. – М., 2004 – том I .

Е. А. Лаврентьева

КИНО-ЯЗЫК И ПРИНЦИПЫ СЦЕНАРНОГО ПОСТРОЕНИЯ ВИЗУАЛЬНОГО РЯДА В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

Статья посвящена проблемам взаимодействия кинематографа и книжного дизайна в части использования принципов построения визуальных сценариев, основанных на «раскадровке», движении в пространстве, формально-композиционных превращениях.

The article is dedicated to problems of artistic relationships between cinematography and book design in the field of developing visual scripts based on principles of «still frames», moving through space, formal and compositional transformations.

Ключевые слова: визуальный сценарий, раскадровка, текст, графический и книжный дизайн.

Keywords: visual script, frame sequence, text, graphic and book design.

Проблема художественно-образного взаимодействия различных медиа становится все более актуальной в связи с бурным развитием информационных технологий, мультимедийных презентаций, анимационных проектов. Все чаще в эту область приходят не только режиссеры или специалисты в области кинематографа, но и дизайнеры-графики, со своими методами проектного освоения содержания. При этом разработка сценария, текст становится одним из продуктов в их проектной деятельности.

Мы привыкли к тому, что текст – сценарий – лежит в основе любого зрелищного искусства. Переход от слова к чему-либо визуальному, от статики к движению представляется естественным развитием образа. Но возможен ли обратный ход, когда некое действо само становится

отправной точкой для последующего *текста*, пусть и не только словесного?

На протяжении XVIII и XIX века «высокий» театр стремился к реальности и достоверности действия, прибегая к услугам «спецэффектов» – особых механизмов, приводивших в движение сцену или способных воспроизводить рев животных, шум дождя, грозу, шторм. Известны случаи, когда пьеса именно благодаря своей зрелищности – способности творить на сцене иной, полностью жизнеспособный мир, со своими порядками, звуками и законами тяготения, впоследствии превращалась в роман или повесть – как, например, история о Питере Пэне, сочиненная Джеймсом Барри в начале XX века.

В современной киноиндустрии зрелищность фильма часто становится основным критерием его оценки публикой. Но книга, возникающая на основе подобного фильма – это скорее эпилог, рассказ о создании картины. Его форма может быть любой – от мемуаров режиссера и фотографий, снятых на съемочной площадке до DVD-диска с дополнительными материалами (играми, интервью, рабочими моментами фильма) или роскошно иллюстрированного издания.

Однако в истории литературы все же есть, по крайней мере, один, достоверно описанный случай превращения кинофильма в роман. При этом ни режиссер, ни писатель не были одним лицом и их не связывали узы дружбы. Речь идет о фильме Всеволода Пудовкина «Шахматная горячка» (1925) и романе Владимира Набокова «Защита Лужина» (1929).

Переехав в Берлин, Набоков находит себе хобби – участвует в качестве статиста в киносъемках и однажды получает «роль» в комедийном фильме о молодом человеке, пропустившем собственную свадьбу из-за «шахматной горячки». Биографы писателя даже нашли несколько кадров, в которых хорошо заметно лицо Набокова. Но, весь казус заключается в том, что множество мелких эпизодов, призванных оттенить одержимость героя, так или иначе можно обнаружить в «Защите Лужина». Вот что пишет Анна Изакар: «художник-постановщик фильма «постарался» на славу, по-набоковски наполнив картину навязчивыми шахматными мотивами, которые вдруг обнаруживаются в самых неожиданных вещах: в рисунке носков главного героя, на скатерти,

в глазури торта (для сравнения у Набокова: «...но шахматы исчезли не сразу. Сквозь скатерть проступали ровные квадраты, и такие же квадраты, шоколадные и кремовые, были на пироге»), в расстановке темных и светлых фигур в витрине магазина, в черно-белых квадратах выложенной плитами мостовой (те самые плиты, которые овладевают умом одержимого шахматами Лужина). Кадр, кстати, где герой фильма стоит на этом шахматном поле плит и смотрит на свою тень, – это же просто иллюстрация к сцене из седьмой главы романа: Лужин смотрит на собственную тень, которая попала в огромный квадрат лунного света? [1]. Не зная дат можно было бы предположить, что «Шахматная горячка» является экранизацией романа, но, к сожалению, здесь возникает иная причинно-следственная связь – фильм, по сути, стал отправной точкой для «Защиты Лужина». Пудовкин ограничился внешней навязчивостью – клетчатым платком и такими же носками и скатертью. Набоков же рассказал историю в совершенно ином ключе, смешав трагизм и иронию одновременно. У Лужина навязчивость внутренняя – он осознает мир как шахматную партию, а себя – как фигуру. И когда появляется потребность в *защите* – жертвует легкой фигурой, т.е. собой – черным конем, иными словами, совершает самоубийство. Если зрительно представлять психологическую линию романа, то это будет что-то вроде двойной экспозиции: обыденная жизнь, быт, город и поверх – неизменная шахматная доска, расположение фигур на которой открывает истинный смысл происходящего.

Когда же речь идет о *тексте визуальном*, переход от движущегося изображения к иллюстрации кажется более естественным. Кадры ложатся последовательно, один за другим на страницы книги, и в этом случае кинолента и фотоиздание (периодика или альбом), мультипликация и книжка-картинка как бы продолжают друг друга, потому что оба отталкиваются от *сценария*. Движение разделяется на «слоги« и они, зрительно дополняя друг друга, дают ощущение непрерывного визуального повествования. И здесь возможно не столько простое заимствование сюжета, сколько использование в книге приемов, характерных для экрана: чередование крупных и панорамных планов, наплыв камеры, монтаж, четкая раскадровка сюжета.

Процесс сочинения текста у многих авторов сопровождается

рисунками на полях – достаточно вспомнить, например, Пушкина, Жуковского, Батюшкова и Достоевского. А самый известный сказочник Г. Х. Андерсен сочинял многие истории, глядя на гравюры своего современника Йохана Лундби. В частности, знаменитая «Девочка со спичками» – ничто иное, как «рассказ по картинке».

Покадровая анимация – это множество отдельных статичных изображений, выстроенных в определенном порядке. Кадры располагаются в линию, страницы в книге – друг за другом. Но только из строгой очередности – в обоих случаях – возникает рассказ, «текст». Многие художники в детских книжках-картинках пользуются визуальным сценарием, полностью или частично заменяя им текст. Это может быть серия эпизодов, как в трогательной книжке про полосатые шорты («Le Machin» [2], авторы иллюстраций Стефан Серван и Сесиль Бонбон, 2006). Все коллажи в ней «сшиты» из кусочков ткани; композиция разворотов устроена таким образом, что каждый из них обозначает определенный временной отрезок истории.

Особенно по-кинематографически ярко и драматично организован визуально-графический ряд в детских книгах американского художника, автора и иллюстратора познавательных книг для детей дошкольного возраста Эрика Карла (р. 1929). Он часто использовал технику коллажа и орнаментальную структуру ленточного фриза, сложенного гармошкой, принцип «покадрового» изображения. Рассказывая про мышонка, который пытается найти себе друга, художник рисует на правой странице только хвост – сам зверь оказывается на следующей.

Эрик Карл начинал свою карьеру дизайнера-графика в журнале Fortune, под руководством Лео Лионни, другого небезызвестного создателя детских книжек с картинками. Многие годы был арт-директором рекламного агентства. Однажды его пригласили поучаствовать в образовательной программе для детей, помочь с оформлением материалов для начальной школы. Образцы его не удовлетворили вовсе, как и сухой, совершенно неинтересный текст. В то же время педагог и писатель Уилл Мартин подыскивал художника для своего нового рассказа и ему попался на глаза плакат с лобстером, сделанный в «фирменной» технике Эрика Карла. Строго говоря, коллаж для послевоенной Америки был общей фирменной техникой –

ей пользовались Поль Ранд, Иван Чермаев, Лео Лионни, но у каждого из них был свой набор элементов, своя «палитра» фактур. Эрик Карл вручную раскрашивал бумагу, а затем вырезал из нее отдельные детали, большие формы собирал как мозаику из множества кусочков с разными фактурами и оттенками. Неудивительно, что для детской книги такая техника оказалась очень подходящей. Так, благодаря Уиллу Мартину, появилась в 1968 году история про бурого мишку с картинками Эрика Карла. С этого момента он сам стал сочинять тексты для своих книг. Но тексты – это громко сказано; настоящих строчек в его книжках-картинках очень мало. Они появляются там, где требуется обозначить ситуацию предельно конкретно (день недели, название животного), основной же текст кроется именно в картинках, в их строгой очередности, как в пиктографическом письме. Крошечное яичко превращается в голодную гусеницу, которая начинает есть все подряд – но по одному фрукту в день, в течение недели. А затем превращается в бабочку. Еще Александр Бенуа в начале XX в. заметил (по поводу рисунков С.Малютина), что «истинно сказочные картинки создаются из... иероглифов, объединяющих целую массу понятий. Но только те иероглифы хороши, которые обладают чудесной силой вызывать эти понятия» [3]. В определенном возрасте по-настоящему наполненной текстом оказывается та книга, где картинки не только изображают отдельные моменты повествования, но многозначны и могут рассказать одновременно о разных вещах.

Другая схема, которой часто пользуются художники, режиссеры кино и фотографы, основана на приближении-удалении от исходного предмета, которым может быть все, что угодно: планета, атом, человек, вещь и т.д. Такая цепочка взаимосвязанных изображений ложится как на страницы книги, так и на череду кадров. В 1968 году американские дизайнеры Чарльз и Рей Имс вместе с физиком Филипом Моррисоном выпустили небольшой фильм «Степени десяти», где наглядно показали как последовательное удаление от объекта (мужчина отдыхает на берегу озера), так и многократное приближение к нему. Любопытно, что сам фильм основан на книге голландского учителя Корнелиуса Боеке «Взгляд из космоса», которую он написал в конце пятидесятых, стремясь рассказать детям о том, какое место занимает Земля во

Вселенной и как устроен мир – от гигантского космоса до мельчайшего атома.

Само обращение к этой теме стало возможным благодаря активной популяризации науки через специализированные издания, а также коммуникативную и предметно-бытовую среду. С конца пятидесятых многие дизайнеры-графики (в частности, Антон Штанковски) проектируя фирменные стили «технических« компаний (теплообмен, электросеть) вводили абстрактную, но символически значимую графику. Они мотивировали это тем, что современная наука также абстрактна – частицы и явления, которые она изучает, невидимы простым взглядом (лишь представимы). Что касается предметно-бытового дизайна, то необходимо упомянуть, что в конце сороковых-начале пятидесятых в научной среде появляется идея создания молекулярного конструктора, позволяющего наглядно объяснять строение тех или иных молекул. Принцип шара (атома) и металлического стержня (связи) начинают использовать и дизайнеры, например, Джордж Нельсон – в настенных часах «Ball».

А Иштван Баньян, иллюстрирующий журналы и работающий в мультипликации, в начале 1990-х придумал историю в картинках под названием «Zoom». Только объект, как оказывается позднее, предстает многократно увеличенным уже на первой странице книги. Все прочие иллюстрации – это, наоборот, отъезд камеры от красного гребня петуха. Петуха видит из окна своего дома мальчик, дом – игрушечный, из конструктора. Конструктор – на обложке журнала Toy`s, с которым заснул на палубе корабля подросток. Океанский лайнер превращается в рекламу на городском автобусе, который видит на экране телевизора ковбой. Но его размер ничтожно мал – он всего лишь крошечная точка на почтовой марке. Письмо получил вождь туземного племени – его остров видит летчик, пролетающий над океаном. И так – до бесконечности, пока Земля не становится крошечной белой точкой. Масштаб иллюстраций предельно выверен кинематографически, но в то же время не возникает ощущения механического переноса кино-повествования в книгу. Как будто бы один кадр (одна фаза движения) нарочно пропущена и ее отсутствие компенсируется «воздухом»: простым перелистыванием страницы, за время которого зритель успевает чуть предугадать

следующий «кадр». Чисто технический «отъезд камеры» остается за пределами страницы – он *подразумевается*.

В серии фотографий Дуана Майклза «Зеркало Алисы» каждый последующий кадр отражается в новом зеркале, образуя в итоге целый коридор снимков. Последнее же, карманное зеркальце, ставя финальную точку во всей череде образов, разбивается. Путь из глубины зазеркалья, который мы начинаем с первым снимком, завершается в последнем: при этом осколки говорят именно о его необратимости, законченности.

Подобные сценарии – не просто увеличение (уменьшение) исходного объекта, приближение (удаление) от него. Они построены, скорее, по принципу матрешки, когда каждая последующая является оболочкой предыдущей, т.е. один образ становится содержанием другого. На экране они соединяются в единое повествование благодаря «движению» камеры, в статике же работают по принципу фоторепортажа: «элементы сюжета, высекающие искру смысла, зачастую существуют разрозненно» [4].

Классика американской «колыбельной» книги – это «Goodnight the Moon» Маргарет Браун (иллюстрации Клемента Харда, 1947). Здесь «эффект кино» достигается с помощью постепенного погружения комнаты в ночную темноту. С каждой парой строк: «goodnight clocks, goodnight socks» краски рисунка чуть тускнеют, а луна в окне разгорается ярче. Конечно же, в подобных книжках-картинках иллюстрация заменяет собой текст и предвкушение нового рисунка сравнимо с чтением – поиском окончания предложения на следующей странице.

Собственно говоря, любая книга (альбом, журнал), где визуальный ряд доминирует над текстом, строится по законам кинематографии. Чтобы показать развитие сюжета и избежать зрительного однообразия, изменяют масштаб изображения, вводят неожиданные ракурсы, обрезают композицию, составляют вместе определенные образы, ожидая, что их соседство глубже раскроет смысл каждого – как метафора в литературе.

Динамическое развитие книги началось в 1920-х: Лисицкий определил новое назначение книги словами «аттракцион и трюк» [5]. Фотомонтаж, артикуляция текста должны были максимально

приблизить книгу к кинематографу – и даже за счет «голоса» (активной типографики) устранить его немоту. В начале 1930-х, в Америке арт-директора Vogue и Harper's Bazaar, Алексей Бродович и Александр Либерман, проводя политику по смене графического стиля изданий, не сговариваясь охарактеризовали новый словами «поток», «кинопленка» и «киносценарий». В детскую книгу динамика визуального решения и свободное, абстрактное оперирование сюжетом пришло после войны благодаря, вновь, американским дизайнерам. Поль Рэнд, Иван Чермаев, Лео Лионни параллельно с коммерческими заказами – вначале для своих детей – стали придумывать небольшие истории, героями которых становились не только звери и смешные человечки, но и пятнышки цвета, цифры, буквы. И сама техника исполнения также внесла свой вклад в визуальный облик книги: коллаж из цветной бумаги предполагает определенную спонтанность и вариативность творчества. Но рассматривая проблему перехода текста в динамическое изображение или же, наоборот, создания книги по «законам» кинематографии, в контексте данной статьи было важным указать именно на прямое заимствование кино-языка. И движение из глубины на зрителя или же «уход» в пространство экрана уже на заре кинематографии стали знаковой чертой нового искусства.

Примечания:

1.*Анна Изакар.* Набоков, шахматы, кино. Журнал «Киносеанс». http://seance.ru/blog/nabokov2.

2.В переводе с французского означает «штука», «вещь, не имеющая названия». По сюжету шорты действительно превращаются в «неопознанный предмет» – их по очереди находят на берегу разные звери и пытаются каждый по-своему использовать. Слон делает себе панамку, крокодил – накидку, муравей – скатерть. Школьные библиотеки во Франции регулярно получают новые детские издания. Во французской системе обучения книга не заканчивается на тексте, на чтении. В школу приглашают художников, участвовавших в создании иллюстраций, чтобы дети могли усвоить не только содержание, но и понять, как сложился ее визуальный образ. Стефан Серван и Сесиль

Бонбон активно проводят мастер-классы с детьми, создавая не только иллюстрации, но и мультфильмы с героями и пейзажами, вырезанными из ткани. http://materalbum.free.fr/le-machin/fichier.htm.

3.http://kid-book-museum.livejournal.com/160121.html.

4.*Анри Картье Брессон.* Воображаемая реальность. Лимбус-пресс, Спб., 2008. С.23.

5.*Эль Лисицкий.* Наша книга. 1927 http://www.alib.ru/knigaoellisi.phtml.

А. Б. Орешина

ПРОБЛЕМЫ ТРАКТОВКИ ПОНЯТИЙ «ДВИЖЕНИЕ» И «ВРЕМЯ» В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЕ КНИГИ

Движение по книге и восприятие книги во времени – важнейшие свойства ее пространственно-временной формы. Они являются мощным художественным ресурсом, использование которого открывает особые возможности перед художником книги. В связи с этим необходимо обозначение круга проблем, связанных с представлениями о «движении» и «времени» в книге.

Movement along the book and perception of a book in time are the most important properties of its space-time form. They are a powerful artistic resource, the use of which offers special opportunities for a book artist. In this connection it is necessary to designate the problems connected with the concept of «movement» and «time» in the book.

Ключевые слова: графический дизайн, дизайн книги, книжная форма, типографика.

Keywords: graphic design, book design, form of book, typographic.

Одно из важнейших свойств книжной формы – обеспечение *последовательного восприятия* содержимого книги, осуществляемого читателем через переход *от страницы к странице*. Этот переход может быть осознан не только как механическое средство перемещения по книге, но и как мощный *художественный ресурс*, открывающий особое поле деятельности для художника многостраничного издания.

В.А. Фаворский сравнивает книгу, в этом ее свойстве, с архитектурой. Он пишет: «Архитектор, строя здание, строит целый внутренний мир – помещение, комнаты, смена которых рассчитана на последовательное

рассмотрение. То же самое относится и к книге. <...> Оформленная переплетом, <...> она охватывает с первых смен страниц целый внутренний мир. Книга, как и архитектура, воспринимается во времени. От страницы к странице мы движемся по книге…» [1].

Тема движения по книге тесно связана с темой *времени*. Для Фаворского время является ключевым понятием: в искусствах, предполагающих последовательное восприятие (автор приводит в пример: фриз, изображение на объеме, вазе, иллюстративный ряд в книге, кино и т.п.) художник «устанавливает различные моменты времени в ритмический ряд», он «пользуется явно временем, организуя его» [2]. Но и образ, целиком находящийся в поле зрения (как, например, станковая картина) также имеет временную основу: в нем «проблема конца покрывается проблемой центра, где мы время как бы завязываем узлом и где оно оценивается нами как прошлое и настоящее – прошлое, стоящее за спиной и окружающее нас, и настоящее – центр композиции, все объединяющий, в который мы углубляемся» [3].

Фаворский пользуется понятием «движение-время», объединяя оба термина: «…время, или движение, может иметь три формы. Первая форма – когда мы сами находимся в движении и не знаем ни начала, ни конца, только ощущаем движение как равномерное и непрерывное. Второй тип… когда мы, находясь… на подъеме горы, видим вершину, знаем о начале подъема и предполагаем по аналогии о конце спуска.

…первая форма… есть форма материала и массы, …вторая есть форма конструктивная, …свойственная …литературному произведению. Мы здесь имеем… членение …движения на начало, середину и конец…» [4].

Автор указывает также и третью форму движения-времени, которая проявляется в литературных произведениях, где действие начинается с конца и тем самым конец становится не «спуском с горы», не «вынужденным изживанием инерции», а «центром, к которому все предыдущее является объяснением». Здесь перед нами – своеобразная «перспектива во времени», и мы не только «со стороны смотрим на движение-время, а, зная каждый момент как деталь цельного события, смотрим на него как бы вдоль и видим все моменты сразу. <…> такая форма времени может быть названа композиционной» [5].

Представление о «движении-времени» Фаворского перекликается с «динамическим временем», о котором пишет А.Г. Габричевский. В его теории *движение* является понятием, *объединяющим* пространство и время. Габричевский пишет: «вопрос о движении … теснейшим образом связан с пространственно-временной структурой художественного объекта. Движение есть… тот прафеномен, в котором нам непосредственно и чище всего дана первичная синтетичность процесса и содержания, акта и его носителя, сплошности и индивидуации, пространства и времени <…> Пространство и время (конечно, статическое) суть функции движения; динамические же пространство и время суть лишь коррелятивные синонимы для движения, выражающие его экстенсивную и интенсивную стороны. Можно сказать, что искусство есть та сфера, где прафеномен движения нам делается доступным в искусствах временных в своей интенсивной, в искусствах пространственных – в своей экстенсивной форме» [6]. Книга, как пространственно-временное искусство, содержит обе формы движения, обозначенных Габричевским.

В исследованиях книжной формы понятия «движение» и «время» часто употребляются в связке, однако значение, в котором их используют авторы, не всегда понятно. Так, например, Е.Б. Адамов в статье «Форма книги» пишет: «Прежде всего… зафиксируем время “физическое”…, так как надо передвигаться взором по довольно протяженному пространству …возникает категория, характеризующая форму книги – движение. Время и движение в книге не могут быть равномерными…» [7]. Автор говорит о *физическом* времени, необходимом для передвижения взгляда ее страницам книги. Ю.Я. Герчук определяет организацию движения по книге как решение задачи «овладения временем» [8]. Он собирает в главе своей работы «Художественная структура книги», посвященной динамике книги, самые разнообразные проблемы, связанные со *временем*: «физического времени чтения», «сюжетного времени, времени автора и иллюстратора, времени переписчика» [9] и т. д. Возникает вопрос: в каком именно качестве время является инструментом художника, занятого организацией движения по книге?

Очевидно, что физическое, «количественное время» [10] – затраченное на написание, изготовление, чтение книги, – *не* является

художественным фактором. Для художника категория времени имеет значение, прежде всего, как *характеристика движения*, которое может протекать неспешно или стремительно, плавно или рывками, ускоряться или замедляться и т.д. Это так называемое «*психологическое* время», которое, по определению Р. Арнхейма, есть «измерение изменений». Оно «помогает описать изменения и вне их не существует. В мире, в котором прекратились бы все действия, не было бы времени» [11].

Арнхейм, анализируя восприятие танца, делает заключение: то обстоятельство, что различные фазы исполнения приходятся на разные моменты времени, – не существенно для зрителя. Событие воспринимается как некое «вневременное целое», его характеризует «логика <...> процесса и его развитие, а не последовательность элементов во времени…» [12]. Арнхейм пишет: «…прошлое, как таковое, никогда не доступно мысли. Восприятия и чувства вчерашнего дня проходят. Они продолжают существовать только в той мере, в какой мы сохраняем следы этих событий в настоящее время. Эти следы не тождественны первоначальным ощущениям, потому что они постоянно изменялись другими следами, воздействовавшими на сознание до и после этого. Так, след от картины, увиденной недавно, может быть изменен следом от другой картины, увиденной год тому назад. Впечатление от элементов танца не остается тем же самым после того, как мы просмотрели танец целиком. То, что происходит во время исполнения, есть не простое присоединение новых звеньев к цепи. Все ощущения, испытанные вначале, постоянно изменяются под воздействием того, что происходит после» [13].

Книжная форма в точности воспроизводит эту модель: в настоящий момент может быть раскрыт только один разворот, – все, что уже пережито в книге, и все, что еще только ожидается, – скрыто от нашего взгляда. На восприятие каждого следующего открывающегося разворота, влияет впечатление от тех, которые уже стали частью нашего опыта. А когда мы возвращаемся к этому же месту, посмотрев-прочитав книгу до конца, оно представляется нам *другим*, поскольку мы уже получили *завершенное* впечатление. В связи с этим, разработка временно́й составляющей книжной формы предполагает не механическое распределение изображений от начала к концу издания,

а создание цельной, осмысленной *композиции развития действия*, каждый сегмент которой имеет уникальное местоположение и играет свою особую роль в тесном взаимодействии с остальными.

«В художественно-организованной книге», – пишет о. Павел Флоренский, – «иллюстративные элементы выступают в сознании последовательно, как части одного целого, имеющего организацию и по четвертой координате, даже, может быть, по четвертой – преимущественно. Это единое целое развертывается… подобно пейзажу, созерцаемому с поезда» [14]. Флоренский говорит о «поэтическом развитии» и «музыкальном звучании» таких книг. Он приводит в пример средневековую рукописную книгу – Епифаниево житие преподобного Сергия: «Строгое единообразие композиции, приемов, общего характера красок и даже частности расцветки всех этих миниатюр *нижут их единою нитью* так, что при перелистывании книги получается в мысли *не множество отдельных иллюстраций, а одна, но живая*…» [15].

Таким образом, «организация книги во времени» предполагает понимание времени, прежде всего, как характеристики *движения*, развития, последовательных *изменений*, происходящих от начала к концу книги. Именно в таком значении употребляет этот термин Фаворский. Перемещение от страницы к странице содержит в себе возможности активного художественного воздействия на читателя. Чтобы его осуществить, необходимо понимать специфику восприятия листающейся формы, которая открывается читателю по одному сегменту-развороту, в то время как остальные уходят из поля его зрения. Образ книги складывается в сознании постепенно, путем наложения «следов» впечатлений, полученных по мере продвижения по ней. Внутренние смысловые *связи*, возникающие *между* отдельными шагами визуального ряда книги, являются такой же реальностью восприятия, как и сами изображения.

В программе подготовки дизайнеров книги (МГУП) существует эффективное задание, направленное на базовое освоение временно́й составляющей книжной формы. Студентам предлагается создать небольшой *пластический сюжет*, пользуясь исключительно языком абстрактных форм (ни текст, ни фигуративные изображения

использоваться не должны). За основу берется фабула какого-либо литературного произведения. Под *фабулой* в данном случае понимается некий каркас, последовательность фактов. Она служит исходным материалом для создания *сюжета.* Пластический сюжет (как и литературный) представляет собой форму *развертывания действия* через внутренне связанные поступки персонажей, события, образующие известное единство.

Сюжет размещается на 16-ти страничной *книге-гармошке* [16], древней конструкции, происходящей из Китая и представляющей нечто среднее между свитком и кодексом. В *сложенном* виде она позволяет воспринимать содержимое книги как в обычном кодексе – переворачивая страницы и продвигаясь от одного разворота к другому; в *разложенном* – видеть всю изобразительную поверхность целиком. *Книга-гармошка* дает наглядное представление о дискретной и, в то же время, непрерывной, цельной поверхности книги.

Пластический сюжет должен пройти все основные фазы, свойственные литературному сюжету: экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию и развязку. Динамическая идея книги может быть представлена в виде графика, где ось X – протяженность повествования (в качестве единицы измерения выступает разворот), ось Y – рост напряжения. Высшая точка кривой будет соответствовать кульминационному моменту повествования. Кривая позволяет определить места спадов и подъемов, выстроить динамику действия от начала к концу книги. Основная линия развития даже самого простого литературного сюжета неоднородна, – в ней могут быть дополнительно выделены линии: каждого из персонажей; взаимоотношений персонажей; окружающей среды (как правило, полноправно участвующей в действии); отдельных тем, подспудно развивающихся в сюжете (например, любви, героизма, предательства и пр.) Этот этап работы закладывает основу для создания *сценария*, а после – графических композиций разворотов.

В работе над сценарием формируется наполнение эпизодов, определяется их длительность и последовательность. Целесообразно каждый из разворотов будущей книги соотнести с определенным эпизодом, этапом развития сюжета (это не исключает того, что при

необходимости эпизод может занять бóльшее пространство, чем один разворот). Любой эпизод имеет свою психологическую специфику, которую необходимо раскрыть, и в то же время, является звеном общей цепи событий и играет определенную роль в ее формировании. Особое внимание акцентируется на *связности* истории, логике перехода от одного события к другому.

Необходимо обратить внимание, что язык геометрической абстракции в данном задании служит, прежде всего, «схватыванию и постижению значимых моделей структуры» [17] взятого за основу литературного повествования. Герои, среда, обстоятельства и т.п. интересуют нас в данном случае исключительно с точки зрения выражения некой *сущности, силы* и ее роли в развитии сюжета. Чрезвычайно важным моментом (как для выполнения этого задания, так и в дальнейшем для освоения профессии дизайнера печатного издания) является восприимчивость к *выразительным* свойствам абстрактных фигур, в первую очередь – основанным на их динамических качествах. Так, острый треугольник – активный, подвижный, устремленный в определенном направлении; круг – спокойный, компактный, не имеющий ярко выраженной динамики и т.д. На подобных наблюдениях основывается выбор фигур, подходящих для выражения тех или иных психологических свойств персонажей и обстоятельств действия.

Итак, при определенном подходе, все средства работы с изображением, – конфигурация, масштаб, расположение, цвет, и т.д. – задействованы в создании динамической основы книжной формы. Все элементы формы движутся, меняются, проходят необходимые фазы развития. Организация движения в книге открывает особые возможности смыслообразования, – что предполагает понимание художником психологии восприятия листающейся формы, шаг за шагом открывающей читателю-зрителю свое содержимое. Следующий этап освоения динамических возможностей книги – изучение ее свойств, связанных с процессом чтения текста, что является темой очередной части исследования.

Примечания:

1.*Фаворский В.А.* О книге, об иллюстрации // Об искусстве, о книге, о гравюре. М.: Книга, 1986. С. 93.

2.*Фаворский В.А.* О композиции (1932) // Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. С. 212–213.

3.*Там же.* С. 213.

4.*Там же.* С. 213–214.

5.*Там же.*

6.*Габричевский А.Г.* Морфология искусства. М.: Аграф, 2002. С. 147–148.

7.*Адамов Е.Б.* Форма книги // Книга как художественный предмет. Часть первая. Набор. Фактура. Ритм. М.: Книга, 1988. С. 16.

8.*Герчук Ю.Я.* Художественная структура книги. М.: Книга, 1984. С. 69.

9.*Там же.*

10.Термин А. Бергсона.

11.*Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. С. 344–345.

12.*Там же.* С. 346.

13.*Там же.* С. 347.

14.*Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. С. 241.

15.*Там же.* С. 243.

16.Другие названия: «book-accordion», «книга-ширма», «Leporellobuch» (нем.)

17.*Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М.: Архитектура-С, 2007. С. 21.

Библиография:

1.*Адамов Е.Б.* Форма книги // Книга как художественный предмет. Часть первая. Набор. Фактура. Ритм. М.: Книга, 1988.

2.*Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.

3.*Габричевский А.Г.* Морфология искусства. М.: Аграф, 2002.

4.*Герчук Ю.Я.* Художественная структура книги. М.: Книга, 1984.

5.*Фаворский В.А.* О книге, об иллюстрации // Об искусстве, о книге, о гравюре. М.: Книга, 1986.

6.*Фаворский В.А.* О композиции (1932) // Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988.

7.*Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993.

А. Л. Макарова

СИСТЕМНЫЙ АНАЛИЗ КАТЕГОРИИ «ЦЕЛОГО» КАК ОСНОВНОГО КРИТЕРИЯ КОМПОЗИЦИОННОГО ПОСТРОЕНИЯ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

В статье в системном виде представлен анализ категории «целого» как основного критерия композиционного построения в графическом дизайне, проведенный на основе междисциплинарного исследования этого понятия с позиций философии, искусствоведения и психологии творчества и восприятия, делается попытка методологического обоснования практической деятельности дизайнера-графика в целях ее оптимизации.

The article presents systematic analysis of the category “whole” as of the main criterion of compositional constructing in graphic design, done on the basis of the interdisciplinary research of this term from philosophical and art history point of view, considering psychology of creativity, and the attempt to methodologically justify the practice of graphic designer with a goal to optimize it is made.

Ключевые слова: целое, композиция, графический дизайн, визуальная коммуникация, выразительность, восприятие, формат, масштаб, структура, контекст.

Ключевые слова: whole, composition, graphic design, visual communication, expression, perception, size, scale, structure and context.

Постановка проблемы. Выразительные возможности и коммуникативная эффективность проектного образа в графическом дизайне обусловлены идейным содержанием общего композиционного построения. Формирование адекватного представления композиционных возможно-

стей, позволяющего последовательно использовать в практике теоретические разработки, невозможно без понимания *цели* как основополагающей категории проектного мышления и, следовательно – *целого,* как основного критерия композиционного построения в графическом дизайне. Без понимания целого невозможен ни корректный анализ и использование выразительных возможностей отдельных элементов, ни рациональное применение, как общих законов, так и частных приемов композиции.

Анализ последних исследований и публикаций

Выразительные возможности композиции как дисциплины наиболее авторитетно представлены в известных трудах Л. Альберти [1], в «Методике художественного конструирования» [13], и во многих современных, более популярных изданиях. Основанные на постулатах эвклидовой и декартовой геометрий и теории формообразования, разработанной в архитектуре, эти исследования в большей мере обращены к анализу элементов и, как правило, не касаются специфики графического дизайна, как средства коммуникации. Тем не менее, они предоставляют необходимую теоретическую и терминологическую основу дальнейшего исследования.

Актуальная логико-семиотическая модель визуального языка позволяет рассмотреть обозначенную проблему в ракурсе теорий, разработанных в других смежных науках. В работах М. Бахтина [3], В. Власова [5], Ж. Дерриды [7], А. Лосева [11], Ю. Лотмана [12], Шпенглера [17], и других исследователей, на стыке философии, эстетики и искусствоведения обозначается специфическая проблематика коммуникации и выражения смыслов, которая в практике графического дизайна обретает экономическое выражение. Такой подход позволяет рассматривать исследуемый феномен целого в логико-философском, лингвистическом и когнитивном аспектах, применимых к концепции визуальной информации.

Исследования в области психологии восприятия таких известных ученых, как М. Вертгеймер [4], Дж. Гибсон [6], Х. Кэлрот [9] предоставляют возможность рассматривать специфические функции визуальной коммуникации как неоднозначное явление духовного плана, и ввести его в зону моральной ответственности. Представление анализа

исследуемой категории в системном виде, основанное на исследованиях В. Афанасьева [2], К. Дж. Джонса [8], Леви-Стросса [10] и др.

Наиболее актуальные для современного графического дизайна проблемы, озвученные в книгах известных дизайнеров теоретиков и практиков К. Ньюарка[14], С. Серова [15], Я. Уайта [16], Э. Шпикермана [18], задают специфический ракурс рассмотрения философских, эстетических, символических и идеологических концепций упомянутых выше авторов.

Задача статьи – представить в системном виде анализ категории «целого» как основного критерия композиционного построения в графическом дизайне, что позволит объединить и использовать данные, полученные в разных областях знания, для выработки методов решения конкретных проектно-графических задач и оптимизировать деятельность дизайнера-графика.

Результаты исследования.

Композиция определяется отношением частей к целому, однако в теории(ях) композиции категория *целого* как правило не удостаивается отдельного рассмотрения. Тем не менее, именно целое «интровертирует» и «экстравертирует» *цель*. Сущность и качественная специфика целого раскрывается в его функции, которая выкристаллизовывается во внутренней структуре количеством и качеством его частей, и задается особенностями коммуникации с внешней средой, в том числе, связью с более обширным целым [2, с. 17-18]. Целое предполагает анализируемый состав, по отношению к не анализируемому составу. Анализируемые (физические) характеристики целого, в свою очередь, подразделяются на: 1) формат (его физические границы), 2) отношение изображения к формату, 3) взаимное расположение частей.

Формат. Композиция определяет формат внутри границ произведения, отделяющих его от всего остального материального мира. В его пределах происходит координация и субординация взаимоотношений его частей между собой и с целым произведением. Ю. Лотман рассматривает «отграниченность», как конструктивный принцип композиции [12, с. 72]. Формат, как атрибут, очерчивающий пределы внутреннего поля, определяется такими критериями, как: *контекст, размер, пропорции*, а также *форма* границ и поверхности

формата.

Контекст. Наличие физических границ *дистанцирует*, но *не избавляет* от бесчисленного количества контекстных временных, пространственных, интеллектуальных и эмоциональных связей, задействованных при построении образа. «Все смотрится в контексте» [16, с. 76]. Но определимы ли понятия контекста в полной мере? Для прояснения этого вопроса в применении к средствам построения образа в графическом дизайне следует рассмотреть это понятие, по крайней мере, с двух сторон: как контекст физический и как контекст духовный.

Физический контекст. Утверждение Бахтина о том, что «станковая картина всегда находится вне устроенного (иерархически) пространства, повисает в воздухе» [3, с. 338], можно подвергнуть сомнениям. Он, скорее всего, и сам отказался бы от своих слов, если бы это была *его* картина, или ему следовало ее *продать*. И тогда «иерархия устроенного пространства» приобретает весьма существенное, иногда решающее значение, а в отношении графического дизайна, как правило – задает позицию отправной точки.

Физическая ограниченность произведения также не исключает наличие зачастую нежелательного соседства других объектов, иногда напрямую конкурирующих с представленным образом, а порой и внедряющихся в него (или внедряющих его в пределы своего поля). По словам С. Эйзенштейна, «Два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединятся в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество».

С другой стороны, любой визуальный «продукт неизбежно становится знаком целостного художественного контекста и образом действительности, но не в силу того, что она специально создавалась как изображение, а в силу механизмов осмысления его содержания» [13, с. 17]. На языке образов «каждое высказывание становится звеном в цепи других высказываний». «В каждом слове слышатся голоса, иногда бесконечно далекие, безыменные, безличные, почти неуловимые, и голоса близко, одновременно звучащие» [3, с. 303] Эти, зачастую невидимые глазу, но воспринимаемые как проявление духовной (интеллектуальной или эмоциональной) работы связи можно

обозначить как *контекст духовный.*

Размер. Это, безусловно, то, что воспринимается в первую очередь. Деятельность дизайнера всегда ограничена коммерческими отношениями с клиентами-заказчиками [14, с. 44], и, в первую очередь, это касается формата. В графическом дизайне формат произведения – это, своего рода, сцена, на которой разыгрывается драма. Вопрос выбора формата большею частью, конечно, относится к области бюджета, при этом известная поговорка «чем больше, тем лучше» остается актуальной (в разумных пределах), поскольку косвенным образом отражает активность воздействия. Но в качестве исключения, подтверждающего правило, можно привести пример, когда меньшая по формату книга оказывается на вершине стопки, и таким образом чаще востребуется.

Пропорции формата также имеют существенное значение. В развитии формы печатных изданий исторически сложились многие пропорциональные системы форматов и методы проектирования полосы набора в форматах разных пропорций. В прошлом для многих священных книг пропорции страницы и разворота, рассчитанные по определенной формуле, нагружались сакральным смыслом и становились знаком и символом духовного качества. О многих числовых и геометрических моделях пропорционирования существует обширная литература. В реальном проекте существенны не столько сами пропорции, сколько их осмысление как структуры композиции в контексте к идее. При выборе пропорций формата важно не забывать, что числовые, геометрические и модульные пропорциональные отношения, как и другие упорядочивающие системы – только инструмент, которые имеют корректирующее значение и сами по себе цельность и красоту конечного продукта не обеспечивают. Ценность самых ясных пропорций определяет композиция. Высшая гармония иррациональна и очень часто предполагает эстетическое нарушение математической схемы.

Форма границ и поверхности формата сама по себе (безотносительно к изображению) несет значимую информацию. Различные фигуры, такие как круг, овал, треугольник (и бесконечное множество других симметричных и асимметричных форм) помимо

размера и пропорций, обладают своими уникальными пластическими свойствами. Особо следует обратить внимание на форму трехмерной поверхности, несущей двухмерное изображение, когда существенную роль (как искажения) начинают играть законы неэвклидовых геометрий.

Отношения изображения и формата представляют другую сторону исследуемых характеристик целого и составляют группу, куда входят: характеристики поля, размер изображения, контрформа, положение в поле. Заявление известного шрифтового дизайнера Э. Шпикермана: «заголовки должны быть крупными и вверху», за кажущейся банальностью, вскрывает существенную значимость формальных отношений изображения и поля формата и указывает на то, что в развитии этих отношений реализуется эмоциональная и смысловая составляющие проектного образа. Специфический графический формат чаще всего определяется в виде листа бумаги, страницы, разворота – полиграфического формата. Современный уровень развития техники печати снимает многие технологические ограничения, открывая все больше возможностей в выборе уникального формата. При этом в процессе производства полиграфической продукции, как экономическая необходимость, и, как средство упорядочения предметной среды неуклонно развивается тенденция стандартизации и типизации форматов. И это несет в себе другие очень важные проектные возможности внутреннего формата полосы набора и конструкции блока – вариативные. Одни и те же стандартные модульные элементы, по-разному сочетаясь в стандартном формате, могут рождать всякий раз уникальное нестандартное целое.

Характеристики поля. Следует особо отметить, что, казалось бы, однородное по своей природе пустое поле перестает быть однородным и становится качественно дифференцированным, если оно ограниченно пределами формата. Молчание возможно только в человеческом мире. Тишина и молчание всегда относительны [3, с. 338]. Энергетически более сильным всегда воспринимается визуальный центр, который, как известно, чуть выше геометрического и зрительно разделяет поле по вертикали и горизонтали. Наиболее иерархически ценной видится центральная область вертикальной оси симметрии или воображаемой линии равновесия для асимметричных форм. Левая и правая половины,

симметричные относительно вертикальной оси, воспринимаются, чаще всего, как равнозначные. Симметрия по вертикальной оси, наоборот, выделяет верхнюю часть, как более значимую и привлекательную. Далее идут воображаемые области линий, соединяющих точки излома или перегиба, для прямоугольных форм это диагонали. Выбирая ту или иную форму листа, дизайнер заранее акцентирует внимание на его определенных зонах.

Размер изображения. В каждой культуре есть своя специфическая символическая традиция, но фундаментальные идеологии композиционных схем в большинстве случаев совпадают, и формула «чем больше, тем лучше» задает приоритет в мотивации выбора. Конечно, больше – не всегда лучше. «Больше значит больше» (К. Рашид), но если мы хотим обратить внимание на что-нибудь действительно важное (или создать видимость важности), приходиться выделять этому значительное место.

В графическом дизайне используются разные пути решения этой задачи. Первый – сделать значимое изображение максимально агрессивным, увеличив его размеры до предела возможных, второй – увеличить чистое поле вокруг изображения, указав, таким образом, дистанцию между значимым в центре и незначимым за пределами формата. Пространственная изоляция выглядит «дорого» [16, с. 63]. Эти композиционные схемы применимы для выражения различных (крайних) степеней превосходства. Но в практике чаще используется «серединный путь», когда поле формата и изображение находятся в положении некоторого равновесия, выражающего ясность, доступность и комфорт.

Контрформа. В отношении формата не меньшую важность имеет значение пауз, промежутков между элементами, которые в композиции приобретают самостоятельную ценность и смысл. Типология невидимых пространств безгранична [15. Т.1, с. 4.]: пространство внутри букв, между буквами, между строками, между иллюстрациями и фрагментами изображений, вокруг полосы набора и т. д.

Положение в поле. Возвышенное положение соответствует лексическому значению определения, усиливает значимость и моральную ценность изображения. Положение в нижней части,

разумеется, унижает объект. Эта закономерность часто не учитывается в постмодернистской культуре, но действенности ее никто не отменял. Смещение изображения вправо или влево создает впечатление движения, которое может быть усилено фрагментированием.

Взаимное расположение элементов. Здесь можно повторить все вышесказанное в адрес отношений изображения и формата, с той лишь разницей, что, если элементов несколько, сила их визуального взаимодействия прямо пропорциональна массам и обратно пропорциональна расстоянию между ними. (2-ой закон Ньютона). Здесь также вступает в силу принцип «активной группировки» по ряду признаков. Взаимное расположение задает систему взаимоотношений элементов, которую можно рассматривать как иерархию или как структуру.

Иерархия элементов определяет переход восприятия от более актуальных к менее значимым. Не всегда этот процесс может быть строго детерминированным. Основные принципы «визуального «ранжирования» разнообразной информации, расчлененной на четкие блоки и ритмы» [15. Т.2, с. 24], выработанные в классической и модернистской типографике, остаются правилами «хорошего тона» и в современном графическом дизайне, не смотря на существенные сдвиги в шкале приоритетов восприятия, произошедшие с переходом «от модернизма к постмодернизму» [15. Т.3, с. 32].

Фазы восприятия, конкретизирующие картину, обусловлены как объективными, так и субъективными факторами. В обычных условиях внимание человека активнее всего привлекается внезапным изменением в окружающей обстановке, движением, деформацией или появлением-исчезновением объекта. Эти возможности активно используются в мультимедийных продуктах графического дизайна. Если же стоит задача привлечения внимания к определенным зонам плоских и статичных изображений, то перечисленные выше временные события моделируются адекватными композиционными средствами. Также наибольшее внимание привлекают: места более плотного скопления элементов, правильные геометрические фигуры, и их узнаваемые фрагменты (в том числе, виртуальные), элементы, не вписывающиеся в общую картину по каким-либо признакам, элементы,

близко расположенные. В формальных непредметных композициях мы выделяем точки и границы реального или возможного физического взаимодействия изображений.

Структура. Чаще всего это некая ритмическая организация, выходящая за рамки простой иерархии, в которой первостепенную роль играют *количество* и *направление*. (Эти композиционные параметры требуют отдельного рассмотрения, не входящего в рамки настоящего исследования). В структуре композиции выявляется принципиальная схема взаимоотношений между элементами, соответствующая ее содержанию и отражающая идею. В ней визуально выражаются не только принципы, но и мотивы взаимоотношений между элементами, которые определяют свойства всего целого. Установить критерии наглядного, структурно верного представления зачастую бывает гораздо труднее, чем «выяснить критерии частных соответствий» [4, с. 278].

Понимание целого позволяет очертить поле задач проектной деятельности в графическом дизайне, основная проблема которой – найти визуальный образ, адекватный функции, и ее не всегда удается решить. Данное исследование представляет собой попытку противопоставить логику и структуру авторитетных дисциплин «страхам и страстям» человеческого фактора при том, что «общие определения часто теряют свою убедительность перед лицом многообразия реальной проектно-художественной практики» [14. Т.1 , с. 3], преследует цель объединить и использовать данные, полученные в разных областях знания, для выработки методов решения конкретных проектно-графических задач.

Библиография:

1.*Альберти Л. Б.* «Десять книг о зодчестве» – М.: Изд-во Акад. арх., 1935-1937, – В 2 т.

2.*Афанасьев В. Г.* «Общество: системность, познание и управление» М.: Политиздат, 1981. – 432 с.

3.*Бахтин М. М.* «Эстетика словестного творчества». – М.: Искусство, 1979. – 424 с.

4.*Вертгеймер М.* «Продуктивное мышление». – М.: Прогресс, 1987. – 336 с.

5.*Власов В. Г.* «Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства в 10 т.» – Спб.: Азбука-классика, 2004-2009. http://slovari.yandex.ru/~книги/Словарь%20изобразительного%20искусства

6.*Гибсон Дж.* «Экологический подход к зрительному восприятию» – М.: Прогресс, 1988. – 462 с.

7.*Деррида Ж., Хартман Д., Изер В.* «Деконструкция: триалог в Иерусалиме».

8.Перевод с английского (с небольшими сокращениями) Валерия Мерлина.

9.http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Derr/dekon.php.

10.*Джонс Дж. К.* «Методы проектирования. Пер. с англ. – М.: Мир, 1986. – 326 с.

11.*Кэлрот Х. Э.* «Словарь символов». – М.: REFL-book, 1994. – 608 с.

12.*Леви-Стросс К.* «Структурная антропология».

13.http://www.niv.ru/doc/anthropology/stross/index.htm.

14.*Лосев А.* «Диалектика творческого акта». http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Losev/dial_tvakt.php

15.*Лотман Ю. М.* «Структура художественного образа». – М.: «Искусство», 1970. – 384с.

16.«Методика художественного конструирования». – М: ВНИИТЭ, 1978. – 336 с.

17.*Ньюарк К.* «Что такое графический дизайн?», пер. с анг. И. В. Павловой – М: АСТ: Астрель, 2005. – 255 с.: ил.

18.*Серов С. И.* «Проектная концептуалистика» в 3-х книгах. – М.: Линия График, 2003. – 96 с.

19.*Уайт Ян В.* «Редактируем дизайном», – М.: Издательский дом «Университетская книга», 2009. – 214 с., ил. Пер. с англ. Е.М. Фотьянова.

20.*Шпенглер О.* «Закат Европы». – М.: Мысль, 1993 – 663 с.

21.*Шпикерман Э.* «Шпикерман о шрифте» пер. с англ. М.: ПараТайп, 2005 – 192 с.

В. Е. Бирюков

ТИПОЛОГИЯ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ ДЛЯ ПЛАНШЕТНЫХ КОМПЬЮТЕРОВ

Статья посвящена типологии планшетных периодических изданий, их композиционным особенностям, общим чертам и различиям. Также рассмотрены способы подачи информации и взаимодействие приложений с читателем/пользователем. Выведены критерии анализа проектной составляющей планшетных версий периодических изданий.

The article is devoted to typology of periodicals for tablet devices, peculiarities of their composition, common features and differences. We study different ways of setting up information and its interaction with users. Also we study the criteria of design analysis for tablet periodicals.

Ключевые слова: планшетный компьютер, периодические издания, газета, журнал, новостная лента, агрегатор, электронные публикации.

Keywords: tablet device, periodicals, newspaper, magazine, news feed, digital publishing.

Для того, чтобы с уверенностью говорить о композиционных, структурных или проектных особенностях того или иного типа планшетных изданий, необходимо разработать их максимально подробную типологию. В этой статье мы рассмотрим типы планшетных изданий в зависимости от их структуры, назначения, наличия и рода печатного прототипа, основного типа содержащейся в них информации.

Планшетные версии периодических изданий и близкие к ним по задаче приложения (например, интерфейсы для чтения разрозненной текстовой и графической информации: Flipboard, Zite) можно разделить по композиционному принципу и проектной модели подачи

информации на две больших категории:

1.Нелинейные приложения – приложения, наследующие логическую и композиционную структуру от «плоскостных форм» (газет и веб-сайтов).

2.Линейные приложения – приложения, совпадающие по логике и структуре с многостраничными изданиями (книги, газеты).

Нелинейные приложения.

«Нелинейные» приложения воспринимаются пользователем как более естественные для цифрового носителя информации за счет сходства с веб-сайтом (если пользователь имеет опыт чтения новостных лент, социальных сетей или блогов, авторских Интернет-ресурсов, рассчитанных на обмен мнениями посетителей данного ресурса). В этих приложениях используются соответствующие принципы организации материалов в единую систему. Нет ощущения того, что пользователь замкнут в ограниченном пространстве приложения. Приложения подобного типа могут иметь визуальное сходство с блогами из-за постоянно добавляемой новой информации и уходящей в историю старой. Однако, в отличие от блога, эти издания создаются коллективом авторов и осуществляют профессиональный отбор и подачу информации.

«Подобно дискретному потоку нулей и единиц в наших устройствах, цифровые издания часто собирают общую картину из отдельных, часто не связанных между собой фрагментов информации. Это заставляет их выглядеть более «виртуальными», чем традиционные издательские формы» (http://www.joezeffdesign.com/) (перевод автора)

Приложения, рассчитанные на массовое, быстрое потребление информации – это новости, короткие сообщения в сжатой форме.

В приложениях-журналах все повествование номера заранее срежиссировано. Это проявляется в ритме отношения иллюстративных и текстовых материалов, нарезок коротких заметок и крупных статей. В «нелинейных» приложениях такое режиссирование практически исключено, но благодаря богатой системе шаблонов для удобства пользователя возможно построить пошаговую прямую взаимодействия пользователя со статьей.

Тип «нелинейных» изданий в большей степени подразумевает

органичную подачу рубрик и деление на рубрики как таковое. В нем выделены глобальная и относительная навигация: рубрикация может выступать как элемент глобальной навигации; статьи разделов выстраиваются в хронологическом порядке (то, что в англоязычной традиции называется словом timeline) и уходят в бесконечность.

Деление материала на модули унифицирует вид и создает для пользователя модель взаимодействия с приложением. Пользователь получает материалы, построенные по единой простой системе (необходимый минимум иерархии в тексте за счет акцентов разной степени яркости). Такие издания тесно взаимодействуют с моделью веб-сайта. Подобный подход в перспективе может повлиять на вид статей (они будут все более и более напоминать заметки в блоге). Также газеты будут более и более приближаться к агрегаторам (сайтам, собирающим информацию из блогов и других источников), что может повлиять на изменение периодичности и изменение размера и количества материалов в выпуске. Возможен даже отказ от системы «выпусков», номеров издания в пользу постоянно обновляющегося потока информации.

Модульная система подачи информации упрощает и делает более предсказуемой настройку пользователем отображения типографики (например, изменение размера шрифта). Модульная система является самой рациональной для оперативного формообразования; плотная компоновка материала, активные заголовки и минимальное количество дополнительных элементов позволяют создать стройный визуальный ряд без участия дизайнера в каждый конкретный момент (на основе типовых шаблонов в автоматических режимах программ верстки). Заранее разработанная единая система принципов организации элементов является важным моментом в дизайне приложений данного типа.

Также именно этот тип приложений в наибольшей степени нуждается в собственной системе поиска. Например, в агрегаторах информации список материалов в рамках раздела является по сути бесконечным, и при обилии материалов, расположенных в хронологическом порядке (что естественно для цифровых медиа), найти нужную статью с помощью пролистывания ленты очень сложно.

В основе «нелинейных» приложений лежат газеты, новостные сайты, блоги (значительные по объему информации, ранжированные по интересам). Их проектное решение определено назначением (подача новостей) и частотой обновлений. Соответственно, модульная система газет и сайтов (две эти системы очень схожи между собой функционально и визуально) является изначально заданной в макете жесткой сеткой, заполняемой созданными по шаблонам модулями с единым строгим стилем, не требующими участия в процессе дизайнера. В большинстве случаев (сайты) такие модули генерируются издательской системой автоматически.

Традиционные издательства тратят миллионы на внедрение своей продукции в среду планшетных компьютеров и электронных книг. Однако соперничество бумажных версий с электронными и экспериментирование (часто оторванное от реальных условий) с большой вероятностью нежизнеспособно. Почти все планшетные версии бумажных изданий, представленные сегодня, как предсказывает Хой Винь (Khoi Vinh, графический дизайнер, исследователь, занимал пост арт-директора The New York Times и входит в 50 самых влиятельных дизайнеров США), в течение нескольких лет исчезнут или будут вытеснены адаптированными для планшетов веб-сайтами этих изданий, поскольку их поддержка в качестве приложений для операционных систем iOS или Android окажется слишком дорогой и непрактичной.

Более того, все эти усилия имеют одинаковую структуру: в начале практически каждого технологического сдвига издательские бренды привлекают непропорционально много внимания к попытке применить новые технологии, но почти никогда не могут подкрепить это внимание настоящими инновациями. В конечном итоге потенциал планшетной среды реализуют другие компании. Но даже среди них не ведутся принципиальные разработки новых способов потребления письменной информации. Есть Flipboard, Pulse, Zite и другие, и все они пробуют интересно подавать материал. Тем не менее, каждый месяц появляются новые и новые подобные приложения, например, Editions компании AOL, предлагающие вариант комбинации традиционного содержания, интеграции в социальные сети и «печатной» подачи.

Можно выделить следующие основные характерные черты «нелинейного» типа приложений.

1.Модульная система и автоматическая генерация/компоновка материалов.

«Нелинейные» приложения – это не просто выпуски издания, материалы которых переложены в формат планшета. В данном случае цифровая версия принципиально отличается от печатной или адаптаций печатной версии тем, что ее макет специально разрабатывается построенным на системе модулей и генерирующим «выпуск» автоматически (если мы говорим о газете). По сути, эта система подразумевает существование автономно от дизайнера. Стиль издания и диапазон вариаций заложен в каждом модуле и номер автоматически создается приложением (например, в агрегаторах, где нет понятия выпуска и пользователь сам определяет круг интересов и ресурсов-источников).

Автоматическая визуализация одновременно является и проблемой, поскольку приоритеты при программной генерации издания расставляются случайным образом: механизмы, которые бы учитывали степень значимости материала, пока не разработаны. Если в случае профессиональной редакции выстраивается некая иерархия материалов и режиссируется подача, то «модульное» издание при всей его внешней привлекательности и визуальной логичности может оказаться очень нелогичным с точки зрения расстановки текстов по важности.

Впрочем, сейчас наблюдается пик поиска с учетом релевантности, доступного для независимых разработчиков программного обеспечения. Поэтому при некоторой удаче уже скоро мы сможем наблюдать приложения, автоматически создающие макеты более интеллектуально, с учетом реальной семантики и соотношения той информации, которой они оперируют. Это сделает чтение более связным, а сами приложения более привлекательными.

В настоящее время использование приложений, подобных Flipboard или TweetMag, людьми, связанными посредством социальных сетей, никак не влияет на содержание и не подразумевает обратной связи: пользователь получает только ту информацию, на которую он

подписан. Однако в перспективе возможно сделать такие приложения более интерактивными и социализированными, чтобы выбор материалов людьми, значимыми для пользователя, обогащал подборку, предлагаемую ему приложением. Это поможет формировать сообщества по интересам внутри приложения.

2. Безграничное разнородное содержание.

Содержание такого типа приложений, по сути, безгранично. Это связано с тем, что и газеты и агрегаторы получают информацию непрерывно обновляющуюся, дополняемую и часто создаваемую самими пользователями. Газеты, в отличие от агрегаторов, ограничивают и фильтруют (обрабатывают) непрерывный поток информации, выдавая пользователю ключевые по мнению редакции материалы (в качестве примера можно привести приложение «Выбор редакции The New York Times») или полный состав свежего выпуска газеты (например, приложение The Guardian), собранного в форму, близкую к модульной структуре сайта.

«Зачем тратить много времени, энергии, таланта, денег и связей на полноценные приложения для iPad,– писал Хой Винь в октябре 2010 года,– когда можно просто трансформировать печатную версию в то, что действительно нужно читателю?» [1].

Рынок тех, кто хотел бы получить бумажную копию издания, но не имеет такой возможности, постепенно уменьшается, но существует. Решением для T Magazine, приложения к The New York Times, стало создание двух параллельных структур: сайт издания приобрел структуру блога, что значительно улучшило его удобство и вследствие этого – количество просмотров страниц и времени, проведенного пользователями на страницах, а параллельно с блогом, содержавшим видео, звук и интерактивные элементы (и пригодным для просмотра на экране как стационарного, так и планшетного компьютера), для тех, кто хотел бы чего-то максимально близкого к печатной версии, была сделана экранная адаптация на базе интерфейса Issuu. Для более пожилой аудитории это стало важным моментом. В одиночку PDF-интерпретация не справилась бы с задачей представления журнала в сети, однако задачу удовлетворить потребности более консервативной части читателей она решила полностью и с минимальными затратами.

«Обычная реакция большинства издателей на электронную версию с момента изобретения Интернета была «Давайте сделаем точную копию печатного издания»,– отмечает Винь.– Эта стратегия испытана много раз и ни разу не сработала. Поэтому для меня подобные попытки применительно к iPad не являются экспериментом. Первый год существования планшетных публикаций можно назвать экспериментальным, в этом есть зерно истины. Но это не значит, что нам нужно повторять ошибки, сделанные после появления Flash-технологии, позволявшей правдоподобно перелистывать страницы на экране, или ошибки того времени, когда Интернет был настолько новым явлением, что единственная модель Интернет-издания, которую мы могли представить, была модель печатного журнала. Это уже пройденный этап» [1].

3.Обновляемость.

Одним из ключевых элементов является в этом классе композиционная органичность обновлений, поскольку приложения такого типа происходят от модульной системы газеты или сайта.

Шаблонность системы модулей подразумевает быстрое автоматическое добавление материала без ущерба для общей композиции, иногда даже с автоматическим изменением вида подачи предыдущих материалов.

4.Жесткий единый стиль.

В агрегаторах жесткий стиль является следствием автоматического случайного создания «выпуска» программой.

В профессиональной редакции/настоящих СМИ это качество определено необходимостью минимизировать затраты ресурсов и времени на создание номера или добавление новсти, если это не осуществляется полностью автоматически.

а) Особенности жесткого стиля в «настоящих» периодических изданиях, т.е. изданиях с профессиональной редакцией.

Газета в большой степени похожа структурно и визуально на веб-сайт; их функция изначально одна и та же – максимально быстрая передача актуальной информации потребителю. Такая задача подразумевает и определенный характер композиционного решения и концепции (большой формат для печати или длинная страница для

сайта), основным видом информации является текстовая с минимумом декоративных элементов и количества уровней в иерархии, стандартная жесткая схема построения композиции материалов и единый стиль на протяжении большого количество публикаций. Это необходимо для максимально возможной скорости работы с макетом периодического издания на стадии верстки выпуска.

The New York Times и Die Zeit пошли, скорее, по пути стилистического переложения своего сайта в формат планшета, где сайт изначально в большей степени стилистически схож с газетой.

В отличие от них газета The Guardian, несмотря на узнаваемую характерную стилистику сайта, также схожую с газетой, пошла по пути создания максимально удобного в плане пользовательского интерфейса приложения с возможностью насыщения дополнительными материалами, в большей степени взаимодействующего с web-сайтом.

Приложения, разработанные The Guardian, за очень короткий срок стали весьма успешными и популярными.

За первую неделю с момента выпуска было загружено 145 000 копий приложения для iPad. К концу января 2010 года произошло более 70 000 загрузок приложения для iPhone, несмотря на высокую (2,39 фунта или 3,99 доллара) цену. По словам директора подразделения мобильных устройств The Guardian Джонатана Мура, цена приложения формировалась относительно качественных игр, и удобный интерфейс, отсутствие рекламы, простой доступ к аудиоконтенту и возможность пользоваться приложением, не выходя в Интернет, того стоят.

«Мы хотели очень быстро получить рейтинг минимум 4-5 звезд в отзывах пользователей App Store, и отзывов у нас уже больше тысячи. Мне кажется, что многие совершенно неправильно понимают, что такое App Store. Он не похож на другие коммерческие платформы для выпуска продукта: там ваша жизнь и смерть зависит от пользовательских отзывов и рекомендаций. Это почти не зависит от коммерческой модели – бесплатной, платной или за счет рекламы; если пользователям не понравилось и не пригодилось, они выскажутся, и тогда вам несдобровать» [2].

Приложения для мобильных устройств (планшетных компьютеров и смартфонов) могут увеличить аудиторию газеты. «iPhone позволяет

воспринимать информацию примерно так же, как компьютер. Мы выяснили, что приложение – прекрасный способ расширить нашу аудиторию. Мы достигли очень значительного результата: по нашим сведениям, около 50% пользователей наших приложений вряд ли когда-либо покупали The Guardian в виде газеты. Это важно, т.к. важен любой продукт, который увеличивает вашу аудиторию» [2].

b) Агрегаторы – «псевдо-периодика».

Многие пользователи привыкли к системе rss-подписок вместо регулярного чтения и просмотра десятков ресурсов подряд, так они не тратят на каждый сайт много времени. Желания таких пользователей и профессиональных редакций противоположны: пользователь не хочет быть привязанным к одному источнику, а стремится свободно перемещаться между источниками информации.

Таким образом, в случае RSS-ленты пользователь сам выступает в роли редактора, определяя круг интересов «издания», которое он читает.

В некотором роде планшетные компьютеры и система приложений для них идут вразрез с развитием Всемирной сети. Уже давно существует web2.0 – система формирования контента, при которой рядовой пользователь участвует в создании информации, ее изменении, каждый комментарий является частью единой системы; облачные вычисления, основанные на том, что больше нет необходимости иметь высокую вычислительную мощность и устанавливать программы – все это стало доступным с помощью объединенных усилий компьютеров через Интернет. Одиночные приложения в первое время существования планшетных компьютеров стали попыткой редакций сделать наоборот. Было принято иметь свое собственное приложение (позднее основная масса приложений была стандартизирована на основе системы, разработанной компанией Adobe и размещена в интерфейсе Newsstand), представляющее собой адаптацию материалов, доступных в сети, для автономного режима. Логично предположить, что это было не совсем совместимо с философией широкого доступа.

«Я не думаю, что это то, чего хотят молодые пользователи. Они хотят приложений, позволяющих им участвовать в формировании содержания, а не только потреблять информацию. Клиенты старшего возраста могут быть более заинтересованы в том, чтобы просто читать

и смотреть, но такая модель не слишком подходит молодым людям. Прорыва в журнальных приложениях добьется тот, кто выяснит, как вовлечь людей, дать им возможность внести свой вклад в формирование содержания, и построит сообщество» [3].

Одним из самых популярных приложений-агрегаторов является Flipboard, трансформирующий разнородное содержимое ленты подписок пользователя в социальных медиа в презентацию, похожую на журнал.

Flipboard предоставляет новую модель чтения, объединяющую интерфейс традиционного периодического издания и функционал социальных сетей. Однако принципиально он не привносит в пользовательскую практику ничего нового: это ровно та же информация, которую можно было прочитать с помощью обычной RSS-ленты или в социальных сетях, просто представленная в более приятном виде, в том числе огромное количество несортированных сиюминутных текстов.

С другой стороны, появившийся несколько позже агрегатор Zite находит материалы, которые пользователь мог и не найти сам. Zite организован по другому принципу: пользователь выбирает интересующие его темы и оценивает предложенные приложением материалы, формируя тем самым критерии для подбора того, что будет показано ему впоследствии.

Линейные приложения.

Как следует из названия, для этого типа приложений в большей степени характерна линейность повествования.

Приложения этого типа могут быть организованы двумя основными способами. Основную роль в этом разделении играет тип и основное назначение материалов издания. Традиционно издатели пытаются повторить то, что им уже знакомо, с минимальными потерями, и в данном случае – переложить печатный опыт на электронный носитель.

Печатные издания можно представить в данном случае в виде двух принципиальных направлений, различающихся как в подходе к проектированию и наборе элементов, так и в способе распространения (например, разная периодичность).

По этим критериям можно разделить приложения «линейного» типа

на две основные группы: «книжные» и «журнальные» приложения, т. е. приложения, ориентированные на чтение, и приложения, ориентированные на развлечение.

1. Приложения-книги, ориентированные на чтение

Сам по себе планшет достаточно близок к книге по формату, по тактильности, по истории его создания (появлению планшетных компьютеров предшествовали т. н. «ридеры» – электронные книги; а еще раньше из-за низкой скорости передачи информации из Интернета на мобильные устройства – смартфоны и карманные персональные компьютеры – создавались специальные текстовые версии сайтов, предназначенные для чтения с таких устройств).

Мы можем предположить, что разделение визуальной информации – отделение иллюстративного и текстового материала друг от друга – должно способствовать удобству восприятия материала.

Человек не может физически одновременно делать два дела и одинаково распределять внимание, отсюда и логичность разнесения разных типов составляющих материала (фото, видео, текст), дабы снизить визуальную нагрузку и тем самым повысить эффективность восприятия в целом.

Таким образом, приложения-«книги» – это издания для раздельного чтения или просмотра изображений (с подписями).

Эту группу планшетных изданий, в свою очередь, мы также можем разделить на две подгруппы: «зины» (слово происходит от англоязычного сокращения e-zin, electronic magazin – электронный журнал) и субкомпактные издания («малолитражные издания», если переводить статью-первоисточник литературно – см. ниже).

«Зины», или электронные журналы, появились сравнительно давно как самиздат для чтения на персональных компьютерах, как правило, в формате PDF. Это издания для небольшой аудитории, с минимальным составом редакции и минимальными затратами на выпуск. Часто зины были «дизайнерскими» изданиями и по содержанию, и по форме. Одна из их основных особенностей – отсутствие во многих случаях собственной структуры, объединяющей более одного выпуска: они рассматриваются дизайнером как набор гармоничных разворотов, объединенных стилистически и, возможно, единой сеткой.

Понятие «субкомпактные издания» или «издания-малолитражки» ввел в ноябре 2012 года Крэйг Мод, авторитетный теоретик, дизайнер и издатель, обладатель наград в области технической журналистики. В своем блоге он опубликовал «Манифест издания-малолитражки».

«Издания-малолитражки в первую и главную очередь прямолинейны.

Они требуют мало – никаких инструкций.

Они понятны с первого взгляда.

Их редакторские и дизайнерские решения реагируют на электронное пространство как на пространство распространения и потребления.

Они появятся, если издатели выложат карты на стол и спросят себя, что можно сделать имеющимися силами и средствами.

Предлагаю считать «малолитражками» издания, обладающие такими качествами:

- небольшие размеры выпуска (3-7 статей)
- файлы малого размера
- известная стоимость цифровой подписки
- подвижный график публикаций
- использование в материалах прокрутки, а не перелистывания
- очевидная навигация
- html-основа
- связан с Интернетом» [4]

Рассмотрим пункты «Манифеста» подробнее.

Небольшие размеры издания. Одно из наиболее интуитивно понятных решений – ограничить количество данных, предоставляемых пользователю. Читателю гораздо труднее оценить объем цифрового журнала, содержащего двадцать статей, чем содержащего пять. Поддержание небольшого количества статей также способствует уменьшению размера файла.

Небольшой размер файла. Скорость сильно недооценена в большинстве современных приложений – и электронные журналы не исключение. Один из способов обеспечения скорости загрузки и работы издания – сделать файл минимального размера. Это происходит естественным путем при ограничении количества статей в каждом выпуске.

В идеале, цена подписки должна отражать затраты на ведение

бизнеса в цифровой среде, а не сохранять цену подписки на печатную версию. Это еще одно преимущество изначально-цифровых изданий – в отличие от печатных изданий, переходящих в цифровую форму, нет устаревшей инфраструктуры, которую нужно поддерживать во время перехода.

Подвижный график публикаций. При меньших размерах выпуска возникает вопрос о большей частоте публикаций. В зависимости от типа содержания может быть задана та или иная периодичность – от дней, недель, до месяцев, если материалы требуют больших трудозатрат. Оптимальной периодичностью можно назвать близкую к неделе.

HTML-основа. Наиболее удобен для субкомпактных изданий формат EPUB, MOBI или любой другой, имеющий в основе HTML. Этот язык станет в будущем форматом для всех текстовых (возможно, также интерактивных) материалов. Он дружественен всем мобильным платформам, сводит к минимуму инженерные усилия, потому что почти все устройства оснащены высококачественными встроенными механизмами отображения html.

Любой материал, содержащийся в планшетной версии, должен соотноситься с веб-версией этого материала, иметь публичный адрес в сети.

Независимо от подтипа, можно выделить следующие черты, характерные для планшетных изданий-«книг».

a) Жесткое разделение информации на типографическую (текстовую) и иллюстративную часть, т. к. экран планшетного компьютера заметно меньше страницы большинства периодических изданий, и рассматривать одновременно текст и изображения не очень удобно.

b) Визуальный упор на удобство чтения является следствием предыдущего пункта. При комфортном для зрителя кегле, интерлиньяже и длине строки на экране планшета просто не остается места для какой-либо другой информации.

В качестве примера можно привести приложение The Magazine, где графическое разнообразие, узнаваемость стилистики были принесены в жертву удобству чтения и понятности интерфейса. The Magazine является прекрасным первым примером субкомпактного издания. Это приложение с минимальной сложностью за минимальную цену.

Однако назвать The Magazine идеальным примером цифрового издания или образцом для подражания было бы преувеличением. Несмотря на замечательное удобство чтения и интересные материалы, это приложение не имеет собственного лица, своего графического стиля. Все материалы отформатированы одинаковым безличным образом, а возможные уровни взаимодействия, возникающие за счет разных типов и комбинаций фотографий, текстов и мультимедиа, проигнорированы. Хороший по содержанию журнал из-за оформления выглядит как сборник RSS-подписок, что не идет ему на пользу в плане привлечения аудитории, т.к. он ничем не удивляет читателя.

с) главное в субкомпактных изданиях – их содержание

Главным стилеобразующим элементом, создающим узнаваемость и уникальность издания, в этой группе приложений является типографика, служащая в этом случае для обеспечения максимальной удобочитаемости текста.

2. Приложения-«журналы», ориентированные на развлечение.

В планшетных изданиях этого типа основными чертами являются эффектность подачи, разнородность содержимого, насыщенный визуальный ряд и многоуровневая иерархия элементов

В плане навигации для них характерны обучающие экраны-инструкции по пользованию, т. к. способы управления и навигация различаются в разных изданиях.

В приложениях-«журналах» нет стандарта размещения (перелистывания) страниц: возможно горизонтальное перемещение по всему изданию или горизонтальное по статьям в сочетании с вертикальным в пределах одной статьи.

По поводу отсутствия универсального интерфейса для планшетных журналов иронизирует в своем блоге Хой Винь:

«В феврале я написал в блоге заметку под названием «Ненужные объяснения», в которой трактую засилье пояснительных экранов для планшетных журналов и вообще приложений для планшетного компьютера как признак плохого изучения взаимодействия пользователя с устройством. Мой друг Эндрю предложил мне спародировать концепцию обучающих экранов с помощью иллюстрации, изображающей подобные пояснения для печатного журнала. После

некоторой переписки мы получили подходящий результат» [5].

Для планшетных изданий-«журналов» характерны следующие черты:

a) Обилие интерактивных функций, эффектность, большой размер файла

Эффектность издания достигается за счет добавления видео, интерактивных элементов, увеличенных скрытых фото и т. п. Такие объекты увеличивают объем файла и часто вызывают недоумение пользователя вследствие подачи всех этих материалов вперемешку и необходимости запоминания «условных знаков» для определения таких мест. С большой вероятностью эти анимации никак не способствуют удобству и скорости восприятия материала.

b) Приложение-«журнал» в большей степени похоже на оригинальное издание

Часто в основе подобных приложений лежит адаптированный макет оригинального издания. Приложения этой категории стремятся визуально быть похожими на печатную версию не только за счет стилистики элементов, но и в попытках повторения организации материалов на полосе макета.

c) Главное в приложении – стиль издания и экранная эстетика

Журналы в переложении для планшета часто сохраняют стилистику бумажного прототипа. Печатный журнал может обладать двумя типами графических элементов – традиционными для бумажного издания и заимствующими стилистику из цифровой среды, например, верстка текста в две колонки при вертикальном перемещении внутри статьи.

Однако следует помнить, что, несмотря на нынешний расцвет экранной типографики, полноценная имитация печатного издания на экране планшетного компьютера по-прежнему невозможна.

Таким образом, мы можем выделить две основные структурно-композиционные группы периодических изданий и в их рамках несколько подгрупп, происходящих от разных печатных или электронных периодических изданий. Мы можем сделать вывод, что прототип, структура материалов и целевая аудитория существенным образом влияют на проектное решение периодического издания для планшетных компьютеров.

Библиография:

1.http://www.subtraction.com/2010/10/28/more-on-ipad-magazines).
2.(здесь и далее перевод автора).
3.http://discombobulatedpm.blogspot.ru/.
4.http://www/guardian.co.uk/profile/jonathan-moore.
5.http://www.subtraction.com/2011/03/22/the-other-kind-of-ipad-magazines.
6..Крэйг Мод, ноябрь 2012, craigmod.com/journal/subcompact_publishing/).
7.http://www.subtraction.com/2011/03/28/an-illustration-for-stack-america).

Г. О. Левин

ВИРТУАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ПРОЕКТИРОВАНИИ

Рассматривается влияние информационных технологий на формирование феномена «цифрового искусства» и возможности проектирования в виртуальном пространстве.

The author stresses the role of the electronic technologies in the formation of the phenomenon of «digital art» and the development of the possibilities of designing in the virtual space.

Ключевые слова: цифровое искусство, виртуальное пространство, рендер, 3-D моделирование.

Keywords: digital art, virtual space, render, 3-D modelling.

Научно-техническая революция XX века привнесла в различные сферы деятельности новые технологии. Новые подходы, концепции и технологии активно осваиваются в современном искусстве и дизайне. Новым объектом искусства становятся художественные программы изменяющегося мира.

Информационные технологии оказали влияние и на художественную среду. В результате возник новый феномен искусства – цифровые искусства. Под цифровыми искусствами понимаются такие виды художественной деятельности, концептуальная и продуктивная база которых определяется цифровой средой. Возникшее новообразование активно обсуждается специалистами широкого спектра областей, относящихся как к искусству, культуре, так и науке, технике. Появление цифровых искусств повлекло за собой появление новых художественных жанров и форм. Такие области, как, например,

трехмерная анимация, виртуальная реальность, интерактивные системы и Интернет обнаружили небывало широкие творческие возможности.

Отличие двухмерного пространства от трехмерного кроется в одной детали. 2-D пространство – это плоскость и у нее есть два вектора: Y – высота, и X – ширина, с помощью которых определяются координаты лежащего на плоскости предмета. Но стоит добавить еще один параметр – глубину (Z), и мы получаем бесконечное пространство, где предметы обретают форму и объем – 3-D пространство.

Несколько упрощенно можно сказать, что виртуальная реальность – искусственный мир, как бы существующий внутри компьютера. Модели объектов, функционирующие внутри этого мира (к их числу относится, например, электронный прототип будущего автомобиля и электронная модель аэродинамической трубы, в которой этот прототип «продувают), могут взаимодействовать не только между собой, но и с человеком или даже группой людей.

Нынешние системы виртуальной реальности, используемые в производстве, – новый этап развития хорошо известных систем автоматизированного проектирования и моделирования. А все новомодные и дорогостоящие приспособления типа проекционных систем виртуальной реальности, виртуального шлема, перчаток, костюмов, которые передают не только изображение, но и звук, и тактильные ощущения и, кроме того, позволяют смотреть на виртуальную модель со всех сторон, не более чем обычные устройства ввода/вывода информации. Однако системы виртуальной реальности имеют одно принципиальное отличие. Ни одна установка или программа автоматизированного проектирования и моделирования не позволяла человеку управлять поведением модели в реальном времени. Интерактивность и моделирование процессов в реальном времени – в этом новизна и главное отличие программ и установок по созданию виртуальной реальности.

Рассмотрим возможности некоторых программ по созданию (моделирование) и пост обработки 3-D модели (рендеринг).

- Программа по созданию 3-D моделей.

Рабочая среда программы имеет 4 окна, 3 из них – это основные виды, как в черчении. Вид сверху, вид с боку, вид спереди. 4-ое окно

это перспектива, то, что мы строим, сразу видно в объеме. При этом, используя настройки, объект может быть линейным, прозрачным, со светом и тенью, с наложенными текстурами. Работая с объектом в пространстве нужны привязки, иначе не получится редактировать модель. Для этого существует масса привязок, как к объекту, так и к пространству.

- Программа для рендеренга.

Рабочая среда программы представляет собой сцену, в которую помещен наш объект, виртуальную камеру. При этом объект взаимодействует с окружающим пространством. Окружением для объекта служат HDRI или HDR.

High Dynamic Range Imaging, HDRI или просто HDR – общее название технологий работы с изображениями и видео, диапазон яркости которых превышает возможности стандартных технологий.

Чаще всего термин HDR употребляется в отношении получения, хранения и обработки растровых изображений. Широко используемые на сегодняшний день цифровые технологии исторически основаны на 8-битовых целочисленных форматах представления и обработки данных, что дает весьма узкий динамический диапазон, часто называемый SDR (англ. Standard Dynamic Range) или LDR (англ. Low Dynamic Range). Для сравнения, распространенные стандарты JPEG и MPEG позволяют представить динамический диапазон порядка 1 000:1, в то время как реальные сцены часто имеют динамический диапазон яркости в 1 000 000:1 и выше. Применение техники HDR позволяет работать с полным диапазоном яркости сцены, устраняя ограничения программных средств предыдущих поколений.

Таким образом, мы получаем наш объект, помещенный в некую виртуальную среду. При этом объекты взаимодействуют друг с другом, программа позволяет моделировать отбрасываемые тени, отражения, рефлексы, блики.

Чтобы создать картину, используя трехмерный редактор, нужно сначала смоделировать все объекты в сцене, потом наложить на них текстуры, настроить освещение. А после настройки сцены – ее рендерят. Рендер – это процесс отрисовки трехмерной сцены в виде двумерного изображения. Т.е. при такой работе нужно уметь не столько рисовать,

сколько уметь моделировать (процесс похож на создание скульптуры).

Выбирая угол зрения на объект или сцену мы пользуемся виртуальной камерой. Виртуальная камера позволяет использовать массу настроек, например фокус, баланс белого, гамма, перспектива. Работа как с созданием объемной модели в виртуальном пространстве, так и с ее демонстрацией в различных ракурсах, требует совершенно иных навыков пространственного воображения.

Коцептуальность работы с пространством, используя современные программы, заключается в следующем:

- Виртуальное пространство безгранично. Возможность создать, как микро объект, так и макро объект.
- Возможность контактировать с пространством.
- Возможность создать виртуальное окружение, среду, и поместить туда модель.
- Рассмотреть объект со всех сторон, с любой точки.

Работы, сделанные в трехмерных редакторах, обладают несколькими преимуществами.

Во-первых, уже готовую сцену можно отрендерить с разных углов обзора, получив новую композицию. Во-вторых, если нужно будет распечатать изображение на огромном плакате, то в настройках отрисовки можно указать любое разрешение.

В-третьих, такую сцену можно использовать для создания анимационного фильма или интерактивной презентации. Т.е. в трехмерных редакторах можно создавать как спецэффекты к фильмам, так и создавать станковые произведения.

В результате влияния технологий на искусства образовался феномен цифровых искусств, или арт-медиа, для которых характерна интерактивность, элитарность, новые художественные средства, формы и жанры. Наиболее распространенными видами цифрового искусства являются видео-арт, сетевое искусство, анимация.

Неоднозначной остается проблема оценки данного влияния. Специалисты в области искусства и культуры разделились на два лагеря – тех, кто приемлет данное влияние и считает медиа-искусства шагом в развитии, перспективным направлением, и тех, кто не приемлет, оценивая медиа-искусство как деградацию. Остается отметить, что в

данном контексте проблема борьбы консерваторов и новаторов типична для любого этапа культурной эволюции.

Библиография:

1.О роли современного искусства в формировании национальной идентичности // Диалог цивилизаций: история, современность и перспективы..

2.Статус современного художника: социально-философский анализ. Серия Философия. 2003.

3.Индивидуальное в искусстве и в профессии художника // Индивидуальные различия и проблемы индивидуальности. 4.2. М.: Уникум - Центр, 2004,.

4.Цена и ценности современного искусства // Социально-гуманитарные знания - М., 2004.

5.Инсталляция в современном искусстве - новая структура восприятия.Пространство современного искусства: теория и практика. 2006.

6.*Хоффман, Кэти Рай*. Технология - Искусство - Коммуникация. 1993

7.*А. А. Шейпак.* История науки и техники. Материалы и технологии.

8.Издательство: МГИУ, 2009 г.

9.*Andrew Gahan.* 3D Automotive Modeling Издательство: Focal Press, 2011 г.

10.*Andrew S. Glassner* 3D Computer Graphics Издательство: Green Editorial, 1994 г.

11.*Андрей Кононыхин.* 3D-МОДЕЛИРОВАНИЕ, 2011 г.

12.*Э. Риз.* Как сделать красиво в 3D – дизайне Издательства: Нолидж, Символ-Плюс

13.www.render.ru

14.http://ridirect.ru/

15.http://www.cardesign.ru/

Д. С. Назаренко

ЭТНИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ФОРМИРОВАНИИ СОВРЕМЕННОГО МОДУЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА

Автор рассматривает отличительные черты современных тенденций в проектировании предметно-пространственной среды, связанные со стандартизацией и унификацией. Для преодоления однообразия решений отсутствия вариативности в ходе эксплуатации можно воспользоваться опытом модульного формообразования традиционных культур и этнических мотивов.

A distinctive feature of modern object-spatial environment is the need for universalization generated today by standardization. In this situation the question arises as to make the product more attractive to consumers, easy and accessible during exploitation. One of the solution seems time-tested modular shaping and using of ethnic motives in the design of the future.

Ключевые слова: модульное пространство, стандартизация, этнические мотивы.

Keywords: modular space, standardization, ethnic motives.

Отличительной чертой современной предметно-пространственной среды является потребность в универсализации, порождаемой сегодня стандартизацией и унификацией массового производства, потребность в эстетически сбалансированных и одновременно высокотехнологичных объектах среды.

В этой ситуации встает вопрос, как сделать продукт для потребителя более привлекательным, сохраняющим узнаваемость бренда, но при этом легким и доступным к видоизменениям в процессе эксплуатации и в то же врмя поддающимся стандартизации в производстве?

Одним из способов решения видится проверенное временем модульное формообразование и использование этнических мотивов в проектировании. Благодаря принципам функционального анализа, компоновки, созданию пространственной или графической композиционной структуры, стилизации и т.д. можно получить продукт (объект), удовлетворяющий разнообразным потребностям человека, включая потребность в культурной идентификации, эффективной организации предметной и информационной среды жизни и деятельности, на основе художественно-образных моделей заимствованных из технологий кустарных производств (плетении), традиционной архитектуры и т.д.

Как в жизни, так и в культуре рано или поздно наступает кризис. Людям надоедает все старое (или, наоборот, – новое) и они стремятся найти для себя что-то другое. Многие исследователи в конце 1990-х годов описали так называемый «синдром миллениума» - кризис эстетических ценностей Старого Света. Людям надоел хай-тек, захотелось чего-то родного и теплого. Поэтому в последние годы в Европе (и России) все более популярен этнический стиль в интерьере и моде, в создании которого используется богатейшее художественное наследие традиционных, а порой и первобытных культур. Впервые этностиль возник два столетия назад. В наши дни он переживает свое второе рождение.

Одним из самых ярких примеров использования этнических мотивов в современном проетировании является японский дизайн. Японский дизайн считался, считается и будет считаться одним из самых передовых и инновационных в мире. Но на многих примерах как в архитектуре, дизайне упаковки, так и в промышленном дизайне, мы можем наблюдать, как японцы ценят и уважают свою культуру, привнося ее традиции и элементы в проектирование современных объектов предметно-пространственной среды.

Одним из излюбленных мотивов для переосмысления становится традиционное японское жилище. Почему японский дом – феномен? Потому что сама его природа сильно отличается от привычного нам понятия жилища. При строительстве традиционного японского дома учитываются факторы возможного землетрясения, жаркого и влажного

лета. В результате конструкция дома представляет собой систему из колонн и крыши. Широкая крыша защищает от палящего солнца, а простота и легкость сооружения позволяет в случае разрушения быстро собрать дом заново. Стены в японском доме – это заполнение промежутков между колоннами. Обычно лишь одна из четырех стен статична, остальные состоят из передвижных панелей различной плотности и фактуры, которые играют роль стен, дверей и окон. Татами служат своего рода модулем как для всего дома, так и отдельных его помещений. Размер самого татами строго определен – по длине он немного меньше 2 м, а ширина равна половине длины.

У европейца, попавшего в японское жилище, возникает ощущение театральности и бутафорности всего происходящего. Как можно жить в доме с бумажными стенами? Как же «мой дом – моя крепость»? Какую дверь закрывать на засов? К какой стене поставить шкаф? Для японца важна не защита от внешнего мира, а гармония внутреннего. Для японца нет деления его существования на внутренний и внешний мир. Есть единое целое, неделимое ни стенами, ни понятиями. Дом для японца – часть природы, ее продолжение.

Мебели в доме практически нет. Та, что есть, доведена в своих размерах и форме до минимума. Вместо громоздких шкафов – встроенные шкафы с раздвижными дверьми, экономящими пространство, внешне повторяющими фактуру стен. Вместо стульев – подушки. Едят обычно за низкими переносными столиками. Вместо диванов и кроватей – фотоны (матрасы, наполненные прессованным хлопком), сразу после пробуждения их убирают в специальные ниши в стенах или во встроенные шкафы, освобождая пространство для жизни. Минимализм материального мира, оставляющий пространство для созерцания, размышления – традиционное представление японцев о жилом пространстве.

Так, португальская архитектурная студия Mima Architect взяла за основу структуру традиционного японского дома и разработала модель ультра-современного сборного дома MIMA. Дом имеет модульную структуру и может быть разделен на комнаты с помощью съемных панелей. Перед архитекторами стоял вопрос, как адаптировать новое жилище к современному образу жизни, с его быстротечностью,

склонностью к переменам и при этом удовлетворить всевозрастающие потребности потребителей, как сделать дом инструментом для жизни?

Архитекторы MIMA производили исследования в течении года, чтобы соединить в одном объекте простоту сборки, легкость конструкции, дешевизну и при этом качественный дизайн. Существенно, что MIMA отвечает современным запросам и предлагает два варианта жилья площадью 18 кв. м и 36 кв. м, с лаконичным пространством, чистым и утонченным дизайном по стоимости автомобиля среднего класса.

В основе концепции дома MIMA лежит ясная и логичная структура традиционного японского жилища, сочетающая в себе простоту и лаконичность форм и линий. Эти характеристики легко адаптируются практически к любым современным инновациям и разработкам, а оттого являются такими популярными в современной архитектуре, дизайне предметно-пространственной среды.

Конструкция японского дома является прекрасным примером модульного формообразования, которое можно рассмотреть с точки зрения системы промышленного производства: конструкция основана на регулярном шаге колонн, называемых кен, само пространство между колоннами разделено экранами седзи и панелями фусима. Весь принцип сборки дома похож на конструктор или пазл, где каждый элемент взаимосвязан с другим и находится в жесткой структуре.

Главными достоинствами дома MIMA является легкость и быстрота сборки, а также относительно низкая цена конструкции. Идея гибкости и изменяемости пространства легла с основу концепции современного дома MIMA.

Конструкция дома MIMA состоит из стоечно-балочной системы и прямоугольных модульных элементов (деревянных рам), каждый из которых имеет сплошное остекление. Дома MIMA укомплектованы дополнительными фанерными панелями, которые могут быть размещены внутри и снаружи здания, с целью трансформации любого из окон в глухую стену в считанные секунды. Пол внутри структуры разделен на квадраты с помощью направляющих таким образом, чтобы в их пазы можно было вставлять перегородки, преобразуя помещение и создавая свою индивидуальную планировку. За считанные секунды

можно разделить помещение или опять превратить его в открытое пространство. Более того, обе стороны внутренних и внешних стен могут иметь разные цвета или материалы отделки, что предоставляет удивительную возможность менять обстановку путем вращения панелей.

В основе дома MIMA лежит модуль – квадрат, но будет правильней рассматривать целую систему модулей, их взаимосвязь друг с другом, с окружающим пространством и, конечно, человеком, который непосредственно становится частью этой системы. Несмотря на стандартный метод производства дома MIMA, универсальность его конструкции позволяет индивидуализировать предметно-пространственную среду для каждого потребителя, что очень ценно в нашу эпоху современного массового и высокоиндустриального производства.

На нашей планете уже много тысяч лет зарождалась, развивалась и погибала не одна цивилизация и культура. В сокровищнице истории сохранилось великое множество образцов и уникальных объектов, рассказывающих нам о традициях древних и современных народов. Это богатейшая библиотека знаний и прототипов для изучения и использования их в дальнейшем проектировании и создании новых, современных объектов в любой сфере производства.

Библиография:

1.*Бойцов С. Ф.* Статья «Комбинаторные идеи в дизайне», «Техническая эстетика», 1983, №7.

2.*Воробьев М. В.* Япония в IIIVII веках: этнос, общество, культура и окружающий мир. М.: Наука, 1980.

3.*Шубенков М. В.* Структурные закономерности архитектурного формообразования / М.В.Шубенков. – М: АрхитектураС, 2006.

4.*Le Corbusier.* «Towards a new architecture» 1927.

5.http://mimahousing.pt.

Ю. В. Воротынцева

ЗОЛОТОЙ ВЕК АНГЛИЙСКОЙ КАРИКАТУРЫ КАК ПРЕДШЕСТВЕННИК ИСКУССТВА КОМИКСА

В статье рассматривается творческое наследие Томаса Роулендсона, Джеймса Гилрея и Джорджа Крукшенка в контексте золотого века английской карикатуры, новаторство их художественных приемов и преемственность между английской графикой XVIII-XIX вв. и франко-бельгийскими комиксами.

This article presents study of the artistic heritage of Thomas Rowlandson, James Gillray and George Cruikshank in the context of the golden age of British caricature, the innovations of their artistic methods and continuity between English graphic art of the XVIII-XIX centuries and Franco-Belgian comics.

Ключевые слова: английское искусство, графика, карикатура, Томас Роулендсон, Джеймс Гилрей, Джордж Крукшенк, франко-бельгийские комиксы.

Keywords: English art, graphic art, caricature, Thomas Rowlandson, James Gillray, George Cruikshank, Franco-Belgian comics.

Долгое время было принято связывать рождение комикса с публикацией в 1895-1896 годах серии «Желтый малыш» Ричарда Аутколта в изданиях «Нью-Йорк Уорлд» и «Нью-Йорк Джорнэл». В 1990-х годах, в связи с ростом интереса к европейской графике XVII-XIX вв., комиксы, особенно франко-бельгийские, все чаще стали называть ее наследниками. Говоря о золотом веке английской карикатуры, мы имеем в виду время с конца 1770-х годов до второго десятилетия XIX века. Верно и другое утверждение: в XVIII веке

нельзя назвать страну, в которой карикатура была бы столь развита и распространена, как в Англии. Вначале XVIII в. карикатура и сатирическая графика воспринимались как новшество, занесенное из Италии, мастера были, главным образом, иностранцами: Шарль Антуан Куапель, Пьер Леоне Гецци. Так, в статье Хьюджеса «Достоинство человеческой натуры», вышедшей в газете «Спектейтор» («Spectator»), 15 ноября 1712 говорилось о «тех бурлескных картинах, которые итальянцы называют карикатурами; в них искусство состоит в том, чтобы сохранить в искаженных пропорциях и преувеличенных чертах некоторое сходство с изображаемым человеком, но таким образом, что самая привлекательная красота превращается в самое чудовищное уродство». [Lynch B. 1926. Стр. 47] Постепенно сатирическая графика получила в Англии широкое распространение, появились карикатуристы-любители (герцогиня Берлингтон, маркиз Тауншенд). Вслед за ними интерес к этому жанру проявили и профессиональные художники.

Расцвет карикатуры в Англии XVIII столетия был не случаен, ему способствовал ряд политических, экономических и социальных факторов. С одной стороны, этот период был связан с возрастающей политической активностью среднего класса, Французской революцией, а позже Наполеоновскими войнами. Период регентства Георга IV, который вел разгульный образ жизни, был любвеобилен, любил азартные игры, стал последним этапом золотого века английской карикатуры. С наступлением Викторианской эпохи художники перестали уделять внимание этому жанру.

С другой стороны, сыграл свою роль и технический прогресс: именно в XVIII веке периодическая печать стала более массовой и доступной. Появилось большое количество издательств, которые чаще всего имели особый магазин, где выставлялась издательская продукция. Эти магазины располагались в центре Лондона. Существовали издательства, чьей специализацией была именно карикатура. В конце XVIII века наиболее известными были издательство Уильяма и Ханны Хамфри на Бонд-стрит, Уильяма Холланда на Оксфорд-стрит и Сэмюеля Фореса на Пикадилли. В XIX веке главенствующая роль перешла к Рудольфу Аккерману. [Шестаков В.П. 2010. Стр. 212-213] Стоит

сказать о роли, которую играла карикатура для английского общества в то время: листы карикатур выставлялись в витрины гравюрных и книжных лавок, эти «выставки» были характерной особенностью лондонских улиц XVIII. Отсутствие цензуры позволяло издателям и художникам затрагивать в своих произведениях самые злободневные темы, что способствовало росту популярности карикатуры. Художники не отдавали предпочтения каким-либо сюжетам, они освещали в своих рисунках все темы: скандал в театре, выборы, жизнь королевской семьи, события в других странах. Сброшюрованные в серии, гравюры играли роль иллюстрированных газет. На художественные достоинства карикатуры внимания не обращали.

Нельзя также не сказать о национальной особенности английского характера – английском юморе. А. С. Пушкин писал: «Англия есть отечество карикатуры и пародии. Всякое замечательное происшествие подает повод к сатирической картинке». [Шестаков В. П. 2010. Стр. 200] Английский юмор, развившийся в литературе и драматургии, не мог не проявиться в изобразительном искусстве.

Развитие карикатуры было связано также и с особенностями развития английского изобразительного искусства. Вторая половина XVIII в. – это период расцвета английской живописи. В это время создавали свои полотна Джошуа Рейнольдс, Томас Гейнсборо, Ричард Уильсон, Джордж Морланд. В Королевской Академии художеств наиболее высоко ценилась историческая живопись, были популярны пейзаж и портрет. Но жанровой живописи классицистическая доктрина отводила скромное место, требуя не отображения действительности, а поэтических идиллий и сельских пасторалей. В силу этих причин для карикатуры открывалось неограниченное поле деятельности. Таким образом, карикатура не только восполнила пробел в области жанровой живописи, явившись ее своеобразным эквивалентом, она в то же время и противостояла всей академической системе.

Первым из английских художников к бытовой сатире как к самостоятельному искусству обратился Уильям Хогарт. Его живописные и гравированные серии: «Полуночная оргия», «Проповедь», «Четыре стадии жестокости», «Модный брак», «Переулок джина», «Карьера мота», «Карьера проститутки» – стали средством выражения

общественного мнения и орудием осмеяния пороков. Его творчество оказало влияние на целое поколение художников, обращавшихся к сатире: они копировали отдельные гравюры, обращались к тем же сюжетам, подражали его манере.

Главным художником в области социальной, бытовой карикатуры считался Томас Роулендсон (1756-1827 гг.). В течение пяти лет он изучал рисунок и акварель в Королевской Академии художеств. Он закончил ее с серебряной медалью, совершил несколько путешествий во Францию, участвовал в академических выставках. Его работы не имели большого успеха, поэтому Роулендсон обращается к карикатуре.

Сатира Роулендсона не обладает хогартовской остротой обличения пороков. Исследователи карикатуры часто отмечают, что в его работах нет комической остроты, преувеличения, что делает рисунок смешным. Верный классической школе, он редко обращается к гротеску, а изображая уродливое и безобразное, всегда добавляет для равновесия эстетически приятные глазу элементы. Но это вопрос не мастерства, а целей и природы его графики. Скорее мягкая и остроумная, она изображает жизнь Лондона и английских провинций.

Примечательно, что художник включает в свои гравюры реплики героев, причем чаще всего текст находится в «пузыре», который в XX веке будет считаться изобретением и отличительным знаком комикса. Этот элемент носит полностью сформировавшийся характер: он обладает типичной формой, напоминающей облако, текст ориентирован строго горизонтально. Именно таким образом оформлен диалог персонажей офорта 1810 года «Эрцгерцогина Мария Луиза, штурмующая своего Наполеона» из собрания ГМИИ имени А. С. Пушкина.

Роулендсон не ограничивался написанием серии, состоящей из нескольких работ. С 1809 года он иллюстрировал историю о докторе Синтаксисе, написанную Уильямом Комбом и выходившую в «Поэтическом журнале» Рудольфа Аккермана. Несколько иллюстраций, сопровождаемых текстом, не рассказывали историю, а лишь изображали отдельные эпизоды. Позднее эти истории с иллюстрациями Роулендсона были изданы в трех томах: «Доктор Синтаксис в поисках живописного», «Доктор Синтаксис в поисках утешения», «Доктор Синтаксис в поисках жены». В начале XX века европейские комиксы о

Тентене повторят тот же путь: рассказывая о путешествиях героя, они сначала появятся в периодических изданиях, а после будут выпущены как отдельные альбомы.

А. Дукельская пишет, что многие современные Роулендсону карикатуристы: Генри Банбери, Ричард Ньютон, Джордж Вудвард, Джон Никсон – относятся скорее к любителям, нежели к профессиональным художникам, и только Джеймс Гилрей был ему серьезным и опасным соперником. [Дукельская Л.А. 1966] Исследователи отмечают политическую карикатуру Джеймса Гилрея, и действительно, в этом жанре ему не было равных.

В детстве Джеймс Гилрей (1756/57-1812) поступил учеником в гравировальную мастерскую, позже обучался и в Королевской Академии художеств, а к сатире обратился по той же причине, что и Роулендсон: его академические работы не нравились ни учителям, ни заказчикам. Главным издателем Гилрея была Ханна Хамфри. Художник жил над магазином, в витринах которого выставлялись его работы. Джеймса Гилрея называют первым профессиональным политическим карикатуристом. Героями его сатиры были Георг III, королева и принц Уэльский, Чарльз Фокс, Наполеон.

Политическая карикатура имеет своей целью именно высмеивание персонажей, а не подробный рассказ, соответственно и художественный язык работ Гилрея существенно отличается от того, что был у Хогарта и Роулендсона. Если Роулендсон создает гравюру как подобие картины: прорисовывает деревья, кусты, изображает многолюдные сцены, лишь прибавляя к ней оттенок сатиры – то у Гилрея на первом месте находится именно то, что он высмеивает. Его персонажи приближены к первому плану, их немного, они изображены в кульминационный момент: персонаж гравюры 1808 года «Очень скользкая погода», падая на тротуар около витрины с карикатурами, еще не опустил ноги, а монеты из его кошелька продолжают сыпаться на землю. Подход Гилрея к рисунку также кардинально отличается от общепринятого в XVIII веке: он жертвует пространственной глубиной, деталями, персонажами ради лаконизма и акцента на главном. Гилрей не наделяет свои гравюры эстетической функцией, он жертвует красивостью ради наглядности. Главные его средства – это гротеск, доведение ситуации до абсурда,

достижение максимальной выразительности. Он отказывается от изобразительной традиции Хогарта, используя иной художественный язык, который позже будет воспринят карикатуристами и комиксистами. На карикатуре «Подагра», созданной в 1799 году, болезнь изображена символически, в виде маленького демона с зубчатым хвостом и острыми зубами, впившимися в ступню. Здесь Гилрей полностью отказывается от принятой в то время театральной композиции: изображение ноги и злобного существа занимает весь лист. Четкость и острота контуров, локальность цвета, объемность изображения – все эти приемы действительно роднят работу художника с мультипликацией и комиксами XX века.

По словам Дэвида Лоу, «Питер Брейгель дал карикатурным рисункам статус отдельного вида искусства, Хогарт создал непосредственно английскую форму живописной сатиры с морализующей функцией, а Джеймс Гилрей сделал карикатуру популярной, узнаваемой и родственной современному жанру мультипликации». [Low D. 1942. Стр. 10]. Движения его персонажей напоминают движения героев комиксов и мультипликации XX в. Жесты и позы могут быть выстроены анатомически неправильно, но они становятся гораздо более свободными. Рисунки современных художников-комиксистов строятся именно на фантастичности ракурсов, поз. Новаторство Гилрея заключается в том, что он использовал эти приемы за 150 лет до того, как они стали общепринятыми.

Джордж Крукшенк (1756-1811) является единственным представителем золотого века английской карикатуры, кого пощадили критики XIX в. Он был сыном портретиста и карикатуриста Исаака Крукшенка и получил образование в его мастерской. В молодости он не был принят в Королевскую Академию художеств. Ханна Хамфри пригласила его на замену Джеймсу Гилрею, таким образом Крукшенк оказался его прямым наследником. Он даже продолжил серию гравюр о Джоне Булле, герое карикатур Гилрея, который был своего рода собирательным образом английского народа. Персонажами его гравюр были также принц-регент Георг IV, Наполеон, русский император и многие другие. Вслед за Роулендсоном он обратился к бытописанию жизни Лондона и его окрестностей. Его художественный язык, скорее,

наследует Гилрею, так что в его творчестве и бытовая карикатура проявила себя в полной мере. Он создавал иллюстрации для журнала «Комик Альманах», что отражает новую тенденцию: время отдельных карикатур ушло в прошлое, их заменили дешевые периодические издания. Джордж Крукшенк не явился новатором, был преемником художественного языка и сюжетов Роулендсона и Гилрея, но именно он явился положительной фигурой для критики XIX века.

В XX веке наследие английских карикатуристов вновь привлекло внимание искусствоведов. Прежде всего, эти произведения не были должным образом оценены в XIX веке, но сегодня их художественная ценность не оспаривается. Кроме того, английская карикатура, будучи в то время популярной далеко за пределами Англии, положила начало графике XIX века, если не академической, то популярной и тиражируемой, а именно она и стала предшественником искусства комикса в Европе.

Примечания:

1.Dukelskaya L. A. British social caricature of the second half of the 18th century. Leningrad – Moscow. 1966.

2.George D.M. Catalogue of political and personal satires preserved in the Departament of Prints&Drawings in the British Museum. London. 1935-1941.

3.Hill D. Mr Gillray, the caricaturist. London. 1965.

4.Low D. British caricaturists, cartoonists and comic artists. London.1942.

5.Lynch B. A history of caricature. London. 1926 (new edition: Detroit. 1974).

6.Nekrasova E. A. Essays on the history of English caricature of the late 18th and early 19th century. Moscow. 1935.

7.Shestakov V. P. A History of British art. Moscow. 2010.

Библиография:

1.George D.M. Catalogue of political and personal satires preserved in the Departament of Prints & Drawings in the British Museum. London.

1935-1941.

2.Hill D. Mr Gillray, the caricaturist. London. 1965.

3.Low D. British caricaturists, cartoonists and comic artists. London. 1942.

4.Lynch B. A history of caricature. London. 1926 (переиздание: Detroit. 1974).

5.Дукельская Л.А. Английская бытовая карикатура второй половины XVIII века. Ленинград – Москва. 1966.

6.Некрасова Е. А. Очерки по истории английской карикатуры конца XVIII и начала XIX веков. Москва. 1935.

7.Шестаков В.П. История английского искусства. Москва. 2010.

М. Ф. Киселев

Рецензия на книгу А. Г. Кулешова «Русская глиняная игрушка как вид народного творчества. Истоки и типология» (Москва, 2012 г.)

Интерес к народной культуре, традиционным ремеслам и искусству художественных промыслов, который наблюдается в последнее время, имеет прямое отражение и в событиях общественной жизни, и в сфере науки. Всероссийские и региональные выставки, ярмарки с участием народных мастеров, фольклорные конференции, смотры и конкурсы, сборники научных статей и монографические работы, специальные альбомные издания — все это свидетельствует о живой заинтересованности и востребованности современной культуры к тому, что связано с нашим национальным наследием и традиционным художественным творчеством. Оно всегда отличалось в России самобытностью, глубиной содержания, древними корнями, оригинальностью формы, яркостью индивидуальных решений.

Книга А.Г. Кулешова «Русская глиняная игрушка как вид народного творчества. Истоки и типология», вышедшая в конце 2012 года, оказывается в русле общих интересов и задач, стоящих перед нашей наукой. На данном этапе уже необходимы исследования, суммирующие накопленный материал, обращающиеся к основополагающим проблемам народного искусства, рассматриваемым на широком аналитическом материале. Эта работа привлекает и самим выбором темы, актуальной для изучения народного искусства и традиционной глиняной игрушки, и тем, как она раскрывается автором. Книга хорошо иллюстрирована и отличается удачным общим оформлением. Бесспорно, она может быть интересна широкому кругу специалистов,

художников, педагогов и коллекционеров.

Структура книги представляется вполне логичной. Автор постепенно раскрывает суть интересующих его проблем и старается серьезно обосновать свои выводы. Исследование, как обычно, начинает Введение. В нем обосновывается обращение к данной области народного искусства — традиционной глиняной игрушке, показано ее значение и специфика. Имея связь с другими видами традиционного искусства, глиняная игрушка, как указывает автор, отличается среди них сложной своей художественной природой, сочетанием многих начал: не только скульптурного, живописного и графического, но и фольклорно-поэтического, музыкального, поскольку большое количество таких игрушек являются звуковыми. В игрушке более, чем где бы то ни было, проявляется древняя символическая основа образов, вариативность пластических, живописных и орнаментально-декоративных решений, обусловленных не только культурно-историческими и художественными локальными традициями, но и технологическими особенностями. Этапы развития традиционной глиняной игрушки объясняют типологические и стилевые изменения данного художественного явления. Они были вызваны и влиянием христианских представлений, и воздействием городской культуры. Феномен русской глиняной игрушки, ее уникальность А.Г. Кулешов видит не только в сложном сочетании многих ее особенностей, но и в том, что в ней в наши дни сосуществуют разные стилевые и иконографические типы, отражающие разные этапы ее исторического развития. Обычно Введение в монографиях имеет небольшой объем, в данном же случае подробности в изложении, на мой взгляд, вполне оправданы. Здесь необходимо было во всей полноте показать специфику этого художественного явления и его место в истории народного искусства.

За Введением следует «Историография». Она представляет собой развернутый очерк, который последовательно, по десятилетиям, с рубежа XIX-XX века и до последнего времени, дает общую картину исследовательской деятельности как в области изучения народного искусства и культуры в целом, так и в области традиционной русской глиняной игрушки. Работы общего плана представлены автором в кратких характеристиках, работы, посвященные игрушке,

рассматриваются довольно подробно, особенно там, где речь идет о монографиях. Возможно, некоторым статьям по игрушке можно было бы уделить большее внимание, однако охват материала в этой части работы и без того получился очень большим.

Первая глава книги А.Г. Кулешова «Народное гончарство и русская глиняная игрушка. К вопросу о происхождении традиционной глиняной игрушки» имеет по существу не меньшее значение, чем две основных, вторая и третья, касающиеся конкретных произведений народного искусства, вопросов типологического развития русской глиняной игрушки и роли традиционного направления в этом виде художественного творчества в XIX-XX вв.

Тема происхождения русской глиняной игрушки (а именно она является главной темой этой главы) нередко вызывала споры специалистов. Одни считали нашу традиционную глиняную игрушку сакральной по своей природе, другие — жанровой, декоративной, давно не связанной с древними культами. Объяснение, которое автор предлагает в своем исследовании, выглядит, как мне кажется, вполне убедительно. Прежде всего, правильно то, что он разделяет понятия мелкая глиняная пластика вообще и русская глиняная игрушка в качестве самостоятельного вида народного искусства. Природа мелкой глиняной пластики в широком смысле, существовавшей на многих древних территориях, в том числе, и у славян, безусловно, является культовой, что давно доказано. Однако, это не означает, что наша традиционная глиняная игрушка как вид народного творчества, связанный в основном с XIX-XX веком, имеет ту же природу. Основываясь на серьезных выводах, которые были сделаны археологами на гончарном материале Москвы XVI-XVIII веков, где прекрасно сохранились целостные комплексы, А.Г. Кулешов делает свои заключения. Он говорит о том, что традиционная глиняная игрушка в России как самостоятельный вид народного искусства появилась довольно поздно, только в конце XVIII-начале XIX века, отделившись от гончарства. Одновременно он объясняет двойственную ее природу, сочетающую отголоски древнего языческого и жанровое декоративное, игровое начало, тем синтезом, который произошел в русской глиняной пластике при сближении двух ее основных направлений. Они существовали прежде параллельно. Одно,

— архаичное, условное, сакральное, связанное с древней крестьянской культурой, другое, — жанровое, игровое, натурное в изображениях, связанное с городской культурой. Результаты синтеза, как считает автор, не были одинаковы на различных территориях, имевших разные традиции. Однако синтез этот не мог не произойти на данном историческом этапе, особенно если учитывать влияние христианских убеждений и интересы городской среды.

Раздел о звуковой игрушке развивает эти выводы и аргументирует высказанное положение о двойственной природе традиционной русской глиняной игрушки в XIX-XX вв. Хотелось бы отметить творческий характер раздела, начинающего данную главу, где народное гончарство и глиняная игрушка рассматриваются уже как две самостоятельные области традиционного искусства. Они никогда, как показано в работе, не теряли связи между собой и интересно взаимодействовали.

Вторая глава книги А.Г. Кулешова «Типология образа в русской народной игрушке XIX-XX вв. Традиции и инновации» дает интересную, развернутую картину типологического развития русской глиняной игрушки. Центральной ее частью являются разделы, посвященные самым большим по численности группам: женским изображениям и изображениям животных и птиц. Оба раздела четко построены и основываются на анализе большого количества конкретных памятников. Внимательно и с верным осмыслением художественных особенностей рассматриваются эти произведения. Сначала — женские архаичного ряда, наиболее близкие архетипу, образу женского древнего божества плодородия — богини Матери, которая почиталась покровительницей всех природных сил. Затем — заметно трансформированные и превратившиеся в образ Бабы — крестьянки, кормилицы, изображения более позднего этапа, связанные с 1-ой половиной-серединой XIX века и, наконец, — знаменитые игрушки с изображением Барынь, остающиеся самыми популярными до настоящего времени. Они связаны, как считает автор, уже со следующим этапом трансформации женского образа, произошедшим во второй половине — конце XIX века.

Следующий за этим раздел данной главы, посвященный костюму в женских изображениях глиняной игрушки, убедительно подтверждает правильность предложенной выше классификации. Особенности

костюма трех выделенных типологических и стилистических групп никак не противоречат сделанным выводам.

Раздел второй главы об образах животных и птиц не имеет такого сложного разграничения, как в женских изображениях. Это объясняется тем, что процесс трансформации в данной группе игрушек, по мнению исследователя, происходил несколько иначе. Образы животных и птиц, тоже имевшие когда-то сакрально-мифологическое значение, внешне не были так явно связаны с языческими представлениями, как образ женского архетипа. Кроме того, затруднительно было их пластическое изменение. Трансформация шла больше по линии усиления не столько жанрового, сколько декоративного начала.

Важный материал дает и первый раздел этой главы, который связан с образом Древа в глиняной игрушке. Он хорошо продуман, содержит интересные и очень характерные памятники. Они пережили примерно те же этапы образной трансформации, что и женские фигурные изображения (сперва — космогонический образ Древа-Карусели, затем — натуроподобный образ Древа с птицами и Райское Древо, а в итоге — полностью десакрализованный образ Древа в жанровых декоративных композициях). На мой взгляд, данный раздел мог бы скорее завершать эту главу, а не начинать ее. Он становится более понятным, если ему предшествуют разделы о женских изображениях и изображениях животных и птиц. Ведь они могут быть частью сложного образа Священного Древа, Древа жизни. В роли Древа, как показал это А.Г. Кулешов в данном разделе, мог выступать и образ, близкий древней Богине, и образ Оленя-Древа, и Карусель, населенная на разных уровнях птицами и животными.

Последняя третья глава книги А.Г. Кулешова «Коллективное и индивидуальное в народном искусстве (на примере творчества каргопольских мастеров глиняной игрушки)» интересна и своим замыслом, выбором материала, и соотношением составляющих ее частей, тем анализом, который сопровождает первый и второй ее разделы. Тема коллективного и индивидуального в народном искусстве, которой посвящена вся эта глава, по-существу подразумевает серьезный разговор об основополагающей роли художественной традиции в деятельности игрушечных промыслов как в XIX-XX вв., так и в наше

время. Именно это и старается показать автор данной работы. Думаю, что выбор им каргопольского промысла и его мастеров в качестве опорного материала, вполне правомерен. И промысел хорошо известен, и мастера — И.В. и Е.А. Дружинины и У.И. Бабкина представляют, может быть, самый яркий образец творческих индивидуальностей, существовавших в пределах каргопольской традиции. Именно они дали импульс дальнейшему ее развитию. Конечно, можно было бы взять и знаменитое Дымково, и таких мастериц, как старшие его представительницы — Е.А. Кошкина и Е.И. Пенкина, но автор имел право на свое собственное решение. Его решение верно еще и потому, что во втором разделе данной главы он касается новых образов в каргопольской игрушке. Это появившиеся в 1970-е годы образы Китовраса-Полкана и Сирина. Рассматривая в разных аспектах названные образы, А.Г. Кулешов приходит к выводу о том, что один из них (образ Полкана) был творческой удачей, а другой, — не смог найти в дальнейшем своего распространения в деятельности промысла. Это случилось потому, что он не имел достаточно подготовленной для своего развития локальной основы, пластической и живописной. Как считает автор, типологическое развитие происходило и будет происходить в народной глиняной игрушке, однако введение нового должно быть проверено временем и самой художественной практикой. Для современных промыслов это более чем актуально.

Итог проведенного исследования подводит Заключение. В нем автор перечисляет все те выводы, которые ему удалось сделать в ходе работы. Они логично выстроены и четко сформулированы. За Заключением в книге следует еще одна часть — «Библиография», которая отличается своей полнотой и точностью. Данный материал может быть полезен для разных специалистов по народному искусству и культуры в целом.

Хочется особо отметить оформление этой книги, которую удобно смотреть и читать. Кроме того, нужно оценить и высокое качество цветных ее фотографий. В наше время далеко не все книги делаются с таким вкусом и пониманием художественного материала (а памятники народного искусства — материал сложный, вовсе не примитивный).

Считаю большой заслугой автора и то, что в своей работе он обращается не только к традиционной глиняной игрушке хорошо

известных «больших» промыслов, но и к игрушкам недостаточно изученных «малых» промыслов. Без них общая картина развития традиционного народного искусства в этой области была бы неполной.

А. Е. Завьялова

Рецензия на книгу А. В. Григораш «Дармштадская колония и русское искусство на рубеже XIX-XX веков. Диалог культур» (Саарбрюкен, LAP, 2013 г.)

Книга Алёны Григораш «Дармштадская колония и русское искусство на рубеже XIX-XX веков. Диалог культур» посвящена важному эпизоду в истории России, российского императорского дома и русско-германских художественных связей.

Дармштадская колония художников – яркое проявление эстетики модерна в Германии – уже привлекала внимание отечественных исследователей, прежде всего, как фактор, оказавший влияние на процессы в архитектуре России рубежа XIX-XX веков.

В рассматриваемой работе историко-культурные контакты России и Дармштадта представлены во всем их многообразии. Прежде всего, это многолетние родственные связи российского императорского дома с герцогами Гессенскими, обусловившие строительство в Дармштадте православного храма российским зодчим Леонтием Бенуа. Участие художников-членов петербургского объединения «Мир искусства» в выставках Дармштадской колонии рассмотрено в контексте ее подробной истории. Наконец, с Дармштадтом связаны годы учения беспредметника и конструктивиста Эль Лисицкого.

Таким образом, исследование Алёны Григораш обобщает обширный фактический материал и представляет связи России и Дармштадта в широком культурном контексте. Увлекательный стиль изложения делает книгу интересной для широкого круга читателей.

СОДЕРЖАНИЕ

1. В. А. Малолетков	Глобализация и национальные традиции в современной художественной керамике
2. Т. Л. Астраханцева	Русская керамическая скульптура начала XX века. Взаимовлияния авторско-профессионального и народного в творчестве художников серебряного века
3. Н. Н. Ганцева	Творчество династии парижских мебельщиков Мижо в парадигме эпохи
4. Е. А. Ржевская	К истории развития изобразительного искусства в регионе Поволжья
5. А. И. Машакин	Мебель в стиле «регентства» из коллекции музея МГХПА им. С. Г. Строганова
6. Н. К. Шабанов, М. С. Степанов	Женское художественно-промышленное образование в России на рубеже XIX-XX вв.

7. И. В. Земцова	Сравнительный анализ декора и формообразования северных резных прялок и швеек
8. Т. В. Шевчук	Художественная керамика Переславля-Залесского XIX-XX вв. К истории развития народного промысла
9. В. А. Греков	Детский портрет в собрании музея игрушки (Сергиев Посад): из истории формирования коллекции
10. Н. В. Кошаев	Художественное своеобразие вотивной бронзы Приуралья
11. К. Д. Трушина	Образ русского костюма в моде XX века (на примере коллекции Yves Saint Laurent осень/зима 1976 года)
12. А. Н. Лаврентьев	Город 1920-х и 1930-х годов в творчестве конструктивиста
13. Л. Б. Фрейверт	Вещи и слова: С. О. Хан-Магомедов и М. Фуко
14. Н. К. Кудряшев, Ю. В. Назаров	Гоночные автомобили формулы 1 и их влияние на формообразование легкового автомобиля
15. О. Л. Квитка	Аспекты семантики термина «графика» в современной визуальной культуре и графическом дизайне

16. Ю. А. Васерчук	Роль русского авангарда в становлении европейской бумагопластики
17. Е. А. Лаврентьева	Кино-язык и принципы сценарного построения визуального ряда в графическом дизайне
18. А. Б. Орешина	Проблемы трактовки понятий «движение» и «время» в художественной форме книги
19. А. Л. Макарова	Системный анализ категории «целого» как основного критерия композиционного построения в графическом дизайне
20. В. Е. Бирюков	Типология периодических изданий для планшетных компьютеров
21. Г. О. Левин	Виртуальное пространство и современные технологии в проектировании
22. Д. С. Назаренко	Этнические мотивы в формировании современного модульного пространства
23. Ю. В. Воротынцева	Золотой век английской карикатуры как предшественник искусства комикса

24. М. Ф. Киселев — Рецензия на книгу А. Г. Кулешова «Русская глиняная игрушка как вид народного творчества. Истоки и типология»

25. А. Е. Завьялова — Рецензия на книгу А. В. Григораш «Дармштадская колония и русское искусство на рубеже XIX-XX веков. Диалог культур»

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ

1. Малолетков В. А. Доктор искусствоведения, профессор, Народный художник РФ, профессор кафедры «Художественная керамика» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова тел.: 8 915 080 40 28

2. Астраханцева Т. Л. Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ tatiana.astrakhantseva@gmail.com

3. Ганцева Н. Н. Кандидат философских наук, доцент кафедры «Художественная реставрация мебели» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова e-mail: gantsevan@yandex.ru

4. Ржевская Е. А. Кандидат искусствоведения, пресс-секретарь аппарата президента РАХ e-mail: lrjevskaya@rah.ru

5. Машакин А. И. Кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой «Художественная реставрация мебели» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова mashakin@yandex.ru

6. Шабанов Н. К. Доктор педагогических наук,член Союза художников РФ, член Союза дизайнеров РФ, профессор, заведующий кафедрой «Художественное образование и история искусств» Курского Государственного Университета
e-mail: arthistory@kursksu.ru

Степанов М. С. Кадидат педагогических наук, профессор кафедры «Художественное образование и история искусств» Курского Государственного Университета
тел: 8 4712 56 34 60

7. Земцова И. В. Кандидат педагогических наук, заведующий кафедрой «Декоративно-прикладное искусство» ФГБОУ ВПО «Сыктывкарский Государственный Университет»
e-mail: zemtsova56@mail.ru

8. Шевчук Т. В. Преподаватель кафедры «Художественная керамика» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
tamara_shevchuk@mail.ru

9. Греков В. А. Научный сотрудник Государственной Третьяковской галереи, заведующий научно-исследовательским отделом Федерального государственного учреждения «Художественно-педагогический музей игрушки» Российской академии образования
e-mail: elgers@mail.ru

10. Кошаев Н. В. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова e-mail: nekit_ko@mail.ru

11. Трушина К. Д. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова тел.: 8 916 247 66 02

12. Лаврентьев. А. Н. Доктор искусствоведения, проректор по научной работе ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова strog-nauka2011@yandex.ru

13. Фрейверт Л. Б. Кандидат философских наук, доцент кафедры «Дизайн» Московского государственного университета технологий и управления им. К. Г. Разумовского тел.: 8 920 278 36 61

14. Кудряшев Н. К. Доцент кафедры «Промышленный дизайн» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова genrich-william@yandex.ru

Назаров Ю. В. Доктор искусствоведения, Президент Союза Дизайнеров, профессор МГУДТ e-mail: nazaret48@yandex.ru

15. Квитка О. Л. Старший преподаватель кафедры «Графический дизайн» Харьковской Государственной Академии дизайна и искусства e-mail: okvitka@gmail.com

16. Васерчук Ю. А. Кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой «Рекламный маркетинг» МГУП им. Ивана Федорова
e-mail: vase@yandex.ru

17. Лаврентьева Е. А. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Коммуникативный дизайн» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: strogdesign@gmail.com

18. Орешина А. Б. Старший преподаватель кафедры «Художественно-технического офоромления печатной продукции» МГУП им. Ивана Федорова
тел.: 8 903 285 00 59

19. Макарова А. Л. Старший преподаватель кафедры «Графический дизайн» Харьковской Государственной Академии дизайна и искусства
e-mail: imma@bk.ru

20. Бирюков В. Е. Преподаватель кафедры «Коммуникативный дизайн», аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: ffffont@gmail.com

21. Левин Г. О. Преподаватель кафедры «Дизайн средств транспорта», аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: levindesigner@gmail.com

22. Назаренко Д. С. Преподаватель кафедры «Средовой дизайн» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: daria.nazarenko@gmail.com

23. Воротынцева Ю. В. Аспирант МГУ им. М. В. Ломоносова
e-mail: Yulia.Vorotyntseva@gmail.com

24. Киселев М. Ф. Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой «Теория и история искусств» МГАХИ им. В. И. Сурикова
тел.: 8 495 396 70 56

25. Завьялова А. Е. Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник ВНИИТИИ РАХ, член АИС

В публикациях сохранен авторский стиль изложения.

Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник МГХПА

2/2013

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 12. 06. 2013
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 19.
Бумага офсетная, гарнитура Times New Roman
Тираж 500 экз.
Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9

Отпечатано в типографии «Алфавит-2000»
Москва 2013