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

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

3/2013

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. – № 3. – 268 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

М. Т. Майстровская

ПРИНЦИПЫ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИЕМЫ ЭКСПОНИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ИНТЕРЬЕРЕ

Статья посвящена проблеме аранжировки художественных произведений в интерьере – дворца, особняка, музея, галереи и т.д. Кратко рассмотрена эволюция принципов и композиционных приемов развески, расстановки, декорирования интерьерных пространств, в большей части плоскостей стен, рассмотренных как организация специальных композиций с учетом осевого построения, «ковровой» и «шпалерной» организации, оптимальных условий осмотра, в системе колористических, композиционных, сюжетных и содержательных составляющих.

The article covers the problem of arrangement of artistic works in the interior of a palace, a mansion, a museum, a gallery etc. The author briefly reviews the evolution of the principles and composition methods of hanging, arrangement, decoration of interior space, in most of the planes of walls, viewed as the arrangement of special compositions, taking into account the axial arrangement, the “carpet” and “tapestry” arrangement, optimal conditions of viewing in the system of color, composition, subject and content-related components.

Ключевые слова: композиция, эволюция, интерьер, художественные произведения, гармония, уравновешенность, акценты, осевое построение, симметрия, содержательность, живописные жанры, декоративные предметы.

Keywords: composition, evolution, interior, art-works, harmony, balance, accents, axial building, symmetry, pithiness, painting genres, decorative objects.

Принципы и композиционные приемы аранжировки и развески картин и декоративных предметов в интерьере – на стене музея, дворца, особняка или просто современного дома – инструмент организации пространства, создания его образа, показатель художественной насыщенности интерьера. Целью этих приемов всегда было максимально эффектно и выразительно представить произведение или коллекцию для зрительного восприятия и организации интерьера в целом.

Искусство картинных композиций соотносилось всегда со всеми другими видами интерьерного искусства, архитектуры и в целом художественных стилей. Оно развивалось на протяжении столетий, и постоянно менялось под воздействием новых тенденций художественных стилей, организации представительских, репрезентативных, жилых и дидактических пространств музея или выставки. Схемы развески разных периодов порой принципиально отличаются друг от друга, отражая собой содержательные и формальные критерии мировоззрения времени, свои особые законы структурной организации. В нее входят сочетание и совместимость элементов, масштабность, рисунок и схема композиции, напряженность или разряженность пространственных полей, с помощью которых и создается общая организация стены как целостное, художественно завершенное произведение искусства, законченная и уравновешенная художественная композиция. Для музея эта композиция должна обладать так же и содержательной компонентой, раскрывающей и декларирующей особую визуально-вербальную музейную информацию.

Вопросами, как максимально выигрышно представить картину или мозаику, которые высоко ценились, начинают заниматься в Древнем Риме, при организации галерей, убранстве дворцов, вилл и терм.

В эпоху средневековья разрабатывается специфическая расстановка и развеска произведений искусства и предметов истории, военных трофеев, и, главным образом, предметов религиозного культа в ризницах монастырей и соборов. Вырабатывается ведущая система смысловой и художественной организации интерьера храма, его каноническая экспозиционная система, включающая расстановку и развеску литургических предметов, икон, живописных образов и

т. д., подчиненных идее выражения догматов христианской веры. В европейских замках и дворцах той поры обязательно присутствие – оружейной палаты, т.е. зала, в котором представляли предметы войны, которые собирались с неустанным вниманием. Стены этих залов украшали композиции из пик, алебард, шпаг, мечей, щитов и т.д., расположенных в декоративных художественных композициях, которые называли – «трофеи».

Эпоха Ренессанса принесла с собой четкую архитектурную организацию пространства галерей, предназначенных для размещения произведений искусства. А развеска живописных картин одного из первых музеев Европы, Уффици, состояла в сплошной «ковровой» системе, при которой картины располагались на стене вплотную друг к другу, в несколько рядов, от пола до потолка, верхние ряды с наклоном от стены, создавая огромную живописную поверхность всей стены, разделенную лишь роскошными золочеными резными рамами. Наклон картин от стены был сопряжен с приемом создания наилучшего угла наклона к зрителю, для удобства восприятия. Подобный прием был характерен для большинства дворцов и первых музейных залов XVII - XVIII вв. Он применялся для первых экспозиций ежегодных Салонов в Лувре, в том числе, и для Галереи во дворце Сан-Суси в Потсдаме, которая считается одним из новейших музеологических примеров своего времени. Такой же «ковровый» принцип использовался в первых экспозициях Эрмитажа, еще при Екатерине П, начиная с ее личных апартаментов и продолжения во вновь строящихся, для все расширяющейся коллекции русских монархов, эрмитажных павильонов – Старого и Большого Эрмитажа, многочисленных российских дворцов и интерьеров, предназначенных для экспонирования художественных собраний.

В ковровой развеске картины развешивались на стене практически без интервалов между рамами, вплотную друг к другу, а порой и вовсе без рам, с тем, чтобы уместить как можно больше произведений на одной плоскости стены. В ней применяли осевое построение композиции и компоновку крупного произведения, окруженного меньшими по размеру полотнами, которые группировались часто с символическим значением. Крупные произведения, как правило, размещались выше, а

меньшие старались поместить на уровне глаз зрителя.

Так, в первых экспозициях дворцового Эрмитажа коллекция живописи Екатерины П, по словам ее современников, «были развешаны в комнатах чрезвычайно тесно, в несколько рядов, плотно заполняя стены помещения» без систематизации и научного подхода к экспонированию. «Стены завешивались до потолка, и верхний ряд был сильно наклонен к центру, для удобства осмотра“(1-94). «…Поместить их помогало так же и то, что позолоченные рамы были “однако ж просты... а многие /картины/ и совсем без рам”(2-97).

В середине XVIII в. развитие подобной концентрированной развески приводит к специфическому приему экспонирования произведений искусств – т.н. «шпалерной развеске», наиболее характерный для периода рококо.

«Шпалерная» развеска картин характерна для раннего периода экспонирования произведений искусства в дворцах и особняках. Она представляла собой систему, в которой картины монтировались вплотную друг к другу и были разделены лишь узким багетом. Конструктивно они помещались на специальном стационарном каркасе, который встраивался в интерьер по размеру стены или простенка и имел свою, обычно симметричную композицию. Первоначально в угоду общей композиции, картины нередко «подрезались», срезались края полотен или их «подгибали», надставляли, подгоняли под размер резных позолоченных рам, дописывали, записывали, из прямоугольника делали овал, из овала многоугольник и т. д. Все это проделывалось исключительно из желания придать нарядность и декоративность интерьеру. При этом художественная ценность, как правило, не учитывалась, так подобным действиям подвергались полотна Рембранта, Ван Дейка и других выдающихся живописцев. Позднее для такой декоративной развески полотна заказывались мастеру уже определенного размера, в зависимости от общей архитектурной композиции стены.

В первых шпалерных развесках сюжеты полотен не имели значения, часто в такой аранжировке соседствовали пейзажи, натюрморты, мифологические сюжеты, портреты, размещенные лишь на основании колорита, цветовых акцентов, визуальной уравновешенности

живописных полотен и в целом в интересах композиции стены-картины. Позже тематика становится единой, например, только портреты, пейзажи, или мифология. Встречаясь в смешанной композиции, произведения различных жанров подчинялись лишь жесткой архитектурно-художественной структуре и симметрии. Главной целью становилось создание впечатляющего декоративного эффекта от красочности и разнообразия подобной живописной стены.

Принцип шпалерного экспонирования был монументальным, с идеей неизменяемости, раз и навсегда зафиксированного места расположения и способа подачи, создания целостного декоративного образа стены-картины и интерьера, в котором сами произведения живописи утрачивали свое индивидуальное художественное значение в угоду архитектурной и декоративной целостности и общего художественного эффекта, характерного для экспозиций и интерьерной аранжировки.

Принципиальным свойством шпалерной развески является как нивелировка всех составляющих ее элементов живописных произведений, резных рам или багета) так и соблюдение единого уровня «качества» – эстетического, художественного, проектного, исполнительского. В виду того, что элементы, разные по уровню «качества», не могут объединиться в целое, не могут представить единый гармоничный ансамбль. Элементы более «низкого качества» будут обязательно «выпадать», разрушая гармонию построения. Именно поэтому в шпалерные композиции объединяли вещи “второго ряда”, т.к. шедевры не выдерживали очень близкого контакта менее совершенных вещей, точно так же как и вещи второстепенные не могли соседствовать с выдающимися произведениями.

Наиболее известными примерами шпалерной развески российских музеев могут служить: Картинный зал в Большом Петергофском дворце, с портретами П.-А. Ротари, где 368 преимущественно женских портретов размещались в строго осевой композиции с более крупными в центре или наверху и обрамляющими их меньшими по размеру портретами (арх. Ж.-Б. Леблон, Н. Микетти, 1716-1724, Ж.-Б.Валлен-Деламот, 1764); павильон «Эрмитаж» в Петергофе; Картинный зал Екатерининского дворца в Пушкине (арх. Ф.-Б. Растрелли, 1750),

Картинный зал во дворце Петра Ш в Ломоносове, с полотнами голландской, итальянской, немецкой, фламандской школ XVII-пер. пол. XVIII в. (арх. А. Ринальди, 1762).

Другим характерным для периода рококо приемом размещения произведений искусств было вмонтирование отдельных картин или панно в стационарную стенную обшивку интерьера. Это могли быть как специально созданные для конкретного интерьера панно, так и коллекционные станковые произведения. Они монтировались в специально сделанных для них рамах или нишах, в четком подчинении общему архитектурному замыслу, его масштабу, ритму, композиции частей, и находясь в жесткой конструктивной связи с архитектурой интерьера. Такими примерами могут служить интерьеры в Сан-Суси, в особенности, Музыкальный салон и др. В России наиболее известны интерьеры в Монплезире и Коттедже в Петергофе, где собираемые и любимые Петром Первым картины голландской работы с пейзажами на темы моря, кораблей и морских сражений, были вмонтированы в темную дубовую обшивку стен интерьеров, представляя собой одновременно одну из первых в стране и выдающихся коллекций западноевропейской станковой живописи, и характерную для стиля интерьерную композицию.

Для периода XVIII – нач. XIX вв. характерно и присутствие в картинной композиции десюдепортов – т.е. как правило, одиночных горизонтальных или другой формы картин над дверями комнат и анфилад. Наиболее распространенными были пейзажи с темами романтических развалин. Помимо этого, дверные полотна, так же могли быть использованы для размещения на них небольших живописных произведений.

В более поздний период, в эпоху классицизма (в конце XVIII – начале XIX в.) находит распространение разряженная развеска, в которой между полотнами, расположенными симметрично или же в осевой композиции оставлялось небольшое пространство, позволявшее создавать среду вокруг живописного полотна, что способствовало их более полноценному восприятию. Эту более разряженную развеску в галереях дворцов и усадеб России называли «с воздухами» (возможно от нем. luft – воздух). Такая развеска нашла применение в многочисленных

интерьерах усадеб, дворцах Кусково, Останкино, Архангельское, в Санкт-Петербурге – в Павловске, Гатчине, Петергофе и др., в которых картинная галерея со временем становится непременным атрибутом дворцового убранства.

Этот принцип размещения станковой живописи характерен и для первых экспозиций Нового Эрмитажа, созданных выдающимся музейным архитектором Лео фон Кленце, который подобным образом организовывал экспозиционные плоскости стен Большого просвета и залов живописи.

Классицизм первой половины XIX в., в котором были жесткие архитектурные требования взаимной архитектурной соподчиненности отдельных элементов интерьера, развивает наиболее упорядоченную систему размещения картин и произведений искусств. Композиция стены, как правило, стремится к симметрии или осевому построению. В случае же формального асимметричного построения, что наиболее характерно для коллекции, всегда стремились к визуальной симметрии, т.е. визуальному равновесию, за счет сюжетов, жанров, масштабности, ритмического чередования, колористической и композиционной гармонии картин. Целью подобной композиции было создание гармоничного равновесия и выраженной регулярности в организации пространства стены, соответствия с архитектурой и другими компонентами убранства помещения.

В какой-то степени такая разряженная развеска представляла собой определенную архитектурную или декоративную композицию, украшающую стены. Она располагалась редко в один, чаще в два или три ряда.

Более мягкий, комфортный и уютный стиль бидермейер, привносит в композиции развески и аранжировки живописных произведений новые приемы. В этот период наиболее распространены были небольшие по формату акварели, миниатюры (портреты и пейзажи), графика и рисунки, которые развешивались на стене достаточно плотными многоярусными композициями, преследуя целью их обязательное внимательное рассматривание.

Для позднего, после ампирного периода и времени эклектики, характерно сочетание сложных комбинаций, которые становятся

центричными и нецентричными одновременно. Тенденции историзма в организации интерьерного и музейного пространства привносят идеи воссоздания прошедших стилей, при этом возвращаясь к композиционным принципам аранжировки и развески художественных произведений в стиле прошедших эпох. Композиции развески могли быть самыми разнообразными, от одной картины на стене до плотного коврового покрытия плоскости стены.

Одна картина на стене способствовала монументализации пространства. Это, как правило, большая картина, часто официального содержания (портрет монарха, видного политического деятеля и т.д.), который способен заменить целую композицию и не допускает никакого соседства.

Картины располагались в несколько рядов, с характерной для второй половины XIX в. чертой – нижние картины были больше верхних. Применялись основные композиционные типы: – два полотна в ряд, простейшая из горизонтальных композиций; четыре картины в два ряда (две в каждом) – квадратные композиции, крестообразные, или в ряд – четырехчастная развеска. Трехчастная центрическая развеска применялась с более крупным центральным полотном; с повышением средней (опорной) картины; с единым нижним уровнем для всех трех картин, или же боковые картины помещались несколько выше нижнего уровня средней.

Двухярусные, трехчастные и пятичастные композиции строятся по тем же законам, что и одноярусные, и при разделении на ряды, могут существовать самостоятельно. В таких развесках сложно удается установить упорядоченность яросув.

В первых частных галереях России применялись «ковровый» и «с воздухами» принципы развески станковой живописи. Однако в галерее П.М. Третьякова, особенно на первых порах, картины развешивались, придерживаясь ковровой схемы в 3-4-5 рядов и наклоном к зрителю, вплотную друг к другу ввиду постоянной нехватки площадей и стремительного пополнения собрания выдающегося русского коллекционера.

Если рассмотреть в последовательности традиционные живописные развески – «ковровую», «шпалерную» и «с воздухами», то каждую из

них можно сравнить с аналогичными по времени композиционными схемами интерьерных монументальных росписей.

В интерьерах дворцов, особняков, в музейных и галерейных залах картины вешались стационарно, основательно, надолго, без идеи смены и изменения экспозиционной композиции. Часто в единых композициях размещения картин участвовали и предметы декоративно-прикладного искусства – часы, светильники, полки, зеркала и безделушки. В российской практике существовал и прием расположения в подобной композиции документов (официальное памятное письмо, офицерский диплом, известие о награждение и т. д.) в рамках под стеклом, которые выставлялись для обозрения. Наряду с этим в России любили выставлять в красочных и декоративных композициях на стене интерьера, и музейного зала разного рода оружие, курительные трубки, чубуки, редкие этнографические предметы, привезенные из дальних стран. Устраивали композиции из пистолетов, шпаг, искусных восточных кинжалов и т.д., которые крепили прямо на стене или же на персидском ковре. В русском усадебном доме подобные композиции демонстрировали как пристрастие и гордость хозяина, историю семьи, коллекцию, так и представляли собой декоративное украшение интерьера.

Значительно повлияла на экспозиционные принципы развески и раскладки второй половины XIX в. практика крупных выставок, на которых разрабатывались многочисленные приемы представления экспонатов, включая расположение лесенкой, веером, кругом, треугольником, орнаментальными композициями.

Начало XX века в России, связанное с грандиозными социальными изменениями, повлияло на все аспекты художественной жизни, в том числе, на музейные и выставочные экспозиции. Характерными для этих лет стали экспозиционные принципы пролетарских музеев, огромное, связанное с национализацией, пополнение музейных собраний, которое нужно было представить новой зрительской аудитории. Живописные развески опять становятся многорядными и декоративными, насыщенными, в связи с незначительными экспозиционными пространствами. А тяготение к декоративности было связано со стремлением к зрелищности и привлекательности музейных собраний.

В начале XX в. экспозиции живописных произведений в галереях и уже конкретно музеях оказались настолько перегруженными, переполненными предметами коллекций, что стали практически не доступны для восприятия. Это время принесло несколько важных для композиционной стратегии живописной развески фактов. Во первых музеи дифференцируют свои коллекции, подразделяя их на фонды и незначительную, но самую выдающуюся экспозиционную часть. Развеска живописи, подчиняясь противоборству двух мощных стилевых течений, модерна и неоклассицизма, становится чрезвычайно разряженной, свободной, однорядной, с большими интервалами нейтрального пространства между картин. Эта новая схема размещения способствовала созданию условий для оптимального восприятия каждого представленного произведения, которые с большой тщательностью отбирались среди многочисленных образцов коллекции.

Композиционные схемы тяготели от одного произведения, которое могло занимать целую стену, до нескольких, на значительном расстоянии друг от друга, в асимметричной композиции. Практически до середины XX века композиционные тенденции тяготели все к большей разряженности экспозиционных пространств, к созданию экспозиции шедевров. В большей степени этот принцип соотносится с произведениями современного абстрактного искусства, где каждое произведение уникально и самодостаточно и не приемлет никакого соседства, так как не вступает в коммуникацию с другими произведениями, даже одного автора. Эта схема сопоставима с общими стилистическими тенденциями в архитектуре и искусстве XX в., где основными принципами функциональной архитектуры времени становятся простота, ясность, свободное пространство, освещенность, рационализм и минимализм декорационных приемов.

В музейных зданиях этой поры стены порой становятся из стекла, раскрывая пространство интерьера в природу, а площади экспозиционных плоскостей перемещаются на немногочисленные внутренние глухие стены и стенды, свободно парящие в чистом пространстве интерьеров.

Эти стилистические приемы были характерны в большей мере для зарубежных музеев и экспозиций, однако и в отечественной практике

они постепенно заняли свое место. В старых музеях, таких как Эрмитаж, ГТГ, Русский музей, ГМИИ им. Пушкина, крупнейших провинциальных музеях были предприняты реэкспозиции в соответствии с новыми стилистическими веяниями: связанные с разряжением экспозиционных композиций, переводом их в однорядные, увеличением свободных пространств между экспонатами, реализацией новых экспозиционных принципов. В новых музейных зданиях, построенных на основе современных архитектурных принципов, экспозиции создавались светлыми, просторными, разряженными.

Во второй половине XX века принципы развески изменились не значительно. Если прежде музейный интерьер претендовал на самостоятельную художественную значимость, а экспозиция даже отдельной стены – на законченную художественную форму и образ, в системе, когда она трактовалась как элемент интерьера, то теперь ситуация изменилась. Музейный интерьер и его экспозиции подчинялись главному требованию – созданию оптимальных условий для осмотра представленных экспонатов. В арсенал композиционно-художественных средств организации экспозиционной развески стали включать: выделение экспоната размещением на плоскости стены или пространства зала; созданием свободного пространства вокруг экспоната, с целью сосредоточения на нем внимания зрителя; контрастное решение по цвету, размерам и оформлению; применение специального освещения (общего, дифференцированного, точечного).

Принципы размещения живописных картин на стене зала включают следующие позиции: определяется центральная ось всей композиции или несколько центров, при центровой схеме; по оси размещаются центральные по тематике экспонаты, группируя вокруг них дополнительные или раскрывающие их своеобразие; при линейной развеске важно ритмическое чередование крупных и мелких картин, согласованное с их смысловым содержанием. При однорядной развеске по горизонтальной оси, проходящей через центр картин, верхняя и нижняя линия представляют собой ломанную кривую. Однако, как правило, живописные полотна располагаются в один ряд, придерживаясь прямой нижней линии развески. Большое значение имеет размещение с учетом композиции, колорита и тональности

живописных полотен. Помимо этого в симметричных композициях придерживаются соответствия полотен по жанрам (пейзаж – пейзажу, портрет – портрету и т.д.). Мелкие изображения помещают на уровне глаз и ниже, портреты выше уровня глаз и т.д.

Значение ведущих экспонатов подчеркивается размещением их в пространстве композиции зала, стены, стенда. Чтобы выделить отдельные произведения, акцентировать их значимость, вокруг них оставляют большое пространство, располагают их изолированно друг от друга, порой отводя под отдельное полотно целую стену. Сопоставление разнохарактерных экспонатов по контрасту, яркости, цвету и фактуре, также способствует композиционному и пластическому многообразию экспозиции. При линейной организации введение интенсивных пятен цвета выявляет значимые экспонаты, а аранжированное к экспозиционной композиции освещение позволяет создать иллюзию ее расчленения, выделить определенные части, акцентировать внимание на композиционных центрах, усилить ясность восприятия, создать художественный образ и эмоциональное восприятие.

Умение создать художественную композицию живописных полотен на стене было и остается одним из средств выражения характера экспозиции галереи, музея, интерьера, и требует не только знаний и навыков в области истории искусств, цветоведения, дизайна, но и большой художественной культуры, вкуса, экспозиционного опыта и таланта.

Примечания:

1. *Суслов А. В.* Комнатное убранство Эрмитажа. – Л., 1929. – С.22
2. Указ. соч. – С. 3

Библиография:

1. *Михайловская А. И.* Музейная экспозиция (организация и техника), М., 1964.
2. *Ревякин В. И.* Художественные музеи, М., 1974.
3. *Киселев И.* Картины, душники, сонетки… Общая типология и

закономерности оформления стен в интерьере, X1X век, «Советский музей», № 2, 1993, ст.41 - 47.

4. *Майстровская М. Т.* Музейная экспозиция. Искусство-Архитектура-Дизайн. Тенденции формирования, М., 2002.

В. С. Турчин

МИСТИЦИЗМ СЕЗАННА

Рассматривается «философия» искусства крупного французского живописца XIX века Поля Сезанна, отдельные периоды его творчества и, особо, отдельные жанры (преимущественно натюрморт и пейзаж). Акцентируется особая метафизичность восприятия природы. Анализируются приемы, которые использует мастер. Его основные иконографические мотивы и символы. Автор приходит к выводу о внутренней «содержательности» произведений П. Сезанна, связанных с теософией, распространившей свое влияние среди французской интеллигенции второй половины XIX века.

The author investigates the «philosophy» of art of the prominent French painter of the XIX century Paul Cezanne, certain periods of his creativity and, especially, individual genres (mostly still life and landscape). Peculiar metaphysical aspect of perception of nature is emphasized. The methods which are used by the master as well as his main iconographic motifs and symbols are analyzed. The author comes to the conclusion about «internal pithiness» of works of P. Cezanne connected with theosophy, which spread its influence among French intellectuals of the second half of the 19th century.

Ключевые слова: П. Сезанн, французский художник, французская живопись XIX века, масляная живопись и акварель, пейзаж, натюрморт, мистика в искусстве, теософия.

Keywords: P. Cezanne, French artist, French painting of the XIX century, oil painting and watercolour, landscape, still life, mysticism in art, theosophy.

Если взглянуть на все наследие Сезанна в целом, то, несомненно, можно выделить отдельные группы произведений, посвященные

изображению черепов и цветов. Можно заметить, что они создавались в определенные периоды, преимущественно на рубеже 1860 - 1870х и 1890 - 1900-х годов. То есть, в те периоды, когда искусство мастера решительно менялось. В одном случае, первом, завершался ранний, романтический по своему характеру, этап развития с последующим знакомством с импрессионизмом и поиском собственной системы, а в другом, втором, когда заканчивался основной этап и прежняя система, построенная на сложных формулах пространства и цвета, начинает распадаться. Тогда как синтез поисков былого художник стремиться завершить большое полотно «Купальщицы», известное как «Большие купальщицы» и одновременно ищет новых средств выражения. То есть, иными словами, выделяемые нами мотивы сигнализируют нам о времени перемен.

Причем ранние натюрморты с черепами иконографически связаны с символикой Vanitas, почему тут могут появиться книги и шандалы. Тип натюрморта-размышления в прекрасной форме выражен и в известном «Натюрморте с черными часами». Показаны часы без стрелок – знак остановившегося времени, белая драпировка на каминной полке смотрится, как заметил поэт Рильке, наподобие савана, за часами каминное зеркало, а зазеркальный мир является символ «иного» и, наконец, в вазе, предназначенной для цветов, цветов нет. Натюрморт этот не имеет аналогий, он в творчестве Сезанна уникален и, видимо, создан (дат точных нет) как итоговый по отношению к 1860-м годам. В сами 1860-е годы, романтические по сути, Сезанна интересовала тема Эрос/Тонатос. Темы оргий, активных действий мужчин в отношении женщин (убийства, насилие, похищение) и т.п. Как некий мир идиллический этому активному, живущему страстями миру, противопоставляются цветы.

Черепа в последний период творчества – символ медитации (юноша с черепом), и, несомненно, собственные размышления мастера о скорой кончине. Он выстраивает из черепов различные композиции, размещая то по одному, то группами (порой пирамидами). Одновременно продолжая активно заниматься пейзажем и написанием «Больших купальщиц». То есть их функция, как и прежде, определить внутри творчества какую-то важную веху в развитии. Думается, что к тому времени стареющий мастер из Экса стоял на пороге новых открытий.

Представление об искусстве Сезанна в нашей стране отлично от того, которое существует на Западе. Этому способствовала коллекция картин у С. Щукина и И. Морозова с преобладающим числом работ мастера, показывающим природу успокоенной. Глядя на них, легче понять представление о Сезанне-классике, который завершает традицию, идущую от Пуссена и формула «от Пуссена до Сезанна» тут представляется работающей. В самом искусстве Сезанна, как мы знаем, не меньшей составляющей, чем «пуссеновская линия», было и воздействие Делакруа. Сезанн предполагал написать картину «В честь Делакруа», а мотивы романтика активно использовал в живописи. Однако романтического Сезанна в отечественных коллекциях нет. И с картинами, представляющим сцены насилия, торжества Эроса и символы Ванитас, тут познакомиться нельзя. В самом же наследии мастера они имеют большое значение. Впрочем, даже не говоря о них, можно почувствовать некую метафизичность пейзажей и натюрмортов Сезанна и понять, в таком случае, что мог иметь в виду Юлиус Мейер-Грефе, сказавший сто лет тому назад, что мировоззрение мастера равно по своему значению взглядам Кьеркигора и Достоевского. Быть может, такая точка зрения – крайняя, но все же присутствие во всем творчестве художника определенной мировоззренческой составляющей, ведущей к определенным духовным горизонтам, несомненно.

Что поражает в пейзажах Сезанна, то это их метафизическая пустынность. В отличие от коллег-импрессионистов, с которыми художник выставлялся, в его пейзажах никого нет. У тех видны стаффажные фигуры, мелькающие в полях, показан пикник или легкий флирт. «Их» пейзажи «населены», и тема прогулок, общения людей для них важна. Пейзаж легко соединен с жанровыми сценами. У Сезанна – иное, а именно природа выступает как таковая. В своем вечном проявлении. Впрочем, не стоит думать, что художник – пейзажист. Как и Франц Марк, который любил рисовать животных, не являлся анималистом. У них – сверхзадачи. И сезанновская природа – Природа в высшем понимании, связанная с мирозданием.

Во времена формализма в искусствознании родилась ложная идея, что Сезанн настолько боготворил натюрморт, что у него народилось некое «натюрмортное сознание», когда все видится «натюрмортно», и

образ человека, и образ природы (эта точка зрения типична именно для русской науки об искусстве и, как ни парадоксально, существует до сих пор). Такие исследователи, говорящие о «натюрмортности» пейзажей Сезанна, просто не видят живописи, не видят, что природа у художника живет активной жизнью и несопоставима с образами «мертвых вещей». Их слепота приводит к наивным, доморощенным, не выдерживающим критики, теориям. Бог с ними, так как современной науки для них просто не существует.

Говоря о Сезанне, стоит обратить внимание на то, что знаменитая гора Сент-Виктуар – «герой» многих произведений мастера, и каждый раз она непохожа сама на себя (не будем сравнивать с реальным видом) (1). Она словно меняла свой «профиль», а перемены во внешнем облике как бы выражали некое «настроение», и не художника, а самой горы. Понятно, что в натюрмортах такого быть не могло. Однако и там есть намеки на возможные «подвижки», иногда встречается некая «разбалансированность» пространства: линии нередко ломаются, появляются элементы сферической и обратной перспективы, ваза показана одновременно и сбоку и сверху, а ее края могут быть неравны (2). Все эти пространственные коллизии нарушают покой. Только в больших поздних портретах появляется некая застылость, что связано со спецификой жанра: необходимостью для модели сидеть неподвижно (они не выдерживали такой длительной работы). Так как Сезанн не мог уловить сходства (эта задачи не для него) (3), то эти портреты не были закончены. Наконец, и поздние пейзажи также оставалась «недореализованными» («реализация» - любимый термин мастера). Стали появляться куски незаписанного холста. И чем дальше, тем больше. Появлялись холсты только с несколькими ударами краски. Помимо того, что этот неосознанный, неотрефлексированный прием, которые потом стилизовали фовисты, давал добавочный «шум» фактуры, такое указание на основу живописи можно понимать и как определенный намек на праматерию, основу мира (что уже говорит об определенном мировоззрении художника). В поздние годы он любил изображать камни и пещеры, как бы стремясь постигнуть структуру той основы, на которой держится почва и растения. Так для него и холст был основой не только в техническом смысле.

Отметим, что в первый период 1860-х годов Сезанн был обуреваем страстями, близкими к романтизму. Тема Эроса и Тонатоса являлись главными. Тут много эротических сцен, написанных иступленной кистью. Они полны сексуального пафоса, а также имеются сцены насилия: похищений и убийств. Помимо этого привлекают натюрморты с черепами, погасшими свечами и книгами. По иконографии своей они примыкают к традиции «Vanitas» и «Memento Mori», имеют символическое значение. Так как романтизм в целом был равнодушен к натюрморту, то Сезанн своими произведениями такого рода несколько компенсировал устоявшиеся представления, сам являясь запоздалым романтиком и поклонником Делакруа. Это неудивительно, так как именно в 1860-е годы наметилась последняя вспышка романтизма во Франции, нашедшая выражение в живописи Монтичелли и О. Домье, гравюрах Р. Бредена и Мариона.

Самым значительным натюрмортом тогда стал, написанный в конце 1860-х годов «Натюрморт с черными часами». Еще поэт Э-М. Рильке сравнивал ткань, там свешивающуюся с каминной полки, с саваном. У циферблата в черном футляре нет стрелок – знак отсутствия времени. Ваза стоит без цветов. Наконец, большая раковина с открытым, как вульва, красным зевом намекает не только на присутствие женского начала. Раковина ассоциируется с морем, в нем слышен шум прибоя, а, следовательно, явно ее изображение намекает на вечность. Зеркало обозначает и мир «зазеркалья». Таким образом, смысловое содержание произведения достаточно глубоко и сложно. Для 1860-х годов оно – заключительное (4). При этом отметим, что некоторые темы из 1860-х годов переходят в последующие десятилетия. К примеру, «Битва любви», в которой показаны «эротические схватки» на фоне пейзажа, написанного уже в новой манере, после опытов импрессионизма в манере К. Писсарро (5).

Стоит вспомнить и позднюю акварель «Три черепа» (1904, Чикаго, Институт искусства).

Тема «купальщиков» и «купальщиц», на которую за исключением заключительного большого полотна «Большие купальщицы», сравнительно мало обращается внимания – прямое наследие первого творческого десятилетия мастера. Многие из картин этой серии

полны пленэрных наблюдений, но ряд из них с фигурами грубыми, фетишноообразными и идолическими дают особый эффект, прямо предвещая опыты П. Пикассо и А. Дерена. К примеру, назовем следующие: «Шесть купающихся женщин» (1874-1875, Нью-Йорк, Музей Метрополитен); «Три купающиеся женщины» (1979-1882, Париж, Пти пале; «Купающиеся женщины на фоне тента», 1883-1885, «Три купающиеся женщины», Штутгард, Городская галерея). Так, что импульсы из первого периода переходят и в последующие. При этом что-то сохраняется, но стоит учесть главное. В первый период было важно стремление к духовности и сравнение ее с инстинктами: что важнее, что побеждает?

На первой выставке импрессионистов, которые тогда еще не были «импрессионистами» (6), Сезанн казался «постимпрессионистом» (7) среди других экспонентов, настолько он был своеобразен. На выставке он был представлен рядом работ, в том числе, знаменитыми «Новая Олимпия» и «Дом повешенного». Эти произведения имели своих почитателей (мнение о непризнанности Сезанна исследователями XX века сильно преувеличено) (8). В сопоставлении этих двух картин скрыт диалог Эроса и Тонатоса, который мы видели в первый период.

«Новая Олимпия» своим названием намекает на произведение Э. Мане, бодлеровское по своему духу. Однако программности той, в которой есть кошка, чернокожая служанка с букетом и, главное, модель, которая нарочито демонстрирует свою наготу, с презрением посматривающая на предполагаемого зрителя, тут противопоставлено другое (9). Мужчина, чей облик напоминает сезанновский, в восхищении смотрит на розовую пышнотелую красотку, представленную как некое видение. Всплеск эротический эмоций здесь несомненен (он же и в подготовительном экскизе). «Дом повешенного» воспринимается благодаря названию как символ трагического, о чем пишут многие исследователи (10). А раз трагического, то и духовного (эти категории невольно сближаются). Впоследствии таких прямых сопоставлений в творчестве Сезанна нет. Однако идея сопоставлений остается, хотя переходит на другой уровень.

Так сопоставляются две стилистические тенденции, которые назовем «пуссеновской» и «в манере Делакруа». О Пуссене говорят и сами

слова Сезанна о том, что он хочет следовать представителю классицизма XVII века, исправляя того природой. В глазах многих современников Сезанн был наследником известного романтика. Так считал, к примеру, коллекционер Виктор Шоке, который к последователям Делакруа относил и О. Ренуара. Всю жизнь Сезанн хотел написать картину «В честь Делакруа» (есть эскиз 1880-х годов). Мотив «Медеи» Делакруа использован и в последней сезанновской картине «Большие купальщицы», т.е. он помнил о нем до конца жизни. Таким образом, в развитии творчества Сезанна намечаются, условно говоря, линия классицизма и линия романтизма. Романтическая линия органично вытекает из раннего периода 1860-х годов. Она приводит постепенно к некой необарочности. Само необарокко романтизму, о чем свидетельствует наследие Делакруа, да и не только, художнику не чуждо. У Сезанна такая стилистическая тенденция видна в ряде натюрмортов, исполненных около 1900 года. В «Натюрморте с яблоками и апельсинами» (Париж, Музей Орсэ) водопад драпировок падает, как всегда неизвестно откуда, и плоды словно скатываются с белой драпировки. Характерен и теплый колорит с красными, оранжевыми и коричневыми тонами; он сильно отличается от прежних голубых тональностей. В «Натюрморте с корзиной» (там же) корзина неустойчиво балансирует на краю столь знакомого по другим картинам Сезанна столе. Как выход из этого стиля появляется поворот к некому «рококо», что ощутимо в «Натюрморте с голубой вазой» (там же). Но отметим, что чем ближе к концу века, тем больше сложенная в 1870-1880-е годы система Сезанна начинает ломаться. Все больше встречается произведений незаконченных, а ряд акварелей последних лет кажутся нагромождением пятен, напоминающих чуть ли не абстрактные композиции (в ряде акварелей виден только хаос пятен).

Говоря о натюрмортах Сезанна, стоит отметить, что определенную сигнальную функцию в развитии их тематики занимают «букеты». Не считая декоративного натюрморта с цветами (ГМИИ им. А.С. Пушкина), они обильно появляются в период «прощания» с импрессионизмом, а потом также часто и в поздний период (включая и знаменитую «Голубую вазу»). По всей видимости, «букеты» – некий стержень, вокруг которых разворачиваются сезанновские эксперименты, и поэтому они часто появляются в моменты, поворотные для его искусства, потом исчезая.

Возвращаясь к пейзажам Сезанна, которые нам представляются, важнейшим жанром в творчестве Сезанна, мы видим последовательное изменение отношения к образу Природы. В 1860-е годы природа являлась некой средой для представляемых фигур. В начале 1870-х, благодаря знакомству с будущими импрессионистами, Сезанн вышел на пленэр. Разобравшись по-своему с импрессионизмом, Сезанн полюбил пустынные уголки, любуясь красотой запечатлеваемых им видов. Природа ценится им как таковая. Он интенсивно ищет системы взаимоотношений цвета и построения пространства. Ко второй половине 1870-х годов находит эту систему, которая приобретает законченный характер в 1880-е. Тогда же облик природы приобретает героизированный характер в «пуссеновском» стиле. Сезанн ищет формулы, чтобы «сковать» силы природы, понимая их мощь. В 1890-е годы природа начинает прорываться сквозь формулы, ее облик становится изменчивым, что прекрасно видно по метаморфозам горы Сент-Виктуар. Ее облик подвижен, и каждая новая картина дает новый образ.

Таким образом, художнику первоначально надо было увидеть природу, а затем сделать ее главным «героем» своих произведений (к началу 1870-х годов). Потом он учился понимать «язык» природы и искать эквивалентных способов для ее презентации. Конечно, тут не могло быть и речи о «представлении посредством куба, конуса и шара», как было Сезанном сказано художнику Эмилю Бернару. Фразу эту полюбили теоретики и представители авангарда, видя в ней указания, ведущие к кубизму. К. Малевич придавал ей, как известно, большое значение, заметно упрощая. На самом деле, фраза, которая напоминает советы начинающему художнику, когда тот рисует первоначально гипсовые геометрические фигуры, интересна другим. Она говорит об идеальных платоновских телах. Причем о тех, которые были излюблены теософами. Если эти фигуры представить плоскими, то это будут квадрат, треугольник и круг. Вот эти символические формы были близки Малевичу, как художнику-теософу. Эти же фигуры в своих таблицах сделал для демонстрации В. Кандинский во время своего доклада на Втором всероссийском съезде художников (зачитан в конце 1911 года Н. Кульбиным; опубликован в 1914 году).

Само знакомство Сезанна с теософией определялось его парижскими знакомствами, а также и тем, что в родном Эксе-ан-Прованс было много масонских лож, которые пропагандировали теософию. Но теософия его заинтересовала не поиском геометрических закономерностей в природе, ему чуждыми, но учениями о трансформации Вселенной, которая скачкообразно меняла свои агрегатные состояния. Собственно, Сезанн хотел уловить эти перемены: трепет видимого мира, который ведет к хаосу, а потом к новой организации материи. Сезанн и видит начало такого скачка. Чем больше он углубляется в мир природы, тем больше он проникается чувством «беспокойства» материи. Ему надо следить за этим. Поэтому «отвлекающие» моменты, а именно присутствие людей и разные бытовые сцены, могли бы только мешать чистому созерцанию. Ему нужна была природа, очищенная от присутствия человека. Только здания напоминают о человеке. Но в том, как они представлены художником, кажутся нежилыми. Однако они все – чьи-то. Вот дом, который снимал сам художник с семьей (он в житие мастера и стал «Домом повешенного»), вот дом врача Гаше, который помогал художнику. Все остальные дома также имеют хозяев.

Интересно отметить, если смотреть на рисунки мастера, то знакомые дома там заселены. Однако не реальными персонажами, а мифологическими и религиозными. Так, на одном из рисунков у двери дома, похожего на дом, который снимал художник, изображен Св. Антоний. Таким образом, можно предполагать, что пустынная земля для внутреннего взора Сезанна была обитаема некими бесплотными ду- хами-видениями. Так, что одну сторону природы мастер демонстрирует для зрителя, показывая время перемен, а другую – невидимую - созерцает сам. Все это свидетельствует, насколько важен для него оказывается пейзаж как жанр, который несет внутри себя много проблем, как художественного, так и мировоззренческого порядка.

С теософией были хорошо знакомы В. Ван Гог и П. Гоген. У Ван Гога земля тревожно дрожит, в сооружениях нет прямых («Церковь в Арле»), звездный эфир закручивается вихрем вокруг огромных звезд («Звездная ночь», Вашингтон). И таяние снега воспринимается как величайшее событие в истории природы.

Символизирующее сознание Сезанна влекло его в памятникам природы и памятникам старины. Гора Сен-Виктур выделялась на горизонте вокруг Экса, являясь напоминанием о близости Альп. Название ее имело особое значение и напоминало об историческом факте: битве римлян с варварами, шедшими с Севера. Во времена христианства тут в пещерах жили отшельники. Сезанна привлек Черный замок, находящийся в руинах, и местность вокруг него.

Само название сооружения, которое на самом деле замком-то и не являлось, было овеяно какими-то легендарными сказаниями. У местных жителей оно носило также название «Дом дьявола» и подозревали, что тут некогда обитал некий алхимик. Собственно, представления о «замке» были данью суевериям. Здесь некогда была ферма с хозяйственными постройками, одна из которых, сооруженная в средневековом стиле, имела на фасаде «готические» окна, почему и она, сохранившая в руинах, приобрела романтизированный характер. Сезанна привлекли не только руины, но мельничный жернов, валяющийся среди деревьев и старый колодец (11). Все было запущено, хозяева давно покинули этот край, и это отступление человека художник рассматривал, как победу природы. Поэтому ему близки были и геологические явления: груды камней и пещеры, которые он с упорством фиксировал маслом на полотне и в акварелях.

Запущенность понималась, как знак отступления цивилизации, почему художник с интересом изобразил «Дом с трещиной в стене», показав на первом плане крупные скальные образования. Человек отступает перед природой – таков вывод мастера. Отсюда становится понятным, почему в его пейзажах нет людей. Они для него с их суетой и страстями это – что-то лишнее, и только если они обуреваются эротическими страстями, инстинктами, то действуют аналогично природе: стихийно, спонтанно, бессознательно.

В больших портретах конца века модели предстают манекенно потому, что сама необходимость позировать лишает их возможности быть «живыми». Мотив действия Сезанн хотел только представить в композиции «Пьеро и Арлекин», когда один персонаж триумфально выступает вперед, а другой ему уступает. Действие успокаивается в «Игроках в карты» и окончательно застывает в больших портретах. В

пейзажах же, как говорилось, все больше и больше движения. Массы надвигаются друг на друга и постепенно становятся эфемерными (благодаря незаконченности). В последних известных нам живописных работах Сезанна между пятнами краски появляется незаписанный холст. Все больше импровизационной абстрактности появляется в акварелях.

Примечания:

1. Из окон мастерской Сезанна в Жа де Бюффан она видна на горизонте.

2. Как, например, в знаменитом «Натюрморте. Ваза для фруктов, бокал и яблоки (1879-1890, Париж. Част. колл.). Именно его представил М. Дени в картине «В честь Сезанна» 1900 года, им же интересовался и П. Гоген, представив его на фоне «Портрета жены» (название традиционное; на самом деле, не «жены», так как тут представлена другая модель).

3. Исключение составляет серия автопортретов, исполняемых в течение жизни. Сезанн тут всегда разный, он славно примеривает свою манеру к своему облику. Этот пример также противоречит надуманной концепции «натюрмортизации» человека у Сезанна.

4. Так как П. Сезанн свои работы не датировал, и точные даты известны для отдельных работ только по выставкам, то все даты – «плавующие», и порой «разброс» датировок у разных исследователей велик.

5. С ним он работал в Овере и Понтуазе. Были случаи, когда оба художника писали один и тот же мотив. Импрессионизм был для Сезанна примером современной школы, с которой следовало познакомиться и выйти из ателье на пленэр. Краткий период в начале 1870-х годов – импрессионистический. Следы его будут проявляться и в ряде последующих произведений, хотя в целом изживаются ради создания собственной системы.

6. Термин появился как отклик на эту выставку у критика Л. Леруа.

7. Еще одно заблуждение историков искусства, которые привычно зачисляют П. Сезанна в «постимпрессионизм», словно забывая, что тот выставлялся на Первой выставке «Анонимного общества живописцев,

граверов, скульпторов и т.п.» в 1874 году, впоследствии названной импрессионистической.

8. Характерно, что важнейшие картины художника были с Первой выставки импрессионистов куплены, в отличие от произведений самих импрессионистов. Критик Ж. Ривьер писал о картинах П. Сезанна, что в них сквозит эллинская традиция, и кто их не принимает, «похож на варвара, смеющимся над Парфеноном». Коллекционером, который, не будучи богатым, покупал картины П. Сезанна являлся Виктор Шоке (художник писал его портрет). В. Шоке приобретал также и работы О. Ренуара (тот также писал его портрет). По мнению коллекционера, оба мастера продолжали традиции Э. Делакруа.

9. Это произведение Э. Мане – экспериментальное; помимо «сюжета» здесь много значат приемы живописи. Тут: противопоставление карнации женского тела белизне ткани, на которой оно возлежит; прямой, «прожекторный» свет, которым освещена натурщица Викторина Меран, словно сам по себе возникший из небытия, сводит тени на теле к силуэту, образуя некий темный контур.

10. На самом деле такого трагического момента не наблюдается. См. подробнее : Турчин *В.С*. Судьба пейзажа моралистического, дидактического и символического в эпоху пленера // Искусствознание. 2/99. М.–ГИИ,1999, С. 268.

11. жернов все перемелет, а круглая форма его – знак бесконечности; сухой колодец – символ неутоленных желаний.

В. Б. Кошаев

МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВА В ТОЖДЕСТВЕ ОБРАЗОВАНИЮ

Морфология искусства актуальна как условие, благодаря которому закрепляются и сохраняются виды искусства как исторически обусловленные общественные ценности и нормы. Изменение аспектов морфологии искусства связано с изменением содержания образования и обуславливается философскими, философско-дидактическими, философско-педагогическими условиями.

Morphology of art acts as a condition of strengthening and preserving types of arts as forms of historical values and norms. Changes of morphological aspects in art is related to changes in education and affected by philosophical, didactical and pedagogical conditions.

Ключевые слова: морфология искусства, познавательные свойства искусства, методы в содержании образования.

Keywords: morphology of art, cognitive properties of art methods in the content of education.

Морфология искусства актуальна как основа профессиональных специализаций, закрепленных в стандартах классификаторов направлений художественной подготовки и информационной среды (ГРНТИ, ВАК и др.) – она есть основа воссоздания и развития искусства. На морфологию опираются государственные и общественные институции. Морфология лежит в основе профессиональных специализаций. Морфология искусства определяет содержание программ художественных школ и школ искусств, предметов общеобразовательной школы, довузовских и вузовских специальностей, деятельность академических научных

подразделений, творческих объединений и собственно художников – профессионалов, художественного производства в его разных видах и формах, деятельность музеев, реставрационных мастерских, систем досугового обеспечения творческой инициативы населения, работу региональных центров искусства в России и др. Естественно и структура неприкладных искусств филармонического, театрального, фольклорного и других форм также морфологически обусловлена. Морфология (учение о форме) искусства и ее теоретическое основание в искусствоведении и как философская презентация, и как условие профессиональной специализации является сложившейся областью определений, понятной для большинства участников художественного процесса. Идеи морфологии в наиболее объемном виде суммированы в трудах М.С. Кагана и А.А. Габричевского, и сегодня сохраняются в специализациях художественного творчества.

Проблема морфологии возникает вновь ввиду интенсивности искусства и появления форм, не отмеченных у классиков, а также из-за смены стратегии образования, имеющего сегодня две параллельные конфигурации: профессиональную подготовку *специалиста* и парную конструкцию *бакалавриат-магистратура*, рекомендуемую к внедрению. При этом специалитет обеспечен ступенями профессиональной квалификации – начальной, средне-профессиональной и вузовской. Система обладают двумя качествами – каждая ступень нормирована в структуре отраслевых требований, а также обеспечивает преемственность задач художественного образования. Бакалавриат – магистратура также обладают признаками преемственности образования, но морфология здесь нуждается в касательствах с новыми государственными регламентами образования. Преимущества пары бакалавриат-магистратура аргументированы так, что плюсы часто просто назначаются: из сопоставимости с европейским образованием; свободой выбора выпускника магистерской программы; соответствия меняющемуся рынку труда. Минусами называют отток специалистов за рубеж, отсутствие законодательной базы в отношении бакалавра у российского работодателя, несоответствием квалификации бакалавра профессиональным стандартам существующей системы профессий. При этом ни преимущества, ни недостатки

не рассматриваются, ни из самого содержания образования, ни из национальных приоритетов и традиций отечественной художественной школы и практики образования.

Полагаем, что проблема содержания образования в обеих системах – это вопрос номер два. Концептуальные положения художественного образования сохраняются, и будут сохраняться, поскольку устойчива социокультурная платформа искусства и его профессиональный тезаурус. Проблема номер один – в неясности перспектив общественного воспроизводства и масштаба профессиональной компетентности завтрашнего специалиста, когда, с одной стороны, нарушены связи образования с отраслями производства, а с другой – кризис управления решается средствами администрирования вне обозначения общих связей новой системы, вне взаимных технических заданий ведомств на подготовку специалиста новой формации. Администрирование при системном кризисе не может дать перспективы приемлемых результатов, поскольку само управление есть следствие причин за пределами отраслей. В отсутствии представлений об общей взаимосвязи факторов современного образования рождаются образовательно-отраслевые холдинги (экономические, юридические, социологические, психологические, политические и т.д.), ориентированные на специфические виды деятельности и создание пространства корпоративной этики, без учета целостности всей образовательной системы. Пример этому – недавний казус с рейтингами вузов на основе неких мерок Высшей школы экономики, редуцирующих идею эффективности деятельности вузов, когда в числе, «неэффективных» вузов был отмечен МАРХИ. Это либо непростительная оплошность, либо спланированная акация, либо элементарная безграмотность в видении перспективы образования и целей развития общества. Как отметил ректор Московского архитектурного института (государственной академии) Д.О. Швидковский в интервью одной из газет: «в указе Президента РФ о грантах художественным вузам … МАРХИ и 12 других вузов выделены как учебные заведения, «которые сохраняют и поддерживают отечественную культуру». Это цитата из указа Президента», а сама работа «МАРХИ, которому почти 300 лет и который действительно выражает национальные традиции … высоко

оценена и иностранными специалистами: пройдя длительную проверку большой группой иностранных ведущих специалистов, МАРХИ получил совместную аккредитацию ЮНЕСКО и Международного союза архитекторов» [5].

Полагаем, что в будущем будут преодолены корпоративные и административные деструкции, но для этого искусство в морфологической изменяемости должно осознаваться в трех частях своего предустановления.

1. Первый аспект морфологии искусства важно осознавать из масштаба определения искусства Иммануилом Кантом как универсального свойства сознания, которое он назвал *продуктом способности суждения*. Кант положил начало тому, чем, как отмечает доктор философских наук и переводчик трудов немецких ученых профессор Н.Н. Никитина, философия (в гегелевском суждении) смогла «разрешить свою основную проблему – проблему тождества бытия и мышления, преодолеть противоречие между чувственным миром и миром умопостигаемым» с помощью искусства, и при разности преодоления этой противоположности у представителей немецкой классики «*искусство отныне рассматривается как одна из форм, или как высшая форма примирения этих противоположностей или их тождество*» (курсив - Н.Н.). Именно в немецкой классической мысли (и прежде всего в «Критиках» Канта) красота окончательно оформилась в философии, и философская система теперь не может быть полноценной без философии искусства, ибо она «утрачивает свою смысловую ценность» [2. С. 132]. Этот аспект позволяет рассматривать морфологию в расширительности самого понятия художественного образа. Этот аспект можно обозначить как *философско-мировоззренческий.*

2. Второй аспект связывает мировоззренческие и дидактические трансформации образования не просто из суммирования набора новых предметов, а обстоятельств отношений смежных областей теории. И если мы говорим о морфологии искусства в ее связи с категорией *формы* в философии, то, чтобы сохранить целостность в оценке искусства, должны рассматривать морфологию одновременно с тремя другими категориями: *сущностью, содержанием, явлением,* условием которых выступают научные предметы *онтология, типология*

и феноменология искусства, вместе с *морфологией* отвечающие триединству формационных факторов времени: способу производства, социальной организации жизни, духовным национально-культурным представлениям [3]. Сами факторы сохраняются, но меняется их формационное содержание. Этот аспект можно обозначить как *философско-дидактический*.

3. Третий аспект морфологии искусства связан с сугубо возрастной, психофизиологической функцией искусства и пониманием того, что оно является не только инструментом художника, но и уникальным инструментом познания, средством возрастной и творческой инициации, замены которому не существует. И то, что некогда элита общества воспитывала в своих детях с раннего возраста способности к художественному, музыкальному, театральному и т.д. творчеству, и в результате именно эти дети становились мыслителями, государственными деятелями, инженерной, военной, научной, художественной интеллигенцией, позволяет распространить этот опыт теперь на все общество. В. Набоков вспоминает, что он научился слову и счету почти одновременно. Мать Сергея Прокофьева, будучи беременной, ежедневно музицировала по нескольку часов. И, отмечая, что «возрастоориентированные культуроментальные универсалии не автономны, они значительно коррелируют с укорененными в сознании символами мироустройства и развития человека» [1. С. 52], а «постижение логики взаимопереходов отношений «человек–в–мире» и «мир–в–человеке» … предполагает обращение к возрастным феноменам…» важно говорить о вещах очевидных: раннее художественное развитие и последующая цель образования средствами искусства способствуют формированию «гносеологических» способностей человека, и средства языка, изобразительного и конструктивного творчества, расширяя миры поэтического, фольклорно-мифологического, религиозно-символического, сюжетно-исторического, формально-ассоциативного, информационно- (электронно) синтезируемого пространства переживания, позволяют создать принципиально новую концепцию образования. Именно пользование художественными инструментами искусства в процессе жизни может обеспечить действительно радикальную смену интеллектуального потенциала

общества. Для этого требуется осознать несколько вещей. Тяжелый физический труд и низкопроизводительное время ушли или уходят в прошлое. На повестку дня выступает проблема свободного времени и самодисциплины личности. Перспектива информационного управления предполагает новое гуманистическое качество труда, в котором первична этическая платформа жизни. Ошибки, негативное развитие событий могут приводить к непоправимым последствиям. И именно повышение ответственности человека, как основной части модели мироздания предполагает расширение историко-формационного пространства образования, и в средствах художественного развития это может обеспечить принципиальное обновление общественного и личного бытия и решение вопросов, которые кажутся нерешаемыми. В искусстве нет противоречий религиозного и светского начал, нет конфликта между конфессиональным, народным, авангардным типами художественной деятельности. Если же они появляются, то, как правило, свидетельствуют об исторической и художественной безграмотности. Морфология искусства – по сути канон, но в силу масштабности опосредуемых им истин, разнородности энергий создания и восприятия произведений искусство всегда вариативно в зависимости от темперамента, возраста, профессии и т.д.

Соответственно три части морфологического универсума – философский, философско–дидактический и философско–педагогический должны лечь в основу программ художественного образования как образования общего. Художественно-исторический, художественно-культурологический контексты – это и есть собственно задача морфологии искусства и понимание ею художественно-психологических факторов бытия, художественно-инженерного (конструктивного) содержания предмета труда. Опираясь на существующую систему художественной подготовки возможно создание принципиально нового пространства образования, для чего потребуется и «новая» и «старая» морфология искусства в этапном обновлении специальностей, специализаций, программ и направлений, учебных предметов.

Прежде мы рассматривали морфологию под углом инспирации, как «сомножителя интеллектуального плана сознания», который

«живым созерцанием» предшествует условию абстрагирования и в этом смысле инспирация одновременно отвечает законам проницания закономерностей мира в сознание человека и возникновению определений (безусловно и формы) в их актуальном для эпохи значении [2]. С точки зрения морфологии сегодня можно видеть расширение образных значений предметов ввиду способности сознания находить в вещах все новые и новые смыслы: осознавать вещи в средствах расширения их социальной презентации. Например, любой материальный или инсталляционный объект становится «искусством» только по факту помещения его в музейное пространство: *назначения* его быть художественным объектом. Собственно не только мумии египетских фараонов в Русском, знамя Советского Союза, форма маршала в экспозиции Музея вооруженных сил могут быть объявлены произведением искусства, но также и любое действие, в том числе, провокационное, совершенное на глазах зрителей. В радости от переозначивания смыслов вещей и понятий есть и зерно правды, если иметь ввиду отмеченное выше кантовское свойство сознания – *продукта способности суждения*, и создание новых понятий может быть и логично, но далее возникает вопрос: какого этического качества продукт, обладает ли произведение (онтологической) драматургией, что делать с результатами преимущественно маркетингового свойства? Именно поэтому важно еще раз указать на морфологическую специфику художественного произведения, через соотношение функциональных и художественно-образных значений. При этом трактовки морфологии объекта остаются основанием собственно классификационной системы. И это необходимо сделать, потому что только там, где акция (формы) существует на принципах неуничижения человека, сохранения его достоинства, пересоздания на новой образной основе великого прошлого, там рождается действительно современное искусство.

И еще одно обстоятельство тождества морфологии – образованию. В создаваемых человеком искусственных объектах можно выделить их преимущественно *практическую функцию* (нет, например, надобности украшать плуг, и по Туполеву, «некрасивый самолет не полетит») – искусство здесь инструмент (функция) антропологии культуры с ее естественно-научными, эргономическими, технологическими,

экономическими и т.д. законами; и функции, *инспирирующие* Образ Мира: в храме, изобразительном и декоративном искусстве, смысл которых в гуманитарном опредмечивании норм мировоззрения. Назначение любого музейного экспоната или действия в пространстве культуры предметами искусства – типичное смешение функций инспирирования с назначением предмета. Факт, с одной стороны нарушающий морфологическую четкость понятия предмета искусства, но с другой – восстанавливающий справедливость искусства в ее кантовском определении *способности суждения*. Во многих случаях мы имеем соединение частей: полезность предмета и графическая макромодель Вселенной, сакрально и синтетически взаимообусловленные, чаще всего сосуществуют в единстве. Хай–тек мировоззренчески опосредован точно также, как и декоративное стекло на триенале в Музее на Делегатской. И если *изобразительное* искусство инспирировано в религиозных, исторических, портретных темах; декоративное в характере перехода от сакрального в народном к сакральному в конфессиональном, а далее собственно эстетическому в современной среде; в *дизайне и архитектуре* ярко выражена эстетика визуальных структур пространства, ассоциативность полезных форм, то существенным новшеством морфологии становится информационная *среда*. Она не отменяет инспирацию предыдущих видов искусств, но требует особых качеств синтеза в решении художественных задач как задач информационных. Метод такого синтеза в инспирирующих функциях авангарда XX в. Активы конструирования новой реальности, выработанные в последние сто лет, должны лечь в основу нового содержания образования, которое должно учесть следующий оборот: стандарты образования–морфология искусства–виды искусства–объекты искусства–методы искусства–понятия и методология искусства–стандарты образования2–морфология искусства2.

Библиография:

1. *Елисеева Ю. А.* Ментальный мир возраста: проблемы психолого–культурологического моделирования. Саранск, 2007.

2. *Кошаев В. Б.* Инспирация понятий в морфологии искусства//

Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2011. №4. С. 19-28.

3. *Кошаев В. Б.* Художественно-образные процессы в Западно-Приуральском регионе II тыс. н.э. (типология образного миромоделирования) / Онтология художественной культуры Западно-Приуральского региона II тыс. н.э. Ижевск, 2008. С. 26-38.

4. *Никитина Н. Н.* Место искусства в философской системе Канта// Теория и история искусства. Выпуск 1. М., 2012. С. 132-147.

5. http://vk.com/wall-16915347_102 (обращение 09.08.2013)

Л. П. Монахова

О МИРОВОСПРИЯТИИ И ВЗАИМОСВЯЗИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО И ЕСТЕСТВЕННОНАУЧНОГО МЫШЛЕНИЯ В КУЛЬТУРЕ XIX ВЕКА В РАЗМЫШЛЕНИЯХ К. ТИМИРЯЗЕВА О ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ У. ТЕРНЕРА

В статье рассматривается проблема взаимосвязи художественного и естественнонаучного мировосприятия на примере отношения К. Тимирязева к творчеству У. Тернера и пейзажной живописи XIX века в ее соотнесении с особенностями научных представлений о мире, изложенных им в предисловии и комментариях к книге «Тернер» английского историка искусства Л. Гаинда.

In article the problem of interrelation of art and natural-science attitude is considered on the example of K. Timiryazev's relation to J.M.W. Turner's creativity and landscape painting of the XIX century in its correlation with features of scientific ideas of the world, stated to them in the foreword and commentary to the book "Turner" of the British historian of art L.Hind.

Ключевые слова: мировосприятие, художественное и визуально-пластическое мышление, естествознание, пейзаж.

Keywords: perception of the world, art and visual-plastic thinking, natural science, landscape art.

Многочисленные попытки понять отличие XX века от всех других эпох обычно сопровождаются обращением, прежде всего, к авангардным поискам 1920-х годов, заложившим основы модернизма. В то же время более беспристрастное отношение заставляет обратить внимание и на самые первые его десятилетия, когда во многих странах мира еще давал о себе знать стиль art nouveu, получивший у нас название модерна. Это

было яркое, полностью порвавшее связь с наследием архитектурной классики, хотя и кратковременное явление. Однако стилевая природа модерна оказалась далеко не простой и может лишь отчасти быть объяснена, как это принято, влиянием У. Морриса и движением за связь искусств и ремесел.

Историческая значимость зарождавшегося тогда нового стиля определялась более существенными причинами – принципиально важной в этом плане оказалась сама эпоха, подготовившая его появление, где еще задолго до этого начала формироваться новая система визуально-пластического мышления. Потребность в ней была вызвана глобальными изменениями в общем восприятии мира, которые принесли с собой открытые наукой, особенно биологией и физикой, законы постоянного развития всей системы мироздания, природы и жизни на земле в их всеобщей взаимной обусловленности, заставив начать освобождаться от груза исторически сложившихся традиций в искусстве и создавать совершенно иную систему визуально-пластического мышления.

В общепризнанных исследованиях истории европейского искусства неоднократно касались радикальных изменений в восприятии природы и видимого мира, за внешней неизменностью которого шла сложная внутренняя жизнь, и видели в этом основную причину появления импрессионизма. Новое восприятие природы и импрессионизм оказались напрямую связанными между собой, объясняя попытки художников представить мир как бесконечную смену неповторимых состояний природы, изобразить физические процессы, идущие внутри нее, и передать не столько саму предметность форм, сколько движение воздуха, поглощенный или отраженный свет и все, что находится в постоянной изменчивости. Четкая очерченность предметных форм начинала исчезать, восприятие реальности переходило в иную сферу – сферу осмысления природы с позиций происходящих в ней изменений. В связи с чем возникали совершенно другие приемы в передаче нового ощущения природы. Картины импрессионистов, и особенно пейзажи, приобретали качество какой-то виртуальной реальности, составленной из бесконечного числа мазков и точек, где новые представления о мире и система его изображения приводились к общей основе измерения.

Ощущение органического, природного родства мира достигло особой образной убедительности в экспрессии работ В. Ван Гога последних лет его жизни, где главным для него становилось желание передать природу в энергетическом единении всех потенциалов ее проявлений. Ван Гога начинает интересовать не просто конкретность «места и действия», а возможность представить пейзаж, увиденный им как бы через большое увеличительное стекло, как выражение космических начал природы.

Переход к новому мировосприятию не был одномоментным актом. Казалось, появился Ван Гог – и все начали воспринимать природу по-другому. На самом деле, перестройка мировосприятия была длительной и пронизывала всю эпоху модерна, захватив и XX век. «Чтоб додуматься до предметной сущности»,– писал Кузьма Петров-Водкин, осмысливая свое отношение к искусству, когда в 1912 году создавал одно из самых значительных своих произведений «Купание красного коня»,– «необходимо оголить предмет, выключив его декоративность и его приспособленные для человека функции и лишь тогда вскрываются земные условия и законы его жизни. Тогда уясняется и цвет в его количествах, и форма, обусловливающая цвет, и рефлективная перекличка между предметами, их плотность, прозрачность и вес» (1).

Новое восприятие природы привело в искусстве этой эпохи и к новым приемам композиционного решения произведений, где все, как это было характерно и для восприятия природы, стало определяться принципом равной выразительности изображения и фона, стирая границы между пространством и массой форм.

«В обиходной жизни мы только вскользь соприкасаемся с предметами и не улавливаем связи между ними», – отмечал Петров-Водкин. – «Мы не замечаем сил, образующих предмет изнутри, вырабатывающих его грани, строящих его оси, и вторую силу, ограничивающую воздвигание предмета, – давление атмосферы, то, что в обиходе именуется фоном, но что также, как предмет, имеет свою форму и массу, которые не позволяют хотению предмета расшириться безгранично: каждая деталь на поверхности предмета характеризует эту борьбу двух сил – воздвигания и ограничения» (2). Это позволяет понять, почему к таким композиционным решениям пришли Поль Гоген, Анри Тулуз-

Лотрек, Эдгар Дега и Анри Матисс, «Танец» которого, созданный им в 1909 году, по своему композиционному решению прозвучал почти как окончательная формула нового понимания закономерностей построения форм. Принципы равной композиционной активности изображения и фона подчинили себе практически весь графический дизайн того времени – оформление книг, журналов и театральных афиш. Но главное в том, что на этих композиционных основах формировался и весь орнамент модерна, ставший своеобразным генетическим кодом-символом нового стиля. В отстраненном восприятии мира, в одушевлении природы и ее уподоблении высшей космогонической модели выразилось мировосприятие, присущее только тому движению в культуре XIX века, которое интуитивно вычленяется из нее и условно именуется общим понятием модерн.

Но сейчас все очевиднее становится значимость и самой эпохи, подготовившей появление модерна, которая дает возможность понять, что снова в процессы развития культуры и художественного мышления, как когда-то, например, в античной или средневековой культуре все определялось общим восприятием мира – в одном случае олимпом древнегреческих богов, а в другом – христианской теологией, вошло мировосприятие, только уже в его соотнесенности с начавшими сильно меняться представлениями о природных основах мироустройства. Это стало главной причиной изменений современного художественного, а затем и проектного мышления и возникающей вместе с ним в искусстве новой визуально-пластической системы его интерпретации, определившее более масштабные параметры, чем те, которые формировал модернизм XX века.

Конечно, понять это нам, воспитанным на уроках модернизма, где даже вмешательство постмодернистских идей не смогло расширить его границы и заставить признать существование процесса саморазвития архитектуры в ее подчинении конкретике жизни, приоритетность формальной условности мышления сохранялась, хотя все требовало изменить проектные методы, основанные на выработанных условностях стилевого мышления.

Мировосприятие как понятие, можно сказать, стало буквально только–только включаться в современный лексикон, соприкасающийся

с художественной проблематикой. Размышления на эту тему во многом вызвали грандиозные выставки работ Уильяма Тернера, который первым, еще в начале XIX века, начал поражать современников необычными пейзажами и, конечно, своим восприятием природы в стихийности ее проявлений (3). Особенно важной была выставка, организованная лондонской Галерее Тейт в конце 1990-х годов, которая сопровождалась значительными по отношению к современному художественному процессу выводами английского историка науки и искусства Джона Гамильтона. В своей книге «Тернер и ученые» (4) он сформулировал мысль о том, что развитие современной художественной культуры уже давно и принципиально стало выходить за пределы изучения исторических стилей, поскольку в большей мере еще с XIX века оно оказалось непосредственно связано с глобальными изменениями в постижении окружающего нас мира.

Хотя картина развития искусства от импрессионизма до стиля модерн не позволяла сомневаться в его зависимости от общего мировосприятия времени, но работы Тернера удивляли в том плане, что они возникли задолго до открытий Чарльза Дарвина и общего мощного развития науки, начавшегося с середины XIX века, которые наметили дальнейшее направление исследований. Идеи существования ноосферы, не говоря о том, что исследование молекул, атомов, а затем и всего того, что фиксировало существование скрытых в природе энергетических процессов, стало активно формировать и в творчестве художников иные масштабы отношения к природе. Здесь можно сослаться на Михаила Матюшина, буквально погруженного в изучение научной литературы, что было характерно для русских художников-органиков (5).

Как ни поразительно, но интуитивное предчувствие Тернера грядущей перестройки мировосприятия заинтересовало наших, отечественных ученых естествоиспытатей, живших еще в эпоху модерна, и остро чувствовавших логику развития искусства этого периода. Это относится, в первую очередь, к Клименту Тимирязеву, с именем которого оказалась связана вышедшая на русском языке небольшая по объему книга английского историка искусства Льюиса Гаинда «Тернер. Пять писем и postscriptum» (6).



Рис. 1. Л. Гаинд. Тернер.

Вначале она появилась в Лондоне в 1907 году и с научной точки зрения ничего особенного собой не представляла – обычный популяризаторский вариант искусствознания тех лет. Но удивило и восхитило, что перевод с английского был сделан не кем-нибудь, а самим Тимирязевым, уже тогда крупнейшим ученым мирового масштаба (высокая образованность ученых для тех времен была естественной), только что закончившим академически полный перевод трудов Дарвина, вышедший в восьми томах с большим количеством цветных иллюстраций (7). Но еще в большей мере поразил интерес Тимирязева к искусству и умение фиксировать самое принципиальное в нем.

Кроме перевода, Тимирязев написал предисловие и комментарии к книге, отмечая значение Тернера, начавшего воспринимать природу такой, какой она представлялась перед естествоиспытателем, т.е. объединенной понятием материи с ее внутренним механизмом развития и различной формой проявления. Тимирязеву с его работой, посвященной исследованию «жизни растения», где он изучал сложные процессы, определяющие их рост, образование хлорофилла и т.д., это

было понятно и близко. Но его удивляло то, что все это Тернер смог передать еще до того, как появились работы Дарвина, имя которого, можно сказать, стало символом общего развития науки того времени.

Творчество Тернера, по мнению Тимирязева, заставило его придти к заключению, что «между логикой исследования природы и эстетическим чувством ценителя ее красот есть какая-то внутренняя органическая связь». И далее, – «ландшафтная живопись не случайно достигла своего развития именно в девятнадцатом веке – веке естествознания, но к стыду моему, только на днях узнал, что имел единомышленника и предшественника в этом отношении в лице Д.И. Менделеева, высказавшего приблизительно то же, хотя в несколько иной форме» (8).

Это произошло намного ранее, в 1880-е годы. В одной из статей о творчестве Архипа Куинджи, которую Менделеев опубликовал тогда в газете «Голос», он много внимания уделил рассуждениям о ландшафтной живописи. Тимирязев в своем предисловии к книге о Тернере, подробно разбирал, что вначале Менделееву казалось, будто пейзаж – это вопрос личного вкуса или различной отзывчивости людей на красоту природы. Но потом он пришел к выводу: «Ландшафт изображали и в древности, но он не пользовался почетом. Даже великие мастера шестнадцатого века видели в нем только рамку для своих произведений. Исключительно человеческие формы вдохновляли художника того времени. Даже боги, даже сам Всемогущий представлялся в образе человека. Только в этой области видели они беспредельное, вдохновляющее, божественное. И это потому, что они преклонялись только перед человеческим разумом, перед человеческим духом. В науке это направление нашло себе выражение в исключительном развитии математики, логики, метафизики, политики. Но позднее люди изверились в этой абсолютной таинственной силе, присущей человеческому разуму, и открыли, что изучение внешней природы помогает правильной оценке даже внутренней природы самого человека. Таким образом, природа стала предметом изучения, возникли естественные науки, неизвестные древности, даже эпохе Возрождения… Стало очевидным, что природа человека, включая и его сознание и разум, только часть одного высшего целого и как таковая была легче постижима через изучение внешней природы, чем внутреннего человека. Внешняя природа перестала быть

только подчиненной его слугой, а стала ему равной, и из мертвой и безчувственной, какой казалась прежде, стала теперь живой. Всюду она оказалась полной движения, скрытой энергии, естественного разума, красоты и планомерности… И быть может придет время, когда наш век будет считаться эпохой естествознания в философии и ландшафта в живописи» (9).

«Совпадение в развитии естествознания и ландшафтной живописи, – заключал Тимирязев, – вероятно объясняется не путем какого-нибудь прямого воздействия первого на вторую, а скорее одновременным возникновением отзывчивости к природе в двух различных направлениях» (10).

Творчество Тернера действительно отличало стремление сблизить художественное и естественнонаучное мировосприятие, в связи с чем он проводил постоянные эксперименты, нужные ему, например, при исследовании движения и направления морских волн при одновременном перемещении воздушных масс, или взаимодействия света и цвета, интересовался геологией, что нашло отражение не только в бесчисленном количестве пейзажей, но и в тысячах листов рукописей научного характера, которые остаются еще не исследованными, хотя и были представлены на академически полной выставке его творчества в Галерее Тейт, о которой уже говорилось.

Тернер много десятилетий был активным членом британской Академии художеств и хорошо знаком с ведущими учеными Академии наук, располагавшейся в том же здании, – физиком Майклом Фарадеем, химиком Гемфри Дэви, философом Робертом Оуэном, популяризатором научных открытий талантливой писательницей Мэри Соммервиль и другими. Он неоднократно обсуждал вместе с ними общие проблемы естествознания и даже проводил совместные научные опыты, которые повлияли, в том числе, и на развитие его техники живописи.

Творчество Тернера в современном к нему отношении как человеку, сумевшему «заглянуть» в природу, не останавливаясь на ее внешней предметности, и объединить мышление художника с естественнонаучным мировосприятием, стало провозвестником появления в искусстве и проектном мышлении в целом тенденций, ведущих к расширению границ чисто стилевых правил.

Примечания:

1. Петров-Водкин, К. С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия.– М.: Искусство, 1969.– с. 481.

2. *Там же.*

3. Хотя в России работ Тернера практически нет, но начиная с 1960 года мы неоднократно могли познакомиться с его творчеством вживую. Первый раз это произошло на выставке «Живопись Великобритании. 1700–1960», прошедшей в ГМИИ им. Пушкина в 1960 году, затем, в 1975 году, когда во всем мире отмечали 200-летие Тернера, была открыта его большая ретроспективная выставка в Эрмитаже и ГМИИ, и, наконец, зимой 2008–2009 годов состоялась его выставка в ГМИИ, получившая широкую известность.

4. Hamilton, J. Turner and the Scientists.– London: Tate Gallery Pub., 1998.

5. Это было подробно рассмотрено Маргарет Тильберг. См.: Тильберг, М. Цветная вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении.–М.: Новое литературное обозрение, 2008.

6. Hind, C.L. Turner, Five Letters and a Postscript.– London: T.C. [and] E.C. Jack; New York: F. A. Stokes Co., 1907. 78 p. Русский перевод: Гаинд, Л. Тернер: Пять писем и postscriptum Льюиса Гаинда / Пер. с примеч. и предисл. К. Тимирязева.– М. [и др.]:Книгоиздательство Ю.И. Лепковского, 1910. 80 с.

7. См.: Дарвин, Ч. Собрание сочинений. Под ред. К.А. Тимирязева. Т.1-8.– М.: Ю. Лепковский, 1907–1909. Позднее представители Академии наук отмечали, что перевод Тимирязева «отличается высоким качеством и исключительным владением русским и английским языками». См.: Галл, Я.М. Предисловие// Дарвин Ч. Происхождение видов путем естественного отбора.– Л.: Наука,1991. С. 5.

8. Тимирязев, К. Предисловие // Гаинд, Л. Тернер: Пять писем… С. VI.

9. *Там же*, С. VII.

10. *Там же*, С.VII, VIII.

Библиография:

1. *Акройд*, П. Тернер. Пер. с англ. Э. Меленевской. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2012. 232 с.

2. *Гаинд*, Л. Тернер: Пять писем и postscriptum Льюиса Гаинда / Пер. с примеч. и предисл. К. Тимирязева. – М. [и др.]:Книгоиздательство Ю.И. Лепковского, 1910. 80 с.

3. *Costello*, L. J.M.W.Turner and the Subject of History. – Ashgate, 2012. 280 p.

4. *Hamilton*, J. Turner and the Scientists. – London: Tate Gallery Pub., 1998. 144 p.

5. *Hamilton*, J. Turner: A Life. – Screpte, 1998. 384 p.

6. *Hind*, C.L. Turner, Five Letters and a Postscript. – London: T.C. [and] E.C. Jack; New York: F. A. Stokes Co., 1907. 78 p.

7. *Hind*, C.L. Turner, Five Letters and a Postscript. – London: Vorgotten Books, 2012. 99 p.

8. *Wilton*, A. Turner in his Time. – Thames and Hudson Ltd., 2006. 256 p.

А. Дж. Аветисян

ВСЕМИРНЫЕ ВЫСТАВКИ КАК ВИТРИНЫ МИРА

Статья раскрывает особенности организации (дизайна) экспозиционного пространства национальных павильонов всемирных выставок. Выявлена триада формирования экспозиционного пространства – витрина/зеркало, витрина/ящик, витрина/призма.

The article reveals the characteristics of the organization (design) of the exhibition space of the world fairs' national pavilions. The formation of a triad of exhibition space is revealed – showcase/mirror, showcase / box, showcase /prism.

Ключевые слова: всемирные выставки, выставочный дизайн, экспозиционное пространство, павильон России на Экспо 2010 в Шанхае.

Keywords: world fairs, exhibition design, exhibition space, Russian pavilion at Expo 2010 in Shanghai.

«Хлеба и зрелищ!» (**лат.** *panem et circenses*), – провозгласил римский поэт Ювенал, описывая современные ему устремления общества, и, противопоставив их героическому прошлому **римского** народа. С тех пор до открытия в 1851 году в Лондоне первой всемирной выставки прошло немногим более двух тысяч лет. И если промышленникам и коммерсантам Великая выставка (The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations) сулила хлеба (рынки сбыта, прибыли от контрактов и продаж), то народ мог ожидать от этого грандиозного мероприятия только зрелищ.

Что в итоге? Если кратко, то, став беспрецедентной рекламой лучших мировых товаров, главным образом, английских, выставка заметно

повлияла на развитие международной торговли, а около 6 млн. человек, посетивших выставку, что немало при 2.8 млн. жителей Лондона, нашли на выставке неведомые и невиданные для себя зрелища. Первое и основное – это, конечно, сам Хрустальный Дворец, о котором Лотар Бугер поэтически сказал: «Это кусочек мечты, залитый полуденным солнцем». (15) В нем, действительно, воплотилось стремление жителей туманного Альбиона к свету, ведь все стеклянное сооружение, весь его прозрачный и бескрайний интерьер был пронизан потоками солнечных лучей.

Итак, первая всемирная выставка – первая торговая витрина мира. Русский термин витрина заимствован из французского языка, слова *vitrine*, которое, в свою очередь, произведено от латинского *vitre* – очки. Из этимологии явствует, что витрина – это нечто «хорошо показывающее», в нашем случае – «хорошо показывающее зрелища», зрелища всемирных выставок. На первой Лондонской выставке посетители впервые лицезрели уникальный алмаз Koh-i-Noor, плуг Маккормика, швейную машинку Зингера, автоматический револьвер Кольта, каучуковые изделия Гудияра, стереофотографии Брюстера, венские стулья Тонета и еще много чего необычного. На последующих же выставках наибольший интерес у них вызывали экспозиции соседних и особенно дальних экзотических стран, так называемые национальные павильоны.

По сути, национальный павильон – это лицо, своеобразная витрина страны на всемирной выставке. И для того, чтобы это лицо/витрина выглядела достойно, мы предполагаем, что ей необходимо обладать сразу тремя качествами – витрина/зеркало, витрина*/призма, витрина/ящик.*

Предшественники национальных павильонов впервые появились на Парижской выставке 1867 года. Овал ее главного павильона олицетворял Земной шар, «путешествуя» по миру, посетители попадали в среду разных стран и континентов: последовательно возникали древнегреческий храм и восточный караван-сарай, американское ранчо и голландская ферма, тирольская деревня и русская изба, турецкая баня и китайский театр.

Этот географический калейдоскоп следует считать также прообразом

комплекса World Showcase, первого в мире тематического парка Epcot, который был открыт в 1982 году во Всемирном центре отдыха Уолта Диснея (Walt Disney World Resort) близ Флориды. World Showcase (Витрина Мира) – расположенные вокруг водного анклава одиннадцать павильонов: Великобритании, Германии, Италии, Канады, Китая, Марокко, Мексики, Норвегии, США, Франции, Японии. Сооружения (помимо названия) к выставочным павильонам не имеют никакого отношения. Это комплексы с воссозданными копиями традиционных памятников архитектуры, высокотехнологичными аттракционами, ресторанами национальной кухни и магазинчиками. Название же павильон – рудимент, оставшийся от своих прародителей, всемирных выставок.

Сегодня Epcot – обычное существительное, не акроним. Задуман же он был Диснеем как EPCOT – Experimental Prototype Community of Tomorrow (Экспериментальный прототип сообщества будущего). Автор концепции говорил: «EPCOT возьмет на заметку новые идеи и новые технологии, которые сейчас появляются в центрах разработок американской промышленности. Это будет сообщество будущего, бесконечно внедряющее, тестирующее и демонстрирующее новые материалы и системы. EPCOT всегда будет витриной [выделено автором], представляющей миру изобретательность и воображение промышленных предприятий Америки». Под витриной Дисней подразумевал отображение процессов, которые будут происходить в американской промышленности, т.е. витрины не статичной, но динамичной. Торговые витрины и те периодически обновляются, меняются, и занимаются этим специально обученные люди с труднопроизносимой профессией мерчендайзер (англ. *merchandiser*) – специалисты по продвижению имиджа товара. А, если еще отметить, что имидж (англ. *image*) – это целенаправленно сформированный образ, облик, или по образному выражению Гоффмана – «искусство управления впечатлениями», витрина – это жизнь образа.

Таким образом, если витрина – это жизнь образа, то отражение образа – это зеркало. Витрина – это динамика образа, зеркало – его статика, здесь и сейчас. Именно о витрине/зеркале, внешне отражающей внутренние процессы, говорил Дисней.

Epcot не суждено было стать EPCOT – витриной/зеркалом как, впрочем, не стали витринами, несмотря на названия, и World Showcase – это просто преподнесенные неискушенному зрителю для развлечения зеркала-идентификации перечисленных выше стран.

Идентификация (лат. *identifico* – отождествляю) означает признание тождественности, уподобление, опознание. Задача «опознания», идентификация национального павильона той или иной страны среди сотни других участников всемирных выставок как стояла перед архитекторами и дизайнерами прошлого, так и остается актуальной в наше время.

На первых всемирных выставках проблема идентификации решалась стилизаторским воссозданием копий, имитаций тех или иных известных архитектурных сооружений.

Наиболее ярко тенденция проявилась на всемирной выставке 1900 года в Париже, которая называлась «Итоги», и, которая подвела своеобразный итог способов и приемов организации экспозиций национальных павильонов. Так, комплекс зданий российского павильона имитировал уменьшенные в масштабе стены, башни, ворота московского Кремля. О своих впечатлениях написал посетивший выставку А.Н.Бенуа: «Наш Кремль, который стоял в стороне, на склоне Шайо, если казался несколько игрушечным рядом с Трокадеро, то все же его остроконечные башни с их пестрыми шатрами и золотыми орлами, его белые стены производили впечатление известной царственности». Большинство национальных павильонов выставки подробно описано Луи Русле в книге «L'Exposition Universelle de 1900». Отсюда мы узнаем, что Дворец Персии представлял собой точную копию медресе Мадер-Шали, одного из самых красивых памятников Исфахана, Дворец Турции – копию большой мечети Кайт Бей, а павильон Румынии – церковь Святой Троицы в Яссах. В результате не самых удачных экспериментов рождались сооружения, сравнимые разве что с «архитектурными гибритами». Так, павильон Испании был скопирован более изощренно – «по-фасадно». Один из них – это Университет Алкала, второй в стиле plateresco – Университет Саламанки, третий фасад – дворец графов Монтерей, наконец, четвертый – Санта-Крус-де-Толедо.

Тиражирование этих грандиозных макетов-моделей архитектурных

памятников на всемирных выставках XIX века достигло таких масштабов и разнообразия, что у французских авторов помимо терминов копирование и имитация, встречаются их синонимы, известные нам в совершенно других значениях. Так, факсимиле (от лат. *fac simile* – делай подобное) обычно называют воспроизведенную копию графического оригинала – рукописи, рисунка, чертежа. Слово же *r*é*sum*é в переводе с французского означает краткое изложение.

Так, павильон России на всемирной выставке 1878 в Париже, реализованный Ропетом, представлял собой, видимо, «резюме», краткое изложение традиций русского зодчества. «Московские ведомости» писали: «Это – сложное многоуровневое сооружение, нижний этаж которого был выполнен в виде фрагмента русской избы с крошечным окном, следующий – напоминал губернский дом в небольшом провинциальном городе, а верхняя часть подражала строениям Кремля с множеством высоких и узких окон, тесно стоящих одно возле другого. Вся эта конструкция была покрыта византийским куполом».

Надо признать, что если павильоны-копии хотя бы честны в своем проявлении зеркал представляемых стран, то подобные архитектурные гибриды можно сравнить разве что с зеркалами кривыми, которые распространены в аттракционах, называемых в народе «комнатами смеха».

На одном из самых грандиозных за всю историю всемирных выставок Шанхайском Экспо 2010 года были продемонстрированы старейшие приемы национальной идентификации – копии и имитации. Павильон Пакистана в масштабе один к одному воспроизводил модель парадного входа Лахорской крепости, известной также как крепость Акбара Великого. Павильон Таиланда имитировал Храм Стоящего Будды в городе Уттарадит. В плане павильон, как и храм, представлял собой окруженную перистилем классическую тайскую пирамиду с каскадным карнизным шпилем, украшенным золотой мозаикой.

Итак, копирование, имитация архитектурных памятников является одним из самых распространенных способов национальной идентификации.

В русско-английском словаре есть три значения слова национальный: national, traditional, ethnic (государственный, традиционный,

этнический). В триединстве государственный /традиционный / этнический интерпретируем определение государственный как представляющий лицо страны. Дополним традиционный синонимом сакраментальный (любовь к родине – сакраментальное чувство). Этнический заменим на народный, вспомнив этимологию слова *nation* (Natio – имя мифологической богини рождения и происхождения). Возможно, именно таким должен быть национальный павильон всемирной выставки – рожденный в культурной традиции, *представляющий лицо страны* и выражающий любовь к ней. Другими словами, в павильоне витрина/зеркало/призма/ящик и во взаимосвязи государственный/традиционный/этнический и заключается национальность (корпоративность) представляемой страны.

Корона Востока, главный павильон Китая на Экспо в Шанхае вызвал в профессиональных кругах много споров и толкований. Декан архитектурного факультета Северно-Восточного университета в Бостоне Джордж Траш очень тонко подметил: «Что если бы это было произведение дико крутое и современное по дизайну, но неопределенное по национальной принадлежности? Возможно, это сделало бы китайских архитекторов чуть-чуть счастливее, но обернулось бы неудачей для страны, организовавшей это масштабное мероприятие. Павильон Китая должен был решать совсем другие задачи. Он должен был стать не просто символом, но актуальным логотипом. Нужно было, чтобы этот павильон воспринимался как «китайский» с расстояния в тысячу шагов. <…> Так и получилось – трехмерный логотип, по совместительству выполняющий функцию здания». Как видим, вместо общепринятого понятия «архитектурный образ» Траш также оперирует современным термином «логотип», который великолепно коррелируется с нашим вышеназванным определением «корпоративность».

Прогуливаясь по какой-либо современной торговой улице, можно заметить, каким разнообразием форм и способов демонстрации обладают торговые витрины. У ювелиров они сфокусированные, у модельеров – модные, в автомобильных салонах витрины просторные, в кондитерских – аппетитные, в «товарах для дома» – практичные, в антикварных лавках источают благородную старину прошлого, айтишные витрины смотрят в будущее. Торговая витрина, как и

витрина выставочная – это некое ограниченное организованное пространство. Предполагается, что экспозиционное пространство, помимо «вместилища» своей основной выставочной функции, само является предметом демонстрирования. Это – пространство-экспонат, витрина/ящик.

Проживший много лет в Японии Роберт Маш сравнивает японское бытие с жизнью в ящике: «Жизнь в ящике – значит жить в обстановке, где все хорошо знакомо. <…> Единообразие и унифицированность пространства, ограниченного стенами ящика, не имеют аналогов. Обитатели замкнутого пространства уверены, что это их единственный мир, бежать из которого некуда». К концу I тысячелетия нашей эры в отношениях японцев с внешним миром начинают происходить изменения. Он их все меньше привлекает и постепенно отодвигается на второй план. Японцам интереснее находиться внутри своего небольшого, но уютного, обустроенного мира, где все знакомо и предсказуемо. Эту особенность мировосприятия японцев хорошо подметил Мещеряков: «Человек Хэйана неподвижно пребывал в центре искусственного садово-паркового мира, со вниманием наблюдая из своего окна за природными переменами. Не мудрено, что пространство, охватываемое в это время взглядом Хэйана, решительно сужается. <…> И теперь мир этого человека можно назвать “свертывающимся”: японцы становятся “близоруки” на всю оставшуюся часть истории».

Пространство-ящик, «свертывающееся» пространство – идентификация японского восприятия пространства, модель организации пространства, как в памятниках древности, так и в современной архитектуре Японии. «Свертывающееся» пространство-ящик, витрина/ящик – экспозиционная среда, которую японцы демонстрируют на всемирных выставках.

Экспозиционные модели витрин/ящиков возникают и в иных формах ментального восприятия пространства. Так, павильон Финляндии А.Аалто на Парижской выставке 1937 года, выделялся на фоне других сооружений необычной и выразительной пластикой свободных волнообразных (фин. *aalto* – волна) объемов, заимствованных у природы.

Очевидцы отмечают яркий национальный образ павильона

Финляндии (арх. Р.Пиэтиле) и на Экспо-58 в Брюсселе. «В нем с первого же момента чувствуется суровая страна лесов и озер, страна трудолюбивого, упорного народа. Будто и воздух в павильоне прозрачнее и чище, и студеная вода освежает, и белый снег бодрит и делает человека моложе, а физический труд на природе становится удивительно привлекательным. Национальное своеобразие в использовании художественных и строительных качеств дерева, свойственное народному искусству Финляндии, определило весь художественный строй павильона: его архитектуру, интерьеры и экспозицию», – пишет признанный мастер выставочного дизайна К.Рождественский. Такие же впечатления у писательницы М.Шагинян, посетившей этот же павильон: «Входишь в него, как в чудный еловый лес, – легкие вдыхают естественный аромат дерева; оно всюду – дерево и его друг, сохраняемый лесами и питающий леса, – вода родников и речек, озер и водопадов».

Национальные павильоны, сформированные как витрины/ящики, представляют собой модели организации ментального восприятия пространства, присущие той культуре, народу, этносу представляемой страны-участника всемирной выставки.

Еще одна аналогия из области торговли – генеральная задача, так называемых мерчендайзеров, специалистов по продвижению имиджа товаров, заключается не в обычной расстановке товаров на витрине, но в их представлении в наиболее выигрышном, благоприятном, подходящем виде потенциальному покупателю. Это еще одно свойство витрины – витрины/призмы, предоставляющей возможность раскрыть, усилить, приумножить, если угодно, «приукрасить» лучшие стороны продаваемого/демонстрируемого. А самое важное витрина/призма – это средство коммуникации – обращение к зрителю.

Такое свойство экспозиции были подмечено еще на первой Великой выставке. Ее коммуникативная сущность выразилась в образе главного сооружения – Хрустального Дворца: «Со своей стеклянной внешностью, – пишет Джиберти Бруно – Хрустальный Дворец был архитектурным воплощением идеала прозрачности философии Просвещения – непосредственная корреспонденция

между субъектом и объектом, знаком и референтом; между внутренним содержанием экспозиции и окружающей средой вне сооружения. Свет – это не только рационально организованный интерьер. Это – пространство Просвещения, освещенное светом разума». Знал бы Пэкстон, сколько глубоких смыслов обнаружат искусствоведы в его Хрустальном Дворце, детище, рожденном из обычной оранжереи.

Рассмотрим экспозиционную среду как средство коммуникации на примере павильонов Германии всемирных выставок XIX, XX, XXI веков.

Вот, что пишет Орлов о павильоне этой страны на Парижской выставке 1900 года: «Германский павильон представляет здание во вкусе немецкого ренессанса; он напоминает немецкие дома XV и XVI веков, с расписными фасадами и острыми башенками на кровле. Чтобы со всею немецкою добросовестностью соблюсти историческую правду на выставке при постройке этого дома, даже леса возвели совершенно такие же, какие делались при постройке домов в Средние века».

О том, что на всемирных выставках этого периода «вошло в правило» возводить павильоны-копии, павильоны-имитации, уже говорилось. Воздвигнув «исторически правдивый» павильон, немцы заодно показали свои характерные идентификационные черты: добросовестность, тщательность, точность, скрупулезность.

Совершенно другая сторона качеств, присущих немецкому народу, была продемонстрирована на Парижской выставке 1937 года, которая проходила в период III-его Рейха.

В целом, говоря об архитектуре Германии этого периода, известный архитектурный критик и нацистский чиновник Лотц отмечает: «Наши здания “пронизаны спектаклем”, чтобы обратиться к массовой публике. Физический опыт таких общественных мест как театры, кинотеатры могут помочь восстановить то, что они вспоминают с ностальгией. <…> Наши здания – это не просто “крыша над головой”. Они демонстрируют мощь и силу нации, выраженную в ней жизненную энергию. Это означает, что все люди причастны к этим зданиям, которые являются выражением силы, творческого духа германской нации, создавшей новое мощное государство».

Обращение к массовой публике, посетителям Парижской выставки, явно ощущалось и в павильоне Германии Альберта Шпеера – возвеличивание мощи, духа немецкого народа. Архитектор уже снискал известность как автор Собора Света на различных партийных мероприятиях – сотни мощных прожекторов, устремленных в темное небо, создавали ощущение бескрайнего замка с величественными залами. А.В.Васильченко в своей книге «Имперская тектоника» пишет: «В Париже уже было недостаточно одной оптической иллюзии. Визитная карточка Третьего рейха должна была быть осязаемой, являть собой "демонстрацию в камне упрочения новой веры". В данном случае Шпеер совместил "реальную" и "световую" архитектуру. Это был еще один феномен национал-социалистической архитектуры: реальность и иллюзия взаимно дополняли и обуславливали друг друга». В Париже Шпееру улыбается удача, он случайно знакомится с проектом советского павильона (арх. Б.М.Иофан, скульптор В.И.Мухина), который хранился в строгой тайне. Вспоминает сам архитектор: «С высокого цоколя прямо на немецкий павильон триумфально надвигалась десятиметровая скульптурная группа. Я сделал новый набросок нашего павильона в виде массивнейшего куба, расчлененного на тяжелые прямоугольные колонны, о которые, казалось, должен был разбиться вражеский порыв, а с карниза моей башни на русскую пару сверху вниз взирал орел со свастикой в когтях. За это сооружение я получил золотую медаль. Мой советский коллега – тоже».

«Между античностью и оккультизмом» – так охарактеризовала архитектуру павильона Германии Карен Фисс: «Достоинство и величие павильона Шпеера резко контрастировало с рационалистическим стилем большинства сооружений ярмарки. Его главной целью было создание квази-религиозного памятника, проникнутого имперским духом».

О павильоне Германии на Экспо 2010 в Шанхае (арх. Schmidhuber + Kaindli) пишет Коновалова: «Национальный павильон Германии раскрывал тему "Сбалансированное городское пространство" и демонстрировал возможность достижения равновесия в вопросах плотности населения, социальной активности, коммуникации средствами архитектуры и городского планирования. Тема "баланса"

стала основой концепции павильона и отразилась в необычном архитектурном решении и дизайне интерьера. Германия позиционирует себя как "многогранную, креативную нацию", прогрессивную страну, которая наряду с инновациями, осознает важность сохранения своих традиций и наследия».

С помощью коммуникационного средства – витрины/призмы, национальные экспозиции Германии на всемирных выставках различного периода продемонстрировали характерные черты немецкого народа, являющиеся их идентификационными признаками, как то: сила и мощь творческого духа, добросовестность, точность, пунктуальность.

Итак, в витринах/призмах страны-участники всемирных выставок демонстрируют самое характерное, самое существенное, самое прогрессивное, будь то достояния прошлого, достижения настоящего или устремления будущего.

В завершении рассмотрим формирование экспозиционного пространства по принципу витрина/зеркало, витрина/ящик, витрина/призма на примере павильона России на Шанхайском Экспо 2010 (архитектор Л. Айрапетов, сценография Б. Краснов).

Начиналось все обнадеживающе. Архитекторы предложили следующее пояснение: «Павильон состоит из трех основных элементов: 12 бело-золотых башен, "парящего в воздухе" куба, лежащего на основаниях всех 12 башен, и внутренней инсталляции. Бело-золотой цвет башен напоминает исторические образы русской архитектуры. Перфорация верхних частей башен создана на основе этнических орнаментов народов, населяющих Россию [витрина/зеркало]. План символизирует Мировое Древо (раскидистый дуб), на котором покоятся Небеса Жизни. "Корни" башен ориентированы к центру композиции и являются опорой для куба Цивилизации, который связан с символом Человек [витрина/ящик]». На этом «архитектура» закончилась и начиналась «сценография» – термин, связанный исключительно с личностью Бориса Краснова, позиционирующего себя в качестве специалиста по оному.

И все было бы замечательно, если бы г-н Краснов, не увлекшись своим пиаром, подзабыл о том, что ему доверена экспозиция России на всемирной выставке, а не сценография концертного шоу

очередной звезды российского шоу-бизнеса, которые, надо признать, он исполняет с величайшим мастерством.

Провал российского павильона начался с неудачного выбора главного героя экспозиции и главного коммутатора со зрителем [витрина/призма], которым стал известный персонаж сказок Н. Носова Незнайка. Оказалось, что Незнайка прекрасно известен не только на территории бывшего СССР, но и в Китае. Комиксы для детей с участием этого героя были там очень популярны еще в 1990-ые годы. Имя Незнайки на китайский тогда перевели как «сяо учжи», что означает «маленький невежда». Образ коротышки в широкополой шляпе по сей день вызывает у китайцев ассоциации, вполне соответствующие переводу. Китайцы ожидали в павильоне России увидеть напоминания о прошлых достижениях науки и техники, надеялись ознакомиться с планами по инновационному преобразованию страны (витрина/призма). СССР до сих пор у них представляется «почтенным старшим братом». Однако, как отметил один из экспертов, «вместо этого в российском павильоне перед нами предстал гибрид нуждающегося в средствах технического музея с парком аттракционов среднего уездного города».

У нас впечатления несколько иные. Сценография, представленная Красновым, выглядела то ли галлюциногенным сном, то ли – дайвингом в компоте из мутированных даров с чернобыльской поляны, то ли – путешествием в мир наших членистоногих друзей: букашек, таракашек и гусениц. Вероятнее всего, большинству из посетителей понравилось это видение, радующее глаз Мухи-Цокотухи, и, не обремененное глубинными смыслами. Они с радостью фотографировались с грибами-баобабами, лютиками-парашютами, бабочками-птеродактилями, ягодами-..., да что там – ЯГОДИЩАМИ-репками, с которыми дед, бабка, внучка, Жучка, кошка, мышка и папка с мамкой, теткой, дядькой, шурином и тещей в придачу вряд ли бы справились. Одним словом, – ярко и бессмысленно.

Несмотря на серебряную медаль, которая была присуждена павильону России «за раскрытие темы выставки» по понятным идеологическим причинам, российскую экспозицию следует считать неудавшейся.

Таким образом, организация (дизайн) экспозиционной среды,

рассмотренной нами в качестве витрины, представляющей лицо страны-участника всемирной выставки, подразумевает:

- реализацию форм, функций, действий, процессов, отражающих и отображающих особенности позиционирования культуры и идеологии представляемой страны, а также способствующих ее корпоративной (национальной) идентификации (витрина/зеркало);
- демонстрацию пространства-экспоната, исходящего из национального воззрения на мир, национальной художественной «логики», склада мышления: какой «сеткой координат» улавливается мир, какой миропорядок прочитывается сознанием, каковы эстетические идеалы и как они воспроизводятся в перцептуальных моделях (витрина/ящик);
- проявление самых существенных, самых лучших, самых прогрессивных сторон позиционирования и национальной идентификации, будь то достояния прошлого, достижения настоящего или устремления будущего (витрина/призма).

Библиография:

1. *Васильченко А. В.* Имперская тектоника. Москва: Вече – 2010.
2. *Генкель В. Е.* Иллюстрированное описание Всемирной промышленной выставки в Париже 1867 года. С.Пб.: Издание Генкеля В.Е. – 1869.
3. *Коновалова Н. А.* Игры разума. Итоги Экспо-2010 // Современная архитектура мира. Санкт-Петербург: Нестор-история – 2011.
4. *Мещеряков А.Н.* Книга японских символов. Москва: Наталис – 004.
5. *Орлов М. А.* Всемирная Парижская выставка 1900 года в иллюстрациях и описаниях. Санкт-Петербург: Типография братьев Пантелеевых – 1900.
6. *Прасол А. Ф.* Япония: лики времени. Москва: Наталис – 2011.
7. *Рождественский К.И.* Ансамбль и экспозиция. Москва: Художник РСФСР – 1970.
8. *Траш Дж.* Себя показать, на других посмотреть // Проект International. Москва: Проект Медиа – 2010. С. 44.

9. *Шагинян М.* Зарубежные письма. М.: Советский писатель – 1977.
10. *Шпеер А.* Воспоминания. Смоленск: Русич – 1997.
11. *Beard R., Disney W. Richard R. Beard (Author)* Walt Disney's Epcot Center: Creating the New World of Tomorrow. New York Harry N Abrams – 1982.
12. *Fiss K.* Grand Illusion: The Third Reich, the Paris Exposition, and the Cultural Seduction of France. Chicago: University of Chicago – 2010.
13. *Find ling John. E.* Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions, 1851-1988. Washington: Greenwood Press – 1990.
14. *Meyer J.* Great Exhibitions. New York: Woodbridge – 2006.
15. *Rousselet L.* L'Exposition Universelle de 1900. Paris: Hachette & Cie – 1901.

И. В. Портнова

РОЛЬ ТРАДИЦИЙ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ АНИМАЛИСТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ XVIII-XX ВЕКОВ

В статье освещаются общие тенденции отечественного анималистического искусства XVIII-XX веков, формирование традиций, которые имели значение на всем протяжении рассматриваемого периода, в частности, необходимым шагом в работе художника-анималиста стал натурный принцип изображения, способствующий сложению академических основ в трактовке животных.

The article describes the General tendencies of domestic animal art of XVIII-XX centuries, traditions that have value throughout the period under review, in particular, a necessary step in the work of painter-animalist became faithful principle which favours image adding academic foundations in the treatment of animals.

Ключевые слова: анималистика, принцип изображения, модель, природа, произведение, формы, академическое искусство, наблюдение.

Keywords: animals, principle pictures, model, nature, composition, form, academic art, surveillance.

Рассматривая отечественное анималистическое искусство XVIII-XX веков, коснемся вопроса о формировании традиций, обеспечивающих преемственность развития жанра. В его основе лежит проблема «человек-природа-животное», которая, по сути, является одной из самых древних и вечных проблем. Она одновременно и самая универсальная. От первых пещерных изображений древнего обитателя до современных философских полотен и изваяний тянется прочная и устойчивая нить художественного познания человеком окружающего

мира и своего места в нем.

В соответствии с историко-культурным контекстом эпох постепенно менялись сюжетно-тематические предпочтения, взгляды на искусство изображения животных и, соответственно, образная система самих произведений, что приводило к сложению новых художественных принципов.

Первыми истоками отечественной анималистики можно назвать изображения животных в Древней Руси. Россия имела за своими плечами большой багаж национального культурного наследия. На протяжении восьми столетий существования древнерусской культуры были выработаны особые формы художественного мышления, прочно отстоялись национальные традиции. В этой связи характерно изображение животных в скульптурных рельефах, в живописи, в декоративно-прикладном искусстве. В крестьянской среде наблюдался схожий процесс. Русское народное искусство было буквально насыщено образами зверей и птиц. Животные включались в резьбу русских жилищ, изображались на предметах крестьянского быта. Оказавшаяся устойчивой эмоционально-выразительная структура звериного образа прошла сквозь века в почти неизменном виде. Из поколения в поколение передавались образные мотивы, выразительные приемы, школа мастерства. Это, прежде всего, относится к изображению животных в народном творчестве. Мотивы, сложившиеся здесь, повторялись в древнерусском искусстве почти без изменений.

Однако изображения животных, в большинстве случаев весьма отдаленные от своего первозданного облика, включающиеся в категорию «звериного орнамента» (1), имеющие ярко выраженную фольклорную стилистику, подчиненные ритмическому строю композиций, изобразительный язык которых условный и декоративный с явной доминантой узорчатости, не могут называться анималистическими. Проблема заключается в той функции, какую они выполняли, для чего они служили. Их роль не сводилась к постижению живой природы, а если и было наблюдение над окружающим миром зверей, то преломлялось весьма своеобразно. Сказочно-гротесковый образ животных передавал символико-космогоническую картину средневекового мира. Веками выработанная система зооморфной

образности заключала в себе мысли о необходимости воспроизведения «общей» картины мира, его «тварный» образ, предполагал символику художественного языка как наиболее адекватное и полное отражение мироздания. Семантический и стилистический характер таких мотивов, их иконографический строй требуют отдельного рассмотрения.

Устоявшиеся традиции изображения животных в древнерусском искусстве с их отчетливо выраженной фольклорной направленностью, в последующее время были сильно видоизменены, а по сути переосмыслены. Причиной тому явился светский, а не религиозный характер изобразительного искусства. Поскольку в XVIII веке начинает появляться самостоятельный образ животного в своем конкретном и реальном виде, каким он виделся художникам в природе, свободным от христианского содержания, иконописная манера изображения зверей или их стилизованная орнаментальная трактовка остались в прошлом.

Формирование анималистики XVIII столетия проходило посредством введения новых форм в живописи, изобразительного языка, которые найдут продолжение в искусстве последующего времени. Благодаря европейской, а не средневековой системе художественного образования (открытие в 1724 году Академии наук, а в 1757 Академии художеств), стало возможным говорить о становлении художника светского типа, каковыми были анималисты. Их внимание естественным образом было обращено на анализ живой природы, предполагающей ее близкое изображение, а соответственно и стремление к подражанию и созданию ее подобия. Стремление к подражанию воспитывало вкус художников, наблюдательность и способствовало формированию первой традиции натурного отображения. Конечно, в XVIII веке натура еще не подвергалась последовательному анализу. Наблюдение было односторонним, базировалось на уровне достижения внешнего сходства. Таким был «кунсткамерный рисунок» петровского времени, натюрморты первой половины XVIII века. Чтобы дать точное представление о музейном экспонате, существовали определенные предписания, которые заключались в следующем: зарисовывать необходимо было в натуральную величину или с указанием масштаба изображения, размеров предмета. Он должен быть внешне схожим, таким как был представлен в экспозиции (2). Художники буквально

«набивали руку», чтобы с максимальной точностью зафиксировать на бумаге все отличительные особенности музейного предмета – цвет, размер, материал из которого он сделан, имеющиеся детали. Так ботаник Буксбаум, отправившись в Константинополь, имел инструкции «производить тщательные разыскания в царствах природы, (…) выбирая интересные объекты натуры». Для этого необходимо было «все прилежно смалевать» (3).

В своем стремлении к передаче схожести наблюдаемого предмета во всех его деталях был сформирован культ подражания природе, который в западноевропейской и русской живописи привел к сложению своеобразной манеры «обманки», способствующий оптическому эффекту восприятия артефакта как реального трехмерного изображения. Таковы были первые русские натюрморты, которые (можно предположить), опирались на «кунсткамерный» рисунок, в частности, на рисунки голландской художницы М.С.Мериан, с большой тонкостью и миниатюрностью изображающей растения, птиц, насекомых. Анималистический персонаж хорошо вписывался в манеру «обманок». Свойства яркости, блесткости, мягкости или жесткости оперения птиц, меха зверей естественным образом настраивали художников на отображение всех их фактурных качеств. В итоге, линия точного рассказа базировалась на непосредственных наблюдениях, на подробных рассказах охотников и европейской традиции скрупулезного изображения. Наблюдение, характеризуемое в XVIII веке как эмпирическое, привело к сложению первой традиции в анималистическом искусстве – традиции натурного изображения, особенно значимого в рисовании животных.

В последующее время, в частности, в академическом искусстве XIX века роль традиций была наиболее значимой. Сама академическая система обучения, в основе которой лежали принципы подражания и следования канонам античного искусства, сформировала строгие правила изображения, которые, в свою очередь, легли в основу академических традиций. Эта школа, ориентированная на последовательное изучение предмета, выполнения большого числа штудий, имела немаловажное значение для анималистического искусства. Она сформировала основу профессионального мастерства.

Пройдя ее, русские художники-анималисты XIX столетия: П.Клодт, Н.Либерих Н.Сверчков, Н.Самокиш, П.Ковалевский, Р.Френц и другие, представили основные принципы анималистического изображения, базирующиеся на изучении образцов классического искусства и живой натуры. Как отмечалось в материалах истории Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств 1864 года, сначала использовались модели, а потом «когда найдет вымысел и искусство достойными производства из камня или металлов» (4).

Примером могут служить изваяния лошадей первой половины XIX века, которые отличались высоким художественным качеством. Они имели своих предшественников. В основе построения монументальных конных скульптур XVIII века лежала композиционно-пластическая схема эпохи римской античности и итальянского Возрождения, в которых лошадь изображалась победно шествующей, гордо неся на своей спине сидящего на ней человека. Мастера предпочитали видеть совершенную классическую форму в образах лошадей элитных пород, в которых, по их мнению, полнота красоты и смысла наилучшим образом раскроется через величие образа. В рамках классицистического стиля сформировалось идеально-героизированное отображения коня, не лишенного конкретных черт. В итоге оказалось, что классицистический стиль стал благоприятной почвой в сложении «иппического жанра» в скульптуре. Группы «Укротители коней» П.Клодта по праву считаются классическим примером такого выражения. Кроме того, Клодт выступает как мастер-наблюдатель и тонкий фиксатор природы – черта, которая станет характерной для творчества скульпторов-анималистов второй половины XIX века. Если говорить о формировании традиций в анималистической скульптуре, то все началось с Клодта. Благодаря ему анималистический жанр встал на путь самостоятельного развития. На этом пути он сумел отразить характерные черты русской анималистической скульптуры своего времени и прогнозировать его последующее развитие.

То, что наблюдалось в анималистике XX века, не стало сложившейся отработанной традицией, как это было на протяжении XIX столетия. У художников отсутствовала стилевая общность, которая все же существовала среди живописцев предыдущего периода или в

импрессионистической скульптуре рубежа веков. Их образные решения были пластически разнообразными, в особенности это прослеживалось в скульптуре 1970-1990-х годов. Здесь можно говорить о некоторой ориентации на традиции, например древних архаических культур (мотивы древнеегипетской анималистики) или традиции барокко («необарокко» в трактовке скульптуры малых форм) и т.п. Конечно такие аналогии лишь приблизительные. Наше анималистическое искусство конца XX столетия можно рассматривать как итоговое и одновременно открывающее новый период его поступательного развития, наследующего традиции предыдущего времени.

Начало XXI века, знаменуя собой информационный взрыв, небывалые ритмы жизни, привело к еще большей необходимости историко-философского осмысления прожитого. Может быть, в поисках ответа на извечные тайны бытия художники-анималисты продолжают обращаться к таинственной мудрости древних культур. Например, орлы А.Белашова выглядят неким символом мудрости, силы и достоинства, напоминая египетских божеств. Как завороженный, скульптор повторяет полюбившийся образ орлана на больших листах бумаги, рисуя его карандашом и акварелью. Его цельный и лаконичный силуэт контрастно выступает на белом поле бумаги подобно тому, как он выглядел в природе на фоне голубого неба и на выступах скал. В духе древнеегипетской пластики, выражающей значение зверя-тотема, представлены и произведения М.Фокина. Художники как бы ставят зверя на пьедестал возвышенного. Этой идее отвечал образ-символ, образ-идеал, поднимающийся над повседневностью. Эпичен художественный строй образов Р.Шерифзянова. Можно сказать, современные анималистические произведения обнаруживают внутреннюю тенденцию к иносказательности. В последние десятилетия, используя традиции прошлого, художники-анималисты обращаются к стилистике русского народного искусства. Зверь – природное существо, порой облекается в причудливую форму фольклорного синтеза. Сделать животное союзником по любви к природе – вот, что привлекает художников. Чистосердечность мысли, светлая детская наивность – вот эти свойства должны действовать, и они звучат в незамысловатых произведениях А.Цветкова, П.Климушикна, М.Сиротинской. Как будто

обнажается поэзия всего сущего и обретает качества необходимой философичности. Новое понимание природы и животного как важной и неотъемлемой части мироздания, целесообразности и необходимости их бытия, закономерно вело в анималистических произведениях к поискам новых возможностей в пределах традиционного жанра.

Таким образом, анималистическое искусство XVIII – первой половины XX веков продемонстрировало многообразие тематических линий, свои ценностные установки и художественные изменения, происходящие на протяжении трех столетий.

В целом, в анималистике данного периода при некоторой преемственности форм, приемов изображения, наблюдалась относительная самостоятельность развития. Искусство иностранных и русских мастеров XVIII века, «кунсткамерный» рисунок, «лошадиная» тематика в творчестве ряда мастеров XIX века и т. д. – все это отдельные темы в анималистике. Скажем, искусство Гроота, Кнаппе, Клаубера и их учеников целиком принадлежит XVIII веку и отличается от анималистической живописи XIX века, скульптуры XX столетия. Их относительная общность заключается в том, что они представляют одну важную особенность русской анималистической школы, основанную на крепком изучении натуры и заинтересованном отношении к ней.

В отечественном изобразительном искусстве анималистика заняла свою нишу, отражая общий исторический процесс. Включаясь в изобразительную систему многих жанров, она расширила их горизонты, внесла своеобразие в сюжетную трактовку, саму технику исполнения, в целом продемонстрировав характерные особенности трактовки, изобразительного языка, обогатила историческую «палитру» изобразительного искусства России Нового и Новейшего времени. В этом ее непреходящее значение.

Примечания:

1. *Василенко В. М.* Народное искусство. – М.: Советский художник, 1974. – С.54.

2. *Копанева Н. П.* Прогулки по «Нарисованному музею» Императорского Петербургского музея // Наука из первых рук. – 2006.

– № 3. – С. 58-77.

3. *Сытин А. К.* «Муж вещей травных в сыскании неусыпный» // Природа. – 2003. – № 6. – С. 93

4. Собрание материалов из истории Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. / Под ред. Петрова П.П. С-Петербург.: 1864.- С.157, 158.

Библиография:

1. *Василенко В. М.* Народное искусство. М.: Советский художник, 1974. – С.54.

2. *Копанева Н. П.* Прогулки по «Нарисованному музею» Императорского Петербургского музея // Наука из первых рук. – 2006. – № 3. – С. 58-77.

3. *Сытин А. К.* «Муж вещей травных в сыскании неусыпный» // Природа.– 2003.– № 6.– С. 93

4. Собрание материалов из истории Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. / Под ред. Петрова П.П. С-Петербург.: 1864.– С.157, 158.

5. Алитаев. Скульптор Петр Карлович Клодт. Биографический рассказ. 1940. // РГАЛИ. Ф.1370. Ед.хр. 91.

6. *Рязанцев И. В.* П. К. Клодт и некоторые проблемы искусства первой половины XIX века / Труды Академии художеств СССР.– М.: 1984. – Вып..2.– С. 133.

7. *Каменский А.* Вернисажи. М.: 1974.

8. *Белашов А. М.* Как рисовать животных. М.: 2002.

О. Д. Бубновене

МАТЕРИАЛ, ВЕЩЬ, ОБРАЗ В ЭТНОХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАДИЦИИ И «ПЕДАГОГИКЕ» ОБСКИХ УГРОВ

В статье рассматривается художественно-образная специфика в народном искусстве угров (ханты и манси) и потенциал художественно-педагогического освоения народного искусства.

Article deals with specifics of artistic structures in Ugric tradition (Khanty and Mansi) as the basis of creativity and pedagogy.

Ключевые слова: народное искусство ханты и манси, материалы декоративного искусства, художественный образ.

Keywords: folk art of Khanty and Mansi, form shaping and decoration, aesthetics of the material, artistic image.

«Вне традиций нет элементов его (народного искусства – О.Б.) созидательной силы» [3. С. 293]. Традиционное искусство создается самим народом «под равномерным и неослабевающим воздействием неисчисляемых однородных и близко творческих сил отдельных индивидуальностей» [4. С. 24]. Сформулированные В.С. Вороновым для русского искусства, эти положения справедливы и для народного искусства в целом. И поскольку слой носителей художественного опыта, которым в Югре является старшее поколение, истончился, искусство, как условие бытовой повседневности, существенно утрачивает свою напряженность и преемственность, то и коллективный опыт нуждается в определении структуры художественных элементов народного искусства, а также условий его распространения в среде образования, что определяет задачи педагогического плана. Поэтому важно оценить художественную специфику образа, его потенциал сделать условием

художественно-педагогической практики. Рассмотрим аспекты «созидательной силы» народного искусства Югры.

В Югорском регионе (Ханты-Мансийский автономный округ-Югра) сохраняются основания народного искусства ввиду устойчивости традиционного хозяйства для части жителей: охоты, оленеводства, рыболовства, по-прежнему существующих в производственно-бытовом укладе и предметно-пространственной среде. Народное искусство в регионе представлено у ханты и манси (в прошлом остяки и вогулы), ненцами, коми-ижемцами и русскими, переселенными в край в XVII в. для устроения на Мангазею (в Обскую Губу) ямщицкого тракта. В XX в. произошли существенные коррективы в национальном составе округа, но это касается городов и новых профессий. Важнейшие же аспекты культуры малочисленных народов и, прежде всего, малочисленных коренных жителей Севера ханты и манси, доминируют в специфической образности наиболее древним и устойчивым состоянием искусства. Так, до настоящего времени сохраняются различия в изготовлении мужской и женской обуви, так как мужчины (и дети) относятся к сфере «небесной», а женщины к сфере «земля». Соответственно различаются материал, крой, их использование. В настоящей статье отметим художественные аспекты некоторых материалов и их значение для акцентирования педагогического плана этнотрадиции.

Мех, ровдугва, кожа рыб технологически – *древнейшие плоскостные* структуры, с помощью которых формируются оболочки жилища и костюма. В народном искусстве обских угров ханты и манси они выступает *живым* источником художественного сознания. Общий художественный контекст технологии и формообразования связан с образом природы. Языческие переживания «живого» материала, представления о его священном значении основаны на сакральной функции, участии в знаковой (межродовой) коммуникации, эстетике декоративного, дописьменного представления о мироздании. *Работа с мехом* – всецело женское занятие. Изготоволение одежды, обуви, сумок начинается с выделки шкур, которые дубятся органическими составами, раскраиваются без лекал, вручную сшиваются сухожильными нитками, и декорируются орнаментальными вставками, выполненными в технике меховой мозаики с использованием орнамента ленточного

типа с синонимией фона и узора, контрастными полосками. Одежда из оленьего меха: шубы (сахи), малицы, парки, гуси, обувь, капоры. Женские сахи и мужские кумыши украшаются полосами меховой мозаики, вставками в швы суконного канта. Для малиц характерна декоративная отделка суконным кантом, а для меховых гусей – суконными кисточками. Меховая обувь (кисы) изготавливаются из оленьих лап – камуса. Подготовительными работами *по ровдуге* (выделке кожи оленя) начинают заниматься подростки, по нашим данным с 11/12 – 14 лет. Но знакомство с обработкой рыбьей кожи (щуки, налима) происходит раньше, в 5 – 6 лет. Внутренняя структура и животного и рыбьего материала напоминает замшу, тонкую и нежную. Ровдуга используется в основном для шитья летней обуви, сумок. В XVIII-XIX вв. из нее шили верхнюю плечевую одежду, штаны. Ханты р. Казым (Белоярский район) из ровдуги, выделанной из летнего камуса, изготавливают игольницы, пришиваемые к сумочкам для рукоделия. Узор по ровдуге наносится растительной краской из отвара березовой коры. Контур узора выполняют заостренными палочками, затем орнамент закрашивают палочкой-лопаткой. Из рыбьей кожи шили одежду – рубахи, халаты, штаны, также хозяйственные мешки, емкости.

Свойства материала и композиционная структура указанных изделий устойчиво связаны производственными техниками. Техники обработки материалов образуют художественно-конструкторские операции в стыковке пластин. В месте касания подошвы и голенища обуви, при декорировании ровдужной вставки или головки «ныриков», прокладывается подшейный волос оленя, и прошивается тонкой сухожильной нитью его же. Это исключает коробление и промокание обуви, а также формирует эстетическую завершенность в соединении частей изделия, мелким ритмичным стежком создающим бег линии, очерчивающей стопу. *Техникой врезки* орнамента одного меха в другой достигается контраст и активизируется роль фона как декоративного элемента. Композиции меховых и кожаных изделий у ханты и манси связаны идеей *коммуникации* и отвечают задаче узнаваемости родовых черт, территориально и лингвистически означенных. Монументальность общего силуэта, различение деталей декора составляют коммуникационно-визуальную специфику

объекта. Так возобновляется с одной стороны специфический образ мироздания, с другой – условие кодификации «своих», но не в активном противопоставлении с «чужими», а в определении *различий в подобии*, по сути тождества общего и специфического в искусстве этноса.

В традиционном текстиле заключены представления о межэтническом, а шире – межнациональном общении, которые могут быть охарактеризованы как *мировоззренческие интерференции искусства.* Данным понятием структура древних аутентичных практик текстиля, технологий и способов переплетений связывается с относительно недавними процессами. Традиционные полотна восстанавливается по археологическим материалам, технологиям крапивного ткачества, существовавших у угров дольше, нежели у других народов [1, 5]. В XVIII – начале XX в. из крапивного полотна ханты (остяки) и манси (вогулы) шили одежду (рубахи, халаты, штаны), которую украшали вышивкой шерстяными нитками и бисером. Ткачество, в зависимости от технологических устройств, может быть видом деятельности с 4 – 5 (тканье шнурков на руках) и 12 – 17 лет в зависимости от используемых технологических устройств, наиболее сложный из которых – кросна (ремизный), ставший органичной частью угров. Ткацкие приемы позволяют получать также половики с рисунком «в поперечную полоску», «клетку», «звездочку» (ступенчатые розетки) и «елочку» (лучевые полуромбы) – это для русских.

Художественная обработка дерева в особой *одухотворенности природного вещества.* Дерево в хантыйской традиции понимается в образе мироздания (Древа) и его переживание как «живого пространства» – реального и зареального – неоспоримо свидетельствует о сакрализованной связи человека и природы. Это отражено в языке, практических и игровых формах, характере и принципах обработки материала. Предметный мир из дерева многообразен: домашняя посуда, утварь, транспорт, жилище и хозяйственные постройки, игрушки, музыкальные инструменты созданы из березы, кедра, лиственницы, осины. Форма хантыйских и мансийских блюд – прямоугольная, с закругленными углами. Внутренняя поверхность тщательно обрабатывается, дно плавно переходит в стенки, с утончением к краю. Форма и размер черпаков варьируются, но почти все имеют неглубокую

черпальную часть – круглую, четырехугольную или многоугольную, иногда вытянутую вдоль или поперек, и длинную ручку, которая из красивой трехгранной нижней части плавно перетекает в четырехгранную – верхнюю. Сегодня утрачена традиция украшения ручек черпаков трехгранно-выемчатой резьбой, также зооморфными фигурками, деревянными кольцами, цепями. Сохранилось изготовление крюков для подвешивания колыбели из цельного куска дерева в четыре-пять резных звеньев, длиной до 1 м. В прорезях звеньев вставлены колышки, которые «шумят» при покачивании колыбели. Нижнее звено заканчивается двойным крюком.

Изделиям обских угров свойственна особая стилизация формы – некоторая удлиненность пропорций, изящность в контуре предмета, пластическая выразительность в завершенности элементов. Велика роль головоломок, выполненных из дерева, с задачами тренировки памяти и пространственной координации. Выразительны весла с элементами скульптурной и трехгранно-выемчатой резьбы, которые зафиксированы в конце XIX – начале XX в. у северных ханты и манси. Ручки имеют часто форму птичьей головы, а черенок – прорези с вырезанными в них колышками. Для педагогической цели важно принятое в семьях ханты и манси создание игрушек из дерева и *моделирование*, таким образом, всего пространства обитания человека в его производственной и конструктивно-технологической идее, художественно-образных функциях, задачах художественного труда, разделенного на мужской и женский. Связи игрушек и игровых функций в задачах половозрастного воспитания, социальной организации реализуются в изготовлении мальчиками нарт, юрты, лодки, люльки, посуды, изделий труда женщин, образов оленя, диких зверей и птиц, музыкальных инструментов. Они являются не только материалом художественной обработки дерева, но и условием этнопедагогической сопряженности искусства прошлого и настоящего, объектом половозрастной инициации. Так, девочке с трех лет старшие в семье ежегодно дарили игрушку-люльку, которая к 15 годам *вырастала* до реальной по размеру, а девушка вступала в возраст брачевания.

Художественная обработка кости (оленя, рога) также полна одухотворения. Понятие *живого* материала здесь ярко и в силу его

животного происхождения. Обращение с инструментами (резьба, токарная, механическая обработка) при работе с костью требует определенной физической силы и навыков, поэтому ее освоение начинается с 12 – 14 лет. Наконечники стрел, щитки лучника, мерки для пороха, пряслица, крепилки для ниток, иглы и проколки, детали оленьей упряжи, курительные трубки, рукоятки ножей, ручки для берестяных сосудов, штампики, накладки и пряжки мужских поясов выполнялись из предварительно вываренного материала, который легко режется ножом. Среди приемов декора – трехгранно-выемчатые, циркульные, контурные, профилирование краев. К древнейшим относятся щитки лучника – защитные пластинки для большого пальца руки. Щитки с отверстиями для ремешков по бокам упруго выгнуты. Внешняя поверхность щитка орнаментирована. У восточных ханты узоры создаются точечной, циркульной и контурной резьбой. У северных ханты контурной резьбой выполнены изображения медведя, выдры, бобра. Фрагменты кости в структуре предмета (нож, пояс, пуговица, застежки и др.) контрастом с деревом, бронзой, текстилем являют особое ее дыхание, овеществленную эстетическую интенсивность, остроту стиля шлифованной фигуративной или гравированной поверхности, с чувством меры, вкуса, уважения к материалу.

Берестяные изделия позволяют акцентировать внимание на *упругости формы*, возникающей в процессе ее сгибания, а также *семантике декора* и его образного значения. *Эстетика формы предмета* (в технологии замков, технике обработки швов) проникнута функциональной оправданностью и предполагает освоение задач конструктивной тектоничности. В силу напряжения материала, стремления к обобщенной целостной форме, береста – это эффективный способ формирования технологического *сознания*. Податливость пласта позволяет формировать объем в любом направлении в детских люльках, плоской и объемной посуде, берестяных туесах, заплечных коробах, берестяных лодках, временных жилищах. Простейшие операции с берестой выполнимы уже с 5 – 6 лет, сложные осваиваются с 9 – 10 лет. Декор и орнамент в бересте являются *схемой отраженного в сознании объекта,* родовой тайны, силы духовных *безличных* универсалий, укрощенных человеком через освоение им технологии изображения.

Ясная и четкая структура декора кодирует в изображении смысловую суть образа-знака и его родовую принадлежность. Декор позволяет чувственно охватить энергию образов природы, орнаментальную статичность и благородство птицы, лягушки, червя, медведя, оленя, следов зверей и т.д.

Сегодня используют весенне-осеннюю и летнюю бересту. В первом случае орнамент процарапывается или выскабливается на боковых поверхностях чаш, а в случае двойного слоя бересты декорируется и внутренняя поверхность. Стилистическая черта выскобленных узоров – контурность образующей линии. Летняя береста не орнаментируется. У восточных ханты в декоре характерны изгибы орнаментальной линии под прямым углом. Возможны и криволинейные очертания, например, «червь». У северных ханты популярно стилизованное изображение «медведя» с основой в виде гексаграммы. Аганские ханты применяют технику накладной бересты по зачерненному фону во всю ширину стенок. Два горизонтальных бордюра: основной и окаймляющий его снизу – ритмически сгармонированны. У сургутских ханты берестяные коробья раскрашиваются растительным красителем, дающим красно-коричневый цвет. Орнаментальная линия имеет прямолинейные очертания.

Во второй половине XX в. большинство узоров имеет криволинейные очертания, нарастающие в васюганско-ваховских орнаментах. А расцвет берестяной орнаментики именно у этой группы хантов привел к тому, что она в подавляющей степени определяет общую восточнохантыйскую картину.

В структуру украшения женской одежды органично вошло шитье и вышивка бисером. *Бисерные украшения – «история народа в орнаменте».* Бисер осваивается уже в самом раннем детстве в игровых формах – с 2-3-х лет, когда (по сообщениям мастериц) девочка способна нанизывать на иголку с ниткой несложные наборы. Сенсорное *восприятие* формирует образность и последовательность действий и мышления, а вместе с ним, способность решения более сложных задач по мере роста ребенка. Бисер у угров появляется сравнительно поздно – в XIX-XX вв. выполнялись съемные украшения: шейно-нагрудные и накосные. К съемным относятся и простые бисерные

низки для крестиков. Бисер, в основном, адаптирован в структуру предшествовавшей ему вышивки. Целостность ансамбля костюма, завершенность силуэта, праздничность, во многом определяется цветонасыщенностью стекла, его использованием нагрудных доминантах-вставках, краевым эффектом в распахе или на концах рукавов, в подоле. Искусство бисерной геометризации вариативно по нюансам, но исторически канонично по условиям оформления.

Керамику можно рассматривать из идеи *пространственно-временных координат этноса.* Поэтому керамика не просто уникальна. Это богатейший материал по истории края, сведения о социально-экономическом институте первобытности, этнокультурных контактах, идеальных представлениях о времени и пространстве, что, с точки зрения художественной дидактики, ярко воссоздает образность прошлого. Социокультурные значения сосудов заключены часто в их ритуальном (праздничном) и бытовом использовании. Декоративный узор здесь заменяет письменность. Чтобы извлечь эту информацию из керамических источников, восстановить древнюю систему технологии и обжига, важны технологические знания, семантические правила художественных решений. В области воспитания это дает мощный педагогический эффект, т.к. научение технологии керамического искусства неразрывно в параллелях со всем комплексом жизни и ее главной целью – этической подоплекой художественного творчества.

Кроме отмеченных материалов и видов в арсенале угров *вымоченный корень кедра*, пластичный и прочный*; лозо- и травоплетение, сукманина*. Отдельный вид искусства – создание кукол (*акань, паки*). *Художественный металл* – уникальный, сакрально, географически и хронологически обусловленный феномен. Безусловно, что каждому материалу присущи черты, отмеченные в других, но предлагаемая трактовка призвана дифференцировать образное содержание предметов ремесел для удобства педагогических задач при формировании регионального компонента художественного образования.

Таким образом, художественная и педагогическая ценность народного искусства связана с выявлением содержания художественной преемственности и совершенствования образовательного опыта в процессах преемственности и локализации педагогического ядра как

воспитательного метода в искусстве. При создании такой системы целесообразно обеспечить два рода условий: а) установить соотношение структуры академических и этнохудожественных задач; б) реализовать принцип «обучение через исследование», где в процессе художественной подготовке изучаются музейные и архивные материалы, проводятся полевые экспедиции, контакты с профессиональными художниками и народными мастерами.

Библиография:

1. *Бубновене О. Д.* Народные художественные промыслы Югры. Ханты-Мансийск, 2005.

2. *Бугаева А. Л.* Традиционная педагогическая культура хантов и манси. М., 1997.

3. *Воронов В. С.* Крестьянское искусство. М., 1972.

4. *Воронов В. С.* О крестьянском искусстве. М., 1924.

5. *Глушкова Т. Н.* Археологические ткани Западной Сибири. Сургут, 2002.

6. *Молданова Т. А.* Орнамент хантов Казымского Приобья: семантика, мифология, генезис. Томск, 1999.

7. *Федорова Е. Г.* Орнамент на одежде и утвари манси //Орнамент народов Западной Сибири. Томск, 1992.

О. А. Турчина

КАКИМ БЫТЬ АБСТРАКТНОМУ ИСКУССТВУ? ДИСКУССИИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Абстрактное искусство в своем более чем столетнем развитии существенно меняло свои формы и их «объяснения». Характерны дискуссии среди художников и критиков последней трети XX века. Интенсивно они велись в США и во Франции. Рассматриваются разные позиции, касающиеся определений и самой сущности абстрактного искусства, и способов создания новых форм. Вопрос этот обострялся к концу XX века, когда ставилась под сомнение сама необходимость существования абстрактного искусства. Автор приходит к выводу, что потенциал абстрактного искусства не исчерпан. У абстрактного искусства уже есть свои традиции и определенные взаимоотношения с фигуративным искусством.

Abstract art in its more than century-old development significantly changed its forms and their “explanations”. There were typical discussions among artists and critics of the last third of XX century. They were intensive in the USA and in France. Different positions concerning the definitions and the essence of abstract art and the ways to create new forms are analyzed. This issue has become acute by the end of the XX century, when the necessity of the existence of abstract art was questioned. The author comes to the conclusion that the potential of abstract art is not exhausted. The abstract art already has its own traditions and certain relationships with figurative art.

Ключевые слова: абстрактное искусство, практика и эстетика, полемика о форме, форма и содержание, абстрактное и фигуративное, дискуссии о способах реализации формы, художники и критики, абстрактное искусство в США и Франции, искусство последней трети XX века.

Keywords: abstract art, practice and aesthetics, a debate about the shape, form and content, the abstract and the figurative, discussions about how to implement forms, artists and critics, abstract art in the United States and France, the art of the last third of the XX century.

Столетнее развитие (а, если иметь в виду и предшествующие инциденты, то и более) абстрактного искусства, в первую очередь, живописи, давно убедило и самих художников, и критику, и публику в важности его существования, не сводимому только к оппозиции фигуративное/ нефигуративное, ибо такая оппозиция не выявляет его специфики. А говорит только, что искусство может оперировать разными элементами.

Что было бы, если бы фигуративное искусство насчитывало в своем развитии сто лет, а абстрактное тысячелетия? Парадокс? Вопрос хотя и риторический, но, зная склонность людей оперировать символами и знаками, понятно, что умение мыслить отвлеченными образами могло способствовать развитию «абстракций», которые лишь в отдалении своем могли свидетельствовать о метаморфозах материи, и вместе с тем, в последнюю очередь, о той видимости, которая дана нам в ощущениях. Помним, что фигуративное искусство палеолита в свое время сменилось на знаковое в неолите. И, хотя уроки доисторического прошлого не столь важны для нас, то есть вообще не имеют значения, все же учтем, что переходы от фигуративного к нефигуративному могут иметь разные смыслы, и одно не исходит из другого. У них разный опыт и разные задачи. Общее – то, что все они являются разными формами. В связи с этим В. Кандинский говорил о взаимном сосуществовании «абстракции» и «великой реалистики».

Вопросы, поднятые в начале XX века, обсуждались и впоследствии. Особо интересны дискуссии последней трети этого века.

Насколько Европа, более или менее, привыкла к существованию абстрактного искусства, в США оно оставалось «европейской» диковинкой, а шок от выставки Армори шоу 1913 года, на которой показывались достижения авангарда, быстро прошел в 1920-1930-е годы, для которых характерен был общий поворот к фигуративности в искусстве. В 1940-е годы около пятидесяти мастеров, которых считали

«проклятыми», все же решили, что смогут приучить оставшиеся сто сорок миллионов к новому искусству. И это, пусть и постепенно, произошло. Большое значение имело то, что молодую школу поддержали критики, в первую очередь, Климент Гринберг, Херольд Розенберг, а также и маститые историки искусства Мейер Шапиро и Эрвин Панофский (на самом деле всех, писавших о художниках, оказалось больше, примерно столько же, сколько самих мастеров).

Стоит иметь в виду и активность самих художников, среди которых особо выделялись Барнет Ньюмен, Эд Рейнхард и Роберт Матзеруэл, получивших университетское философское и историческое образование и редактировавших серию книг «Документы современного искусства». Им предстояло переосмыслить давнюю традицию вести происхождение абстрактного искусства от кубизма, сказать о значении живописи позднего Клода Моне (его картин было много в американских собраниях) и, особенно, оценить значение творчества Василия Кандинского (которого также много хранилось в США).

Критики анализировали результаты деятельности художников, а сами художники больше обращали внимание на процесс создания произведений, что было им знакомо по собственному опыту. Так, к примеру, Дж. Поллок, который был принципиально против теоретизирования, но, тем не менее, выступал в печати с описанием своих способов работы. А Марк Ротко настаивал на том, что формы в его картинах, не напоминающие ничего конкретно, живут, подобно организмам, со своими страстями. Характерно, что художники порой могли выступить и с совместными заявлениями (к примеру, статья «Идея искусства» десяти авторов). Их также занимала и проблема того, как называть то искусство, которое они создавали, и далеко не всех удовлетворяло название «абстрактный экспрессионизм», которое предложил критик Р. Коатс (считая, что у В. Кандинского был «абстрактный импрессионизм»). Больше импонировало предложение Розенберга именоваться новой нью-йоркской школой, считая, что при известной общности у всех проявляются личные наклонности и темперамент, т.е. «способность активно жить в настоящем». Таким образом, «школа» – особое явление, отличное от старых школ, и в ней каждый работает независимо. Общее заключается только в том, что их интересует «искусство в становлении».

Имея в виду все эти обстоятельства, Розенберг написал книгу «Потеря определения искусства», где описывал качества нового искусства, которое достойно продолжает заветы романтизма, скорее, выдвигая гипотезы, чем тезисы, интересуясь экспериментом, но не результатом, где холст – это космос, а художник «живет» в нем. Многие авторы тех лет склоняются к мысли, что «искусство – это путешествие, увлекательное само по себе, и зритель как бы примыкает к художнику, погружаясь вместе с ним в неведомое». Сам холст, в таком случае, «становится событием». М. Шапиро ценит новую живопись за то, что «она делается из неизвестных ранее форм, о которых заранее не было ничего известно, когда важен импульс, свободная случайность».

Вскоре получилось так, что имена художников и их критиков стали известны по всей Америке, и они превратились в своего рода «культурных героев» страны. Стали яснее их связи с национальной традицией искусства, восходящей чуть ли не к ритуалам индейцев. Влияние их оказалось крайне широким, а общие положения позволили по-новому взглянуть на специфику искусства в целом, на возможность перехода от реализма «к реальности». Этим и определяется известное выражение Поллока: «Я есть природа». Поясняя подобное выражение, художник говорил, что, по его мнению, живопись – «состояние пути, который ведет в будущее», «надо начинать не с образа, а идти к нему».

Де Кунинг некоторые замечания Поллока принял на свой счет (они оба считали себя гениями, которым нет равных), и стал защищать «образ», к которому, конечно, нужно идти, но идти, как он считал, «изнутри», меняя все пропорции, все реальные связи, добиваясь лишь «глубины ощущения того, что первоначально». Характерно, что некоторые мастера абстрактного искусства, как, например, Ротко, не считали себя абстракционистами, полагая, что степень отвлеченности только помогает выражать «базисные эмоции человека (трагедия, экстаз, рок и т.п.)», вскрывать «ресурсы эмоций», помогая «разрушать ощущение одиночества».

Ньюмен, как и другие, менее всего ценил качества формы, полагая, что выражает «чувство времени», которое, в свою очередь, вызывает определенные реакции зрителя. Рейнхард думал, что «у живописи нет конца, так как новая чувственность рождается в сознании». И, наконец,

Матзервуэл, если перечислять самых крупных представителей Нью-йоркской школы, считал, что «находишь себя тогда, когда полностью отдаешься процессу творчества, не думая о стиле, о вкусе, о традициях».

Художникам хотелось определить, что есть «американского в американском искусстве», и они полагали, что здесь нет места чужим культурным традициям, с их идеями трагического и прекрасного. Главное, по их мысли, заключалось в силе выражения.

Популярность абстрактного искусства вовсе не обозначала, что широкая публика ее «понимала». И пусть репродукции с картин известных мастеров висели чуть ли не в каждом доме, а подлинники украшали стены офисов и банков, все это еще не свидетельствовало, что такое искусство любимо и ясно по своим задачам. Желание «изображать ничего» ставило в тупик.

Однако и в Европе появились близкие настроения.

В этом отношении выделялись «жестикуляции» Ж. Матье, демонстрировавшего публике свою способность записать громадный холст в течение короткого времени. И. Клейн стал создавать «антропоморфы» – отпечатки тел натурщиц на холсте. Некогда художники их рисовали, теперь стали рисовать ими. Характерно, что сеансы подобной живописи проводились публично, нередко под звуки музыки, исполняемой специально приглашенным оркестром.

Наряду со столь радикальными направлениями, в европейском искусстве существовали и более умеренные. Мишель Рагон, теоретик этого времени, характеризуя искания, писал о «новом пейзажизме», «бароккизмах», «японском влиянии» и т.п. Ему близки были понятия лирической абстракции, полной поэтических метафор. Такая живопись богата самыми разными ассоциациями, и в ее формах могут нет-нет, да и проглядывать намеки на образы реальности, на стебли тростника у воды, на облака в небе, на очертания скал в море, на вид земли из окна самолета и т.п. При взгляде на такую абстракцию, надо иметь как бы двойной стандарт видения: с одной стороны, при желании нагромождения форм можно воспринимать как беспредметные, а, с другой, видеть в них проглядывание конкретных мотивов. К числу мастеров, ставших особенно заметными, относятся во Франции С. Поляков, П. Сулаж, Г. Хартунг, А. Манессье, Н. Де Сталь, А.

Ланской, Ж. Базен и др. для них абстракция – нова, современная форма видения мира. Наконец, абстрактные мотивы обогащаются символами и знаками, заимствованными из древних культур. Много значит артистизм исполнения, умение возбудить фантазию зрителя. Это живопись окультуренная, эстетская по своей сути. Абстрактное искусство оказывается модным, получает распространение по всем странам. После долгого перерыва она вновь появилась и в России, начиная с Бориса Турецкого и др.

Хотя поп-арт с его интересом к вещи вроде бы не предполагал интереса к абстракции, и даже полемизировал с абстрактным экспрессионизмом, многие его выдающиеся мастера легко покидали поле игры с массовыми продуктами потребления и уходили в мир отвлечений, словно отдыхая там. Так поступали, к примеру, Э. Уорхол и Дж. Джонс, а некоторые поп-артисты кустовыми ударами краски помечали реальные вещи, словно тем самым возводя их в ранг искусства. В те же плодотворные на разные эксперименты 1960-е годы рождаются и другие стратегии. Альтернативой живописи действия явилась постживописная абстракция (термин К. Гринберга). В ней выделяется направление «field painting», представляющее монотонное повторение одинаковых форм. Критик Л. Эллуэ предложил также понятие «систематическое искусство», а другие пользовались терминами «новая абстракция» или «hard edge». Форматы их произведений могут приобретать разные очертания, не только быть традиционно прямоугольными. Здесь особенно плодотворно работали Б. Ньюмен, К. Нолланд, Ф. Стелла, Э. Келли и др. Жесткие геометрические структуры использовало «оптическое искусство» – «оп-арт», инициатором которого явился Виктор Вазарелли. Он стал создавать из разноокрашенных геометрических элементов (это не обязательно живопись) некие иллюзионистические ребусы, в которых создавалось ощущение, что одни формы прогибались, другие выступали вперед. Самостоятельно выступил художник Эд Рейнхард, который работал с визуально чистыми формами, словно плавающими друг над другом.

В середине 1960-х годов распространилось искусство «первичных структур», которое также называется и минималь-арт (Т. Смит, Д. Смит, Д. Джадд, Д. Шлегель и др.). Такое творчество представляет

«абсолютные, безвременные, негативные» образы. Их идеалом может быть знаменитая композиция «куб-фишка» Т. Смита, представляющая черный куб в пространстве таким, что «на него не интересно смотреть». Произведения, раньше подражавшие традиционному типу произведений картинам и статуям, становятся объектами. И только нужно убедить зрителя в их необходимости. В 1980-е годы появляется неоабстракция – громадные холсты, заполненные чередующимися, похожими формами. Эти произведения определят дискретность восприятия, способствуют активному включению зрителя в свое «физическое» (так как они большие) пространство. Разные «измы» XX столетия продолжали создавать свою абстракцию, вплоть до компьютерной. Работы в стиле нео-гео предлагают поверхности, заполненные одинаковыми орнаментальными мотивами (что напоминает стены, обложенные кафельной плиткой).

Понятно, что любой возникающий «изм» может оживить абстракцию, дать ей новую инициативу. Абстрактное искусство лишь на некоторое время демонстрирует стабильность стиля, хотя и тяготеет к этому. Тем не менее, при своей кажущейся пассивности, оно всегда провокативно. Умирающим «измам» оно помогало разрушаться, стилизуя их и превращая в некую систему, им уже противоположную. Такова была судьба кубизма и дадаизма, к примеру.

Абстрактное искусство, эксплуатируя одну концепцию, становится символом, порой неким «клише», которому даже малая подвижка элементов может придать жизненность и смысл. Тяга к абстракциям появляется вновь и вновь, что неоспоримо доказывает большой творческий потенциал подобных исканий.

Интерес представляет судьба абстрактного искусства в конце XX века, когда критики всерьез обсуждают вопрос, умерла ли живопись или нет. Собственно, подобный разговор не нов и ведется на протяжении всего XX столетия. Особенно он обострился впервые в 1920-е годы, когда «производственники» и сторонники эстетики техницизма выдвинули лозунг «от мольберта к машине», полагая, что станковое искусство – плод буржуазной рыночной экономики, а искусство нового общества должно видеть красоту в вещах вокруг себя. Тем не менее, живописи удалось доказать неисчерпанность своих возможностей

и притягательную силу для публики. Вопреки мнению теоретиков, художники доказывали, что искусство красок имеет будущее.

О кризисе изобразительности заговорили вновь в 1980-1990-е годы, когда больший интерес вызывали сами действия художников, которые выступали как некие актеры в провоцируемых ими выступлениях (перфоманс) или же создавали огромные пространственные объекты – инсталляции. К тому же общее внимание привлекали показы высокой моды, успехи фотомастеров и работа авангардистов в области видеоарт. При этом стоит учитывать, что на самом деле масштабы всех областей творчества, отношений между ними в течение этих десятилетий мало изменились в реальности. Скорее, критикам и галеристам захотелось поманипулировать вкусами людей, сперва пугая их тем, что «живопись умирает» и, следовательно, надо спешить ее покупать, а потом, порадовав, что она не исчезла, призвали ее опять-таки покупать (таковы законы художественного рынка). Причем, если раньше были предпочтительны большие размеры, то теперь – малые, как бы требующие специального рассмотрения и доказывающие, что надо ценить детали, «вкусный мазок» и т.п. Характерно, что в подобной ситуации меньше всего претензий имелось к абстрактному искусству. Оно продолжало свой плавный дрейф среди затишья постмодернизма, уточняя и корректируя свою позицию в угоду дня. Однако уже то, что оно осталось «искусством» среди многих явлений, которым еще надо доказывать, что оно – искусство, значение определенной привилегированности сохранялось. Скорее, шла неспешная работа по переработке и уточнению традиций, чем решительные прорывы в неизвестное (такая стратегия привлекает мало).

Американец Брайс Марден в дискуссии конца 1980-х годов «Обсуждаем абстракцию. Редукция или предсмертное обледенение?» говорит в июле 1987 года: «Я всегда чувствовал, что с помощью живописи можно сделать намного больше, чем только живопись. Говорят, что живопись умерла, но это не так; абстракция нова и ее обновление заключено в ее истоках». Примечательно, что другие участники дискуссии с энтузиазмом перечисляют имена мастеров, стоящих у истоков абстрактного искусства. Здесь заключен важный момент во вкусе постмодернизма – момент провокационности, ссылок

и цитат, симуляций и стилизаций. Когда во время «безумных» 1960-х годов с их торжеством поп-арта и хеппенингов «чистое» искусство было задвинуто на периферию, казалось, ему уже не возродиться. Но возрождение уже наметилось в последующее десятилетие, а в других оно явилось важным участником общего процесса. Течение концептуализма, поставившее себе целью работать с идеями, помогло абстракции, ибо желание «ничего не изображать» – уже, в подобном контексте, – яркая творческая стратегия. Другое течение минимализма (первая успешная выставка прошла в Гран Пале в Париже в 1968 году) с программой «меньшее есть большее», также помогало в развитии ряда новых приемов. Абстрактное искусство выступает здесь как сложившийся жанр современного искусства.

Постмодернизм с его желанием «говорить разными, но равными по значению художественными языками», способствовал возрастанию интереса к живописи как таковой. Пружина постмодернизма, сжимающаяся в течение всего XX века, окончательно распрямилась в конце 1970-х годов. Критик Акилле Бонито Олива предложил термин трансавангард, а в Европе появились неоэкспрессионизм и новые фовисты. Теоретик архитектуры Чарльз Джекс предложил термин постмодернизм для зодчества. Так были сформулированы принципы «другой» эстетики: концепции симулякра (удвоения символов), цитатности, деконструкции и шизоанализа. Жан-Франсуа Лиотар пишет книгу «Состояние постмодерна. Доклад о знании». Постмодернизм рассматривается как общий принцип мышления, а, вместе с тем, и «говорения», что привело к бесконечным комментариям уже существующего. Нынешняя семантическая инертность и, скорее, некое подчеркнутое молчание мастеров абстрактного искусства в эпоху потока слов и перекодирования понятий имеет особую многозначительность – именно многозначительность молчания, особо бросающееся в глаза по сравнению с обилием текстов в начале XX века.

Самое значительное, что делается в этой области – происходит возрождение станковизма, т.е. принципов картины как таковой (помним, что порой утверждалось, что век ее кончился).

Известное выражение Эда Рейнхарда «живопись – это живопись», высказанное в 1950-е годы, и записанное Джозефом Кошутом в актив

концептуализма, все же больше всего, как теперь ясно, предвещало позиции постмодернизма. С вниманием стали перечитывать труды основоположников теории абстрактного искусства Кандинского, Малевича, Мондриана. Теперь переиздаются труды критика Климента Гринберга, который в 1950-е и 1960-е годы стремился объяснить американцам, зачем им нужно абстрактное искусство. Теперь же становится очевидным, что многие его суждения были шире практики тех лет, и его слова об «обрамленном пространстве и спектакле форм, который в нем разыгрывается», могут иметь отношение не только к абстрактному экспрессионизму, который он защищал, но и к практике последующих лет.

В 1980-е годы было обращено внимание на значение поверхности как таковой. Уж не вспомнить ли здесь в таком случае слова М. Дени о «раскрашенной поверхности»? Энциклопедическая статья в «Phiaden Dictionary of Modern Art» в 1980 году об абстрактном искусстве (а в этом издании она, согласно алфавиту, первая) начинается с упоминания именно этих слов. И особо важно не только «раскрашенная поверхность», по и «определенный порядок», в котором это должно быть сделано. В этих словах заключено некое credo для дрейфующей абстракции наших дней. Об этом-то «порядке в раскраске поверхности» стоит задуматься. Для постмодернизма понятие «поверхности» – одно из важнейших. Философия, которая раньше обещала заглянуть в глубь мироздания, теперь осознала, что не знает мира вокруг нас. Следы, царапины и складки – вот, что теперь может рассказать о человеке больше, чем то, что спрятано за ними. Ж. Делез, говоря о сочинениях А. Арто, полагал, что «на поверхности держится логика смысла». Понятно, что он имел в виду литературные тексты, но так как теперь пришло в привычку все виды творческой деятельности рассматривать как делание текстов, то подобное утверждение имеет расширительный и универсальный характер.

Путь современной абстракции к «чувству поверхности» достаточно показателен. Если у художников предшествующих десятилетий за поверхностью скрывались миры и миры, а сама она являлась своего рода записью психического самочувствия художника, то ныне за нею ничего нет, и она выступает как таковая. Вопрос, следовательно,

заключен лишь в том, как ее представить зрителю наиболее убедительным образом. Оказалось, что для показа «спектакля форм» нужно было идеологически разоружиться, то есть видеть в поверхности только поверхность, ничего более. Глядя на нее уже никому не придет в голову написать «О духовном в искусстве». Некогда «обрамленное» представляло фрагмент общего, некой универсальной картины мира, потом страницу для записи своего душевного самочувствия, теперь же некой пустоты. Показательно, что у таких картин нет центра, ибо единственным измерением для их пространства служат границы рам. Нет центра, а, следовательно, и периферии: все равно всему. Как биологическая клетка в период роста помножает свои части на само себя, бесконечно воспроизводя их, так растет и ткань новой живописи, стекаясь по поверхности. Она повсюду однородна, она – форма жизни. Но в отличие от реальной жизни, созданная художником поверхность – только след его артистических жестикуляций, и как след предельно дематериализована (в ту меру, которая только возможна для живописи).

Энди Уорхол создал в 1986-1987 годах серию «Камуфляжная живопись», части которой были размером три на десять метров (более известна в шелкографических повторениях). Согласно эстетике поп-арта, одним из основателей которого мастер явился в 1960-е годы, действия художника должны занимать «середину» между искусством и жизнью. Камуфляж скрывает и покрывает, и как метафора он прекрасно появляется в такой ситуации, он является живописью (так как в данном случае написан художником) и одновременно такой не может быть, так как что-то «скрывает» (как бы поверхность холста). Урхорл освобождает смысл картины от всякой метафоричности. Поверхность нужна только для того, чтобы ее декорировать, технически совершенно. По поводу работы художника Роберта Раймана критик Роберт Сторр, к примеру, пишет: «Чистота» произведений Раймана воплощает не моральное умозрение или историко-художественный конструкт, но существо практической живописной дисциплины, значения которой бесконечны». Такие концепции, сложившиеся в конце 1980-х годов, актуальны и по сей день.

Уже как-то не покажется странным, что искусство, культивирующее поверхности, более абстрактно, чем старая классическая абстракция.

Она – некий факт, затруднительный для интерпретации. Та еще являлась «намекающей», нынешняя же живет сама по себе. Когда один из абстракционистов-концептуалистов, а именно К. Геншер, покрыл одинаковыми зелеными точками громадных размеров белое полотно, он комментировал свои действия так: «Я захотел это сделать». Постмодернистская абстракция «одномерна» во всех возможных толкованиях этого слова. Как бы предвещая подобные позиции, К. Гринберг писал в статье «Абстрактное и репрезентативное»: «… изображение утратило «внутреннее» и почти полностью превратилось во «внешнее», стало целиком только поверхностью, только плоскостью». Зрение больше не обманывается представлением на полотне каких-то иллюзий. Теперь можно размышлять перед плоскостью, и она – реальность.

На 49 Венецианской биеннале в 2001 году живописец Хельмут Федерль показал огромные холсты, где по поверхности плетения полотна нанесены монохромные пятна акрила. Представляющий его куратор Дитер Ронте писал следующее: «Что более важно, чем визуальное констатирование? Начата ли эта живопись, или закончена? Имеет ли значение ее название? Она существует…».

Такая абстракция утверждает собственное бытие и существование в пространстве современного искусства. И тем самым отмечает свой сотый юбилей.

А. Б. Орешина

МАКЕТ КНИГИ: ДИНАМИКА ФОРМЫ КАК СМЫСЛООБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР

Внимание к динамическим свойствам книжной формы приобретает в макетировании современных изданий особое значение. Динамика не только определяет художественный облик книги, но и может быть задействована в качестве уникального механизма смыслообразования. Данный подход предполагает рассмотрение таких понятий как: «метр», «темп», «ритм», «ритмический рисунок».

Attention to the dynamic properties of the book shape (form) in piloting of modern editions besomsof particular importance. Dynamics not only defines the artistic appearance of the book, but also can be operated as a unique mechanism of meaning. This approach involves consideration of such concepts as «meter», «temp», «rhythm», «rhythmic pattern».

Ключевые слова: графический дизайн, книжный дизайн, форма книги, типографика.

Keywords: graphic design, book design, form of book, typographic.

Одно из уникальных свойств книги заключается в свободе читателя осваивать ее содержимое сообразно внутренней необходимости. Он может открыть ее в любом месте, читать быстро или медленно, пропускать куски, перечитывать фрагмент текста столько, сколько нужно, чтобы его понять и запомнить, и захлопнуть книгу в тот момент, когда почувствует желание остаться наедине с собой и подумать о прочитанном. Эту возможность Ю. Герчук считает одной из «психологических основ искусства книги, определяющих его

художественный строй» [1]. Рассуждая о специфике времени в книге, он пишет: «Время в книге лишь потенциальное, оно регулируется и управляется самим читателем, а не навязывается ему как заранее отмеренное и независимо от зрительской воли текущее время в других временных искусствах» [2].

Однако движение читателя в определенной мере может быть выстроено, направлено дизайнером книги. Чтобы осуществлять эту деятельность, необходимо представлять основные *физические* закономерности процесса чтения.

Мы читаем книгу, перелистывая страницу за страницей. Этот процесс обеспечивается определенными действиями рук и глаз. Руки держат «тело» книги, нащупывают и переворачивают края страниц. Глаза просматривают содержимое открытого разворота определенным образом, совершая зигзагообразное движение между пунктами: верх левой страницы – низ левой страницы – верх правой страницы – низ правой страницы. Спуск по странице имеет возвратно-поступательный характер, осуществляется «медленный рабочий ход вправо по строке и быстрый перескок назад, к началу следующей строчки, шаг за шагом образующие и другое движение глаза – постепенный спуск по столбцу, по лестнице строчек» [3]. Затем следует «взлет» к левому верхнему углу правой страницы разворота, спуск повторяется, после чего читатель перемещается через край страницы на следующий разворот. В итоге, это движение строится по таким направлениям: слева-направо (строка); сверху-вниз (страница); зигзаг – сверху-вниз, снизу-вверх по диагонали, сверху-вниз (разворот); слева-направо и «в глубину» (от разворота к развороту). Такова общая схема физического движения при чтении сплошного текста. Сама по себе она не представляет интереса, так как имеет автоматический характер и не осознается при чтении книги. Однако именно эта механика создает базу психологического восприятия динамики книжной формы.

Нарушение привычного автоматизма (если оно предпринято осознанно) становится мощным выразительным средством в руках чуткого художника. Макет книги может быть организован таким образом, что алгоритмы движения взгляда по рассмотренным выше направлениям будут задействованы в режиссуре динамики книжного

пространства. Так, изображение в книге человеческих фигур (и других объектов), движущихся слева-направо встраивается в горизонтальное течение, пронизывающее книгу от начала к концу, поддерживает и ускоряет его. Фигуры, передвигающиеся во встречном направлении, справа-налево, создают ощущение напряжения, сопротивления [4]. В.А. Фаворский остро чувствует драматизм столкновения направлений в книге и использует его в своих работах: как в построении изображения, так и в организации книжного макета. Он пишет, что направление «в глубину» имеет опору в *правых* страницах книги, – на левые мы как бы оглядываемся. Поэтому «все титульные листы, спуски…, заставки, ставятся на правой странице – они ведут нас в глубь книги; и поэтому большая страничная картинка на правой странице будет мешать нашему движению в книгу, она увлечет, захватит нас изображенным в ней пространством, поведет в свою собственную глубину» [5]. Фаворский считает, что полосные иллюстрации надо помещать на левой стороне разворота, потому что «оглянувшись назад, мы можем сосредоточиться, рассматривать изображение, и это не будет мешать нашему движению в глубину книги» [6].

Также интересны его наблюдения в отношении вертикального направления: «…читая строку за строкой, мы спускаемся… все ниже и ниже, и… это движение вниз по вертикали, идя как бы против течения, идущего снизу и имея тем самым все время упор, может быть всегда остановлено» [7]. Автор уподобляет этот процесс движению парохода, который «идя против течения, легко останавливается, задерживает ход и ссаживает пассажира, а идя по течению, часто отказывается это сделать» [8].

Хотя с этими соображениями можно поспорить, однако чрезвычайно важно само *обозначение проблем*, связанных с вниманием к направлениям книжного пространства, – и включением их в область художественных задач, стоящих перед художником книги.

Другая важнейшая характеристика книжной формы – *метрический шаг*. «Равная величина страниц, равная их масса, равные усилия при перелистывании создают равномерный характер движения по книге» [9], – пишет Е.Б. Адамов в работе «Ритмическая структура книги».

Страница, *разворот* – базовые структурные единицы, корпускулы

пространственно-временной формы книги. Их геометрические параметры существенно влияют на ее динамические свойства. Основа книжного метра – формат книги – дает сразу два пропорциональных соотношения, выраженных в открытой и закрытой книге. В узких форматах (с большим контрастом ширины и высоты), динамика активнее выражена в закрытой книге и странице, и нивелируется в развороте. В форматах, приближающихся к квадрату, – напротив, страница статична, а разворот – динамичен, причем имеет горизонтальную динамику. В книгах с альбомным спуском и в закрытом и в открытом виде доминирует горизонтальная динамика.

Следующий параметр, определяющий метр книги – это полоса набора, – место, занимаемое текстом на странице книги: оно представляет собой прямоугольник определенных пропорций, соотносящихся с пропорциями формата. Важнейшим моментом в определении полосы набора являются поля – пространство, образуемое вокруг нее на странице. Точнее в данном случае говорить о двух полосах набора в развороте, поскольку именно так – поразворотно, а не постранично – воспринимается книга при чтении. Местоположение полос набора на развороте создает основу динамического строя всей книги. При традиционной, симметричной относительно корешковой оси постановке полос набора, разворот композиционно уравновешен, замкнут в себе. Асимметрично стоящие полосы набора создают ощущение движения, «подталкивают» читателя вперед и вперед.

Таким образом, создается *метрическая* основа для дальнейших *темпо-ритмических* построений.

Темп характеризует степень скорости, с которой осуществляется движение по книге. Метрические характеристики книги, о которых говорилось выше, и свойства авторского текста закладывают *средний темп* освоения книги читателем. Сложный научный текст, изданный в большом формате, в целом читается медленнее, чем карманное издание захватывающего романа. Однако освоение читателем содержания книги – живой процесс, который не может быть равномерным. Определенные *изменения темпа* освоения книжного пространства могут быть обусловлены самим макетом книги. Здесь мы вплотную подходим к теме *ритмической организации* книжной формы, ее важнейшей

пространственно-временной характеристике.

Е.Б. Адамов выделяет два вида *ритма* в книге: пассивно-динамический, образованный композицией разворота, составные части которого находятся в нашем поле зрения, и активно-динамический, связанный с последовательным листанием книги и продвижением по ней от начала – к концу. Основу книжного ритма закладывает разворот книги, который, по словам В.А. Фаворского, дает «ритмическое отношение частей – столбцов и полей – друг у другу и к целому, подобно тем ритмическим отношениям, которые мы видим в памятнике: фигура – пьедестал – целое; соотношение их центров тяжести и общего центра тяжести» [10].

Ритм движения по книге основан на определенной системе длительности, последовательности и чередования элементов. «От страницы к странице мы движемся по книге. Но движение по книге не должно быть машинальным. Подчиняясь определенному ритму, оформление движения по книге организует наше восприятие прочитанного» [11], – пишет В.А. Фаворский. «Перед книгой стоит задача не только возбудить движение, чтобы читаемая книга посылала нас вперед и вперед, но и организовать это движение членениями при помощи остановок» [12].

В книге первичное ритмическое образование, организующее восприятие, создает сама внешняя структура текста (деление на абзацы, главы, части, строфы и т.д.), предполагающая остановки, паузы перед началом каждого периода. Эти остановки оформляются в книге пустотами, графическими элементами, иллюстрациями и т.д. Они могут быть формально обозначены или намеренно акцентированы в макете книги. В любом случае, крупная и мелкая форма, монументальный роман и книга японских тристиший будут обладать различным визуальным ритмом, определенным структурой текста.

Другой предопределенный источник ритма в книге – иллюстрации. Их расположение традиционно бывает продиктовано необходимостью сопроводить ключевые моменты в тексте. Таким образом, *содержание текста* задает основу ритмического рисунка, создаваемого расположением иллюстраций. Художник издания придает ему законченный характер, оперируя, в первую очередь, их размещением и

размерами (а потом уже – цветностью, пространственным устройством, композиционными особенностями и т.д.)

Е.Б. Адамов называет ритм «организатором движения во времени и пространстве книги» [13] и подробно анализирует ритмические ряды, образуемые иллюстрациями в изданиях отечественных дизайнеров 1960–1970-х. Приведенные им схемы убеждают, что ритм расположения и размерности иллюстраций может служить инструментом художника в создании особого строя восприятия издания.

Не только иллюстрации, – весь визуальный состав разворотов (текст, иллюстрации, графические элементы, фоны), а также особенности решения книги в материале (например, использование разных бумаг в книжном блоке) – могут быть вовлечены в ритмическую организацию художественного пространства издания. Ориентируясь, помимо внешней структуры текста, на его внутреннюю логику и глубинную образность, художник оперирует выразительными возможностями ритма, который может быть легким или тяжелым, плавным или прерывистым, жестким или скользящим, регулярным или хаотичным, равномерным или изменяющимся сообразно динамике развития действия.

Е.Б. Адамов пишет: «Ритм является основной формой пространственно-временно́й организации художественного единства книги. Он создается не буквальным повторением какого-либо выразительного элемента, а его претворением в новой, постоянно возобновляющейся художественной цельности, его интонированием и акцентированием. В этом плане ритм оказывается категорией *художественного смыслообразования* (курсив мой – А.О.)» [14]. Явление, повторяемое с некой периодичностью, вносит *категорию ожидания*. Читатель/зритель, следуя логике, заведенной художником, предполагает определенное развитие пластических событий в книге. К примеру, если на протяжении трех, следующих друг за другом, разворотов полосная иллюстрация располагается на правой странице, читатель в большинстве случаев будет предполагать, что таким же образом будет обстоять дело и на четвертом развороте. Если на одном развороте фон – белый, на следующем – светло-серый, на третьем – темно-серый, – читатель уверен, что фон четвертого разворота будет черным. Ожидание может быть использовано художником как для

погружения читателя в определенную атмоферу, его постепенной подготовки к определенным событиям, так и для создания *неожиданных* ходов, нарушающих предположения читателя и имеющих на него большую силу воздействия.

Для художника книги, как для режиссера кино, важно держать внимание зрителя, ритмически чередуя моменты напряжения и ослабления, постепенно разворачивая перед ним картину действия.

Таким образом, динамический аспект книжной формы может быть осознан как важнейший смыслообразующий фактор. Учитывая психофизические особенности восприятия книги, дизайнер издания создает уникальный динамический образ пространства, задействуя в равной степени конструкцию, геометрию, полиграфические материалы, типографику и графику. В макете закладываются и осуществляются возможности *развития формы* на всех уровнях: типографическом, пластическом, композиционном, тонально-цветовом и т.д. Подобная деятельность подразумевает оперирование такими характеристиками движения как направление, метр, темп, ритм и требует от дизайнера глубокой разработки темы книги.

Благодая такому подходу *художественным изданием* и явлением культуры становится не только собственно художественная, но и научная (научно-популярная) литература. Сегодня чрезвычайно актуально звучит рассуждение В.А. Фаворского о том, что для человека нет ничего «чисто технического», – имеет смысл только то, что *образно наполнено*, и художник книги должен быть «мировоззренчески активен» по отношению к *любой* литературе: « …мы всякую книгу и всякое литературное произведение, а *не только художественную литературу*, можем считать либо художественным, либо у нас под руками, в нашем отношении могущим стать художественным…» [15].

Примечания:

1. *Герчук Ю.Я.* Художественная структура книги. М.: Книга, 1984. С. 69.
2. *Там же.*
3. *Там же.* С. 71.

4. *Там же.* С. 76.

5. *Фаворский В.А.* О книге, об иллюстрации / Об искусстве, о книге, о гравюре. М.: Книга, 1986. С. 107.

6. *Там же.*

7. *Фаворский В.А.* О шрифте / Об искусстве, о книге, о гравюре. М.: Книга, 1986. С. 130.

8. *Там же.*

9. *Адамов Е.Б.* Ритмическая структура книги // Книга как художественный предмет. Часть первая. Набор. Фактура. Ритм. М.: Книга, 1988. С. 313.

10. *Фаворский В.А.* Лекции по теории графики / Запись А.П. Журова. 1930. С. 32.

11. *Фаворский В.А.* О книге, об иллюстрации // Об искусстве, о книге, о гравюре. М.: Книга, 1986. С. 93.

12. *Фаворский В.А.* О графике, как об основе книжного искусства // Искусство книги, 1961. Вып. 2. С. 60.

13. *Адамов Е.Б.* Ритмическая структура книги // Книга как художественный предмет. Часть первая. Набор. Фактура. Ритм. М.: Книга, 1988. С. 311.

14. *Адамов Е.Б.* Ритмическая структура книги // Книга как художественный предмет. Часть первая. Набор. Фактура. Ритм. М.: Книга, 1988. С. 282.

15. *Фаворский В.А.* Образ в пространственном и словесном искусстве / Литературно-теоретическое наследие. М., 1988. С. 277.

Библиография:

1. *Адамов Е. Б.* Книга как художественный предмет. М.: Книга, 1988.

2. *Герчук Ю. Я.* Художественная структура книги. М.: Книга, 1984.

3. *Фаворский В. А.* Об искусстве, о книге, о гравюре. М.: Книга, 1986.

4. *Фаворский В. А.* Искусство книги, 1961.

5. *Фаворский В. А.* Литературно-теоретическое наследие. М., 1988.

В. Н. Костюкова

ПРОЯВЛЕНИЕ СТИЛЯ МОДЕРН В ВЫШИВКАХ НАРОДНОГО МАСТЕРА УКРАИНЫ В. ДОВГОШИИ

В статье рассматривается проявление стиля модерн в украинской народной вышивке на примерах творческих работ Василия Довгошии. Исследуются научно-методические и практические методы в выполнении вышивок украинского мастера.

Modern style features in the Ukrainian embroidery art are studied in the article. Scientific and practical methods of reproducing Vasyl Dovgoshiya's creative works are investigated.

Ключевые слова: декоративное искусство, новый стиль, вышивка, «полтавская гладь», «художественная гладь».

Keywords: decorative arts, Modern Style, embroidery, Poltava sewing, Artistic embroidery.

Стиль модерн, чрезвычайно выразительно и объемно вошел в историю декоративно-прикладного искусства в начале XX века. Проявление данного стиля можно прослеживать и рассматривать в таком выразительном виде прикладного искусства, как украинская народная вышивка.

В Украине вначале XX века происходят процессы формирования различных художественных направлений изобразительного искусства, один из примеров – это активное сотрудничество ведущих художников-авангардистов и народных мастеров, которые обратили свое внимание к языку символики народного творчества. Эти взаимные влияния образовали глубокие, структурные изменения, связанные с зарождением целого ряда направлений украинского модерна и авангарда. [3, с.44-45]

Актуальным сегодня является тема исследования стиля модерн, а также его влияние на украинское искусство. Последнее время эту тематику рассматривают в плане творческого сотрудничества народных мастеров и профессиональных художников эпохи модерна и авангарда. На эту тему опубликовано ряд научных работ, статей, сборников, представлены интересные художественные выставки и широкомасштабные проекты.

Ценным и важным вкладом в изучении темы стиля модерн в декоративном искусстве является ряд научных публикаций ведущих искусствоведов Украины: Т. Кары-Васильевой, Г. Коваленко, З. Чегусовой, М. Селивачева, Т. Романовой, Л. Билоус, Е. Шевченко, Е. Шестаковой, С. Шестакова, А. Клименко и других.

В конце XIX века на Украине происходит процесс создания целого ряда художественных объединений, группировок, так 27 сентября 1890 года было организовано «Киевское товарищество помощи искусству». Это товарищество объединяло творческую интеллигенцию, меценатов и художников, поставив перед собой цель «помогать начинающим художникам, способствовать развитию их таланта и художественного вкуса». [8, с.55-56]

Общими усилиями меценатов и творческой интеллигенции создается ряд различных кустарных мастерских, которые способствовали развитию художественных промыслов в губерниях на территории Украины. Именно в таких губерниях, как Киевская, Волынская, Подольская, Черниговская происходит процесс тесной взаимосвязи между творческой деятельностью художников изобразительного искусства и народными мастерами.

Зарождение и распространение стиля модерн происходит одновременно в Западной и Восточной Украине. Одним из основных средств модерна был орнамент. Именно орнаментальное начало объединяло все виды искусства, доминируя в архитектурном декоре строений, в оформлении интерьеров и предметов быта. [2, с.40]

Особенное внимание уделяется вышивке потому, что этот вид декоративно-прикладного искусства, был более восприимчивым к новым экспериментам и художественным направлениям, требованиям данного периода моды.

Одним из показательных примеров является деятельность частных кустарных мастерских. Так, в деревне Скопцы Полтавской губернии (теперь Веселыновка Барышевского района Киевской области) создано Анастасией Семиградовой в ее имении научно-показательную мастерскую. Руководила этой мастерской художница Евгения Прибыльская. Эту мастерскую называли «кустарным пунктом», который пользовался большой популярностью. Важно обратить особое внимание на мастерскую Наталии Давыдовой в деревне Вербовка Киевской области, которая стала центром реализации новых идей художников-профессионалов и народных мастеров. Организатором центра в деревне Сунки Киевской губернии была княгиня Наталия Яшвиль, куда для сотрудничества пригласили художника Николая Прахова.

Благодаря влиянию таких творческих личностей как: А. Семиградова, Е. Прибыльская, Н. Давыдова, Н. Генке-Меллер, А. Экстер, К. Малевич, Л. Попова, И. Пуни и других в атмосфере творческих идей и экспериментов, начали зарождаться новые формы современного искусства. Именно эти художники способствовали инновационным тенденциям, возникающим в различных региональных творческих мастерских на широком географическом территориальном пространстве Украины.

С одной стороны, в вышеуказанных мастерских вышивальщицам давалась возможность собственного подхода в творческом решении традиционных крестьянских вышивок, с другой – народные мастера реализовали проекты художников-профессионалов. Новаторство и изысканность вышивок второй группы неоднократно были отмечены наградами международных выставок.

Совместное творческое сотрудничество народных и профессиональных художников мастерской деревни Скопцы было высоко оценено почетными наградами: серебряной медалью на Всероссийской выставке в Петербурге (1913); большой золотой медалью на выставке Российского народного искусства осеннего салона в Париже (1914); а также похвалы на выставках Российского народного искусства в Берлине (1914); на выставке декоративного искусства в галереи Лемерсье (1915) и на выставке художественной индустрии

(1915-1916) той же галереи. [5, с.135-152]

Широкий интерес вызывает один из уникальных центров вышивки – частная мастерская Наталии Давыдовой, которая была организована в 1900 в деревне Вербовка Киевской области. Наталья Давыдова принадлежала к кругу аристократов, которые берегли, поддерживали и развивали народное искусство. Она высоко ценила и коллекционировала предметы народного искусства, имела достаточно большое частное собрание народных образцов и орнаментов вышивки.

Н. Давыдова получила образование европейского уровня, воспитывалась в семье, в которой уважали и почитали украинскую культуру, вместе с ее народными обычаями и традициями. Всю свою жизнь она посвятила делу возрождения и созидания украинской культуры. Профессию получила в Киевском художественном училище, где училась вместе с Александрой Экстер. Это был период, когда Киев стал одним из центров культурной творческой жизни Российской империи, когда разрушались «засушенные академические каноны» и зарождалось новое восприятие прекрасного.

Творец широчайшего диапазона, Н. Давыдова больше всего проявляла себя в искусстве моделирования одежды. Ее можно считать первым украинским профессиональным художником-модельером. В 1917-1920 годах она представляла украинскую моду на мировом уровне и принимала участие в создании восточноевропейской школы моделирования одежды начало XX века, из которой вышли Е. Прибыльская, А. Экстер, Н. Генке-Меллер и другие.[10, с.174]

Особенностью вербовской артели было то, что ею руководили профессиональные художники, а потому все, что делалось крестьянами, менее всего напоминало массовую продукцию. Изделия из Вербовки сразу же привлекли к себе внимание особой изысканностью. Их сразу оценили, особенно художники. М. Нестеров даже включил ряд вышивок из Вербовки в экспозицию выставки своей живописи в Петербурге и Москве (1907).[6, с.54]

В 1915 году в мастерскую Вербовки Н. Давыдова приглашает в качестве художественного руководителя Александру Экстер, а немного позже Казимира Малевича.

Среди народных мастеров, обученных Н. Давыдовой и А. Экстер,

были народные самоучки Василий Довгошия и Евмен Пшеченко. По эскизам художников-профессионалов крестьянки Вербовки вышивали различные украшения интерьера и костюма. Самые оригинальные работы были представлены Н. Давыдовой и А. Экстер на художественных выставках.

Так, в 1917 года проходит «Выставка современного декоративного искусства» в Москве в галерее Лемерсье. Кроме известных художников, таких как: К. Болсунова, К. Малевич, К. Васильева, В. Попова, И. Пуни, А. Экстер впервые представили свои работы Нина Генке и Наталья Давыдова, из народных мастеров Евмен Пшеченко. Выставка насчитывала примерно 280 работ; некоторые из художников представили десятки своих художественных произведений. На творчество Е. Пшеченко обратили внимание и отметили его, как «народного художника у которого прекрасное нежное поэтическое мировосприятие».[4, с.2]

В Москве 6-9 декабря 1917 года открывается «Вторая выставка современного декоративного искусства», на которой экспонировалось более 400 образцов вышивок, выполненных мастерами Вербовки по эскизам почти всех художников-супрематистов.[3, с.47-48]

На этой выставке в декабре 1917 года в московском салоне К. Михайловой представлены вышитые художественные произведения Вербовки. К участникам первой выставки присоединились художники-супрематисты: В. Пестель, Л. Попова, О. Розанова, Н. Удальцова. Вместе с Е. Пшеченко принимал участие еще один народный мастер из Вербовки – Василий Довгошия.

Среди мастеров и художников творческой мастерской Вербовки, особое внимание привлекает, уникальное творчество Василия Довгошии. К сожалению, об этом мастере сохранилось очень мало информации. Василий прожил в одиночестве, постоянно ощущая нищету и голод. За свои творческие работы никогда не ждал вознаграждения.

Сохранилось незначительное количество работ В. Довгошии, но и они дают возможность создать общее представление, о его художественном, образном видении, умении чувствовать и передавать красоту окружающего мира. В 1920 годы высокую художественную культуру деревенского мастера, критики объясняют знакомством с

художниками Японии, где он побывал, во время русско-японской войны (1904-1905). Однако документально эти сведенья не подтверждены. Безусловно, мастер был знаком с многогранностью решений композиционных форм народного искусства, также с утонченными экспериментальными работами художников, которые часто бывали у Н. Давыдовой.[5, с.178]

Творческим самовыражением В. Довгошии стали художественные работы «Олень», «Конь», «Попугай», «Розовый лебедь», «Петух», «Сказочная птица», «Заяц» и серия декоративных панно. Некоторые из творческих работ имеют обобщенное название и датированы приблизительно 1920-ми годами. В отличие от других художников и мастеров на творческих работах Василий Довгошия не ставил подписи своей фамилии, название работы и дату. Поэтому названия и даты творческих работ условные. Собрание работ В. Довгошии, которые находятся, в фондах Государственного музея украинского народного декоративного искусства датируются приблизительно 1920-ми годами (1923-1930 г.). Только один рисунок имеет подпись – «Сказочная птица» (20-е г. г., Г.Р. 50,5*69, ГН-3298), на котором сохранились сведенья дружеского и творческого сотрудничества с Евменом Пшеченко «Черченіе Довгошиї, Пшеченко».

Очень важно отметить, что в работах В. Довгошии раскрывается индивидуальный, совсем новый на то время, стиль в котором прослеживается отголоски стиля модерн. В композиционных решениях работы отличаются особой стилизацией декоративных форм зооморфного и антропоморфного рисунка.

Сохранившиеся эскизы декоративных панно выявляют тонкого мастера цвета, который создает свои условные обобщенные образцы при помощи ярких цветовых пятен, а главное – виртуозной линии, которая очерчивает и выявляет изображение. Его композиции построены на укрупненных стилизованных изображениях – зверей, птиц, растений, заполненных каким-либо сплошным цветом. Работы Е. Пшеченко и В. Довгошии являются уникальным явлением «сельского супрематизма». [7, с.35]

В. Довгошия в своей работе «Птица» (1920-е г., г. р. 50,5*69, ГН-3298) использует совершенно новый прием в композиционном

решении стилизации фантастической, сказочной птицы. Композиция произведения построена на своеобразном сложном равновесии. За счет стилизованных плоскостей в виде массивных стебельчатых листьев с левой стороны и фантастической птицы «Аиста» – с правой, используется принцип динамики общего композиционного решения в организации всей плоскости.

Автор стилизует изображение птиц, животных, превращая их в сказочно-фантастические формы. Каждый стилизованный элемент листка, стебелька, не похожий один на другой, они дополнены цветком-бутоном, который плавными линиями прорастает свозь птицу. Именно эти детали составляют основную конфигурацию всей композиционной плоскости. Основная доминанта общей композиции – это птица, она похожа на аиста и наполнена символическим смыслом. Впечатляет, совершенство композиционного равновесия, дополненное тонкой цветовой гаммой холодных изумрудных, голубых оттенков с вкраплением краплака, все это в целом, придает художественному произведению особую неповторимость и глубокую гармонию.

Интересная работа «Конь» (20-е г., г. р. 51*68,7, ГН-3292), в которой ощущение природных форм составляет часть образа. В центре композиции на плоскости изображен декоративный, стилизованный конь. Создан зооморфный образ, в основе построения которого применяется использование принципов компоновки больших и малых форм, придающих целостность художественному произведению. Используется сложная цветовая гамма. Работа выполнена на светлом фоне, что усиливает эффект декоративности. Изображение стилизованного коня показано в стремительном движении, размещение конечностей с приподнятой головой ввысь, прекрасно создает впечатление ускоренного движения и динамики.

Статистическая композиция на белом фоне с яркой цветовой гаммой представлена в декоративном панно «Петух» (1920-е г., г. р. 60*71, ГН-3291). В основе ее композиции статичная поза птицы, пышный хвост, украшенный красочными перьями, изящная головка с хохолком, а само туловище птицы решено в виде круга. Автор создал художественный образ, который наполнен глубоким философским смыслом. Каждый декоративный элемент на своем месте, гармонично вписывается

в общую структуру построения всего композиционного решения. Декоративная стилизованная птица заполняет почти все пространство декоративного панно.

Прием расположения декоративно-стилизованной фигуры, которая заполняет все пространство, В. Довгошия использует в серии работ. Это такие работы как «Заяц» (20-е г., г. р. 49*65, ГН-3302); «Розовый лебедь» (20-е г., г. р. 53,5* 70,5). А также «Олень» (20-е г., г. р. 53,5*71,5) и «Попугай» (20-е г., г. р. 68,6*93). Удачный подход, который автор нашел в начале творческого пути, стремительно развивается и становится индивидуальными особенностями авторского стиля с признаками проявления модерна. Именно на примерах интересной декоративной стилизации зверей и птиц, созданных мастером, прочитывается формирование и развитие собственного стиля в синтезе традиционных орнаментальных мотивов и способов декора новых форм.

Именно на выставке «Эхо модерна в украинском народном и декоративном искусстве», что проходила в Государственном музее украинского народного декоративного искусства (Киев 27 июня-10 октября 2007 г.) было представлено достаточно обширное собрание художественных произведений с признаками стиля модерн. Выставка впервые дала возможность увидеть проявления стиля модерн в различных видах прикладного искусства, таких как: художественная вышивка, декоративная роспись, керамика, резьба и инкрустация по дереву, набойка. Ознакомление с раритетными произведениями известных и профессиональных художников, а также и малоизвестных и неизвестных авторов, в творчестве каких отображены новые идеи времени, вызвали значительный интерес у специалистов и студентов Киевского государственного института декоративно-прикладного искусства и дизайна им. Михаила Бойчука.

Эта выставка была очень важной, поскольку представляла произведения шитья и эскизы, архивные материалы, раскрывала новые направления в украинской вышивке. К сожалению, именно вышитых работ осталось очень мало, зато есть эскизы, фото, архивные материалы, частные собрания произведений данного периода, которые дают возможность возродить этот пласт декоративного искусства. Впоследствии всего этого родилась идея создания смелого

эксперимента, на который осмелилась доктор искусствоведения Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Рыльского НАН Украины Т. В. Кара-Васильева, которая является автором и куратором данного проекта.

В течение последнего десятилетия Т. В. Кара-Васильева, как куратор совместно с научным консультантом проекта – доктором искусствоведения, заведующим отделом русского искусства XX века, Института истории и теории изобразительного искусства Русской академии художеств (Москва). Г. Ф. Коваленко, известным исследователем авангарда, провели и сделали глубокую поисковую, научную работу в музеях Украины, России, Америки, Франции изучая частные собрания, архивные материалы. После искусствоведческих разведок, начался следующий этап, когда Т. В. Кара-Васильева в 2006 году пригласила к сотрудничеству для работы в проекте ведущих преподавателей кафедры «Художественного текстиля и моделирования костюма» Киевского государственного института декоративно-прикладного искусства и дизайна им. Михаила Бойчука. Именно после цикла прочитанных лекций Т. В. Карой-В Васильевой об украинском народном и профессиональном декоративном искусстве начала XX века, ознакомив «бойчукистов» с эскизами вышивок. Эскизы вышивок, находятся в музейных фондах и частных собраниях, именно Татьяна Валериевна предложила возродить утраченные шедевры. [8, с.109-112]

Реализацией этого грандиозного проекта занялись преподаватели института – профессиональные художники по вышивке В. Костюкова, И. Жураковская, Л. Авдеева и студенты 4-5 курсов 2007года обучения, специализации «Художественная вышивка и моделирование костюма». Прежде чем перейти к научно-практическому восстановлению шедевров в материале, была проведена научно-исследовательская работа.

Исследовались и детально изучались эскизы, фото и архивные материалы, частные собрания. На их основе по эскизам возрождались ручным способом вышивания на ткани эти работы. Особенностью проекта было то, что строго придерживались технологические требования к их выполнению, все направления линий стежков и цветовых соотношений, не изменяя размеров и масштабов, подбирая натуральное домотканое полотно по тону и фону рисунка. Именно

такую натуральную домотканую ткань, изготовленную из конопли в начале XX века, передала для возрождения этих шедевров Людмила Соколюк из Харькова в 2010 году.

Так были отшиты в вышивке эскизы В. Довгошии «Птица», «Конь», «Петух», в которых для технологического выполнения использовались техники ручной вышивки по свободному контуру: «полтавская гладь» и «художественная гладь». Чтобы сберечь и выдержать цветовую гамму, приходилось объединять две вышивальные нити мулине, близкие по тону, которые давали возможность выполнить работу в полной завершенности и точности воспроизведения цвета в соответствии с первоначальным эскизом. Для точной передачи цвета некоторые нити и ткань приходилось красить растительными натуральными красителями, придерживаясь старинных технологий крашения. В научно-практической работе для филигранного выполнения отшитых эскизов необходимо быть не только профессиональным художником, но и квалифицированным мастером вышивального искусства, в совершенстве владеть технологическими средствами исполнения художественной вышивки и иметь профессиональный опыт работы. Не каждый мастер и студент сможет исполнить такого высочайшего уровня вышитую работу, передавая тот ритм, чувства, энергию, именно то взаимодействие цвета и вышивальных стежков, линий положенных в эти орнаменты. Каждая реконструированная отшитая в вышивке работа воплощает в себе самобытный художественный мир, стоящий внимания и отдельных новых впечатлений и ощущений. Без сомнения, только высочайшего уровня художник-мастер, который смог пропустить через себя изначальный колорит, достигнув максимального напряжения и передать чистоту, прозрачность цвета и их насыщенность, возродив заново шедевры вышивального искусства.

Одним из прекрасных примеров современного декоративного искусства, является творчество украинского народного мастера Василия Довгошии, который отреагировал на художественный стиль модерна. Его удивительные и интересные работы мало изучены и дают возможность для дальнейшего научно-практического исследования, в вышивках пополняя украинские собрания возрожденных вышитых шедевров.

С 2007-2013 годов возрожденных работ насчитывается более 30. Лично Валентиной Костюковой выполнено в вышивках 24 работы. Своеобразным итогом многолетнего научно-практического исследования и титанической работы коллектива ученых и исследователей-практиков в возрождении вышитых произведений, является выставочный проект «Возрожденные шедевры». Это одно из первых широкомасштабных мероприятий такого рода не только на Украине, но и далеко за рубежом.

С успехом прошли выставки в Москве (в галерее ПРОУН, 2009 г.) и Национальном культурном центре Украины (Арбат 9, 2011 г.). А также в Киеве, в Национальном музее украинского декоративного искусства 2010 г., и выставочном зале Благотворительной организации Президента Леонида Кучмы «Украина» 2009 г. [1. с.58-60]

Выставки широкомасштабного проекта «Возрожденные шедевры», дают возможность во всем полном объеме увидеть и реально ощутить тот грандиозный эксперимент сотрудничества профессиональных художников-авангардистов и народных мастеров. Что способствовало формированию основ нового искусства? Новый эксперимент, который продемонстрировал величие высокого искусства украинской вышивки. Созданный проект продолжает жить, пополняясь новыми возрожденными вышитыми произведениями, которые в дальнейшем экспонировались в выставочных галереях и залах музеев, не только Украины, но и в других странах мира. А может быть, станет высочайшим явлением в возрождении украинской вышивки, пройдя путь трансформации симбиоза декоративного и изобразительного искусства, заслужив высокую оценку, займет определенное место в истории декоративного искусства Украины.

Библиография:

1. Кара-Васильєва Т. Бібліографічний покажчик «Тетяна Кара-Васильєва». К.: ІМФЕ ім. М.Рильського, 2006.

2. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». К.: Либідь, 2005.

3. Кара-Васильєва Т., Чорноморець А. Українська вишивка. К.: Либідь, 2002.

4. Каталог выставки современного искусства. М.: 1916.

5. Кара-Васильєва Т. Українська вишивка на зламі століть.// Українське мистецтво а архітектура кінця XIX- початку XX ст. К.: Наукова думка, 2000.

6. Коваленко Г. Александра Экстер и «Вербовка». Каталог к выставке «Ручной труд». Часть 1. «Рукоделие». М.: Галерея Проун, 2009.

7. Коваленко Г. Наталия Давыдова и ее «Вербовка». Відроджені шедеври. К.: Новий друк, 2009.

8. Чегусова З. Відродженні шедеври.//FAЙNT ART. К.: №1(100), 2010.

9. Северюхин Д., Лейкид О. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820-1932). СПб: изд. Чернышева, 1992.

10. Шестаков С. Взаємовплив професійного та народного мистецтва на прикладі творчості Ганни Собачко, Василя Довгошиї та Євмена Пшеченка.//110 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва: Зб. Праць. Вип. XI [Відп. Ред. М.Селівачов]. К.: АртЕк, 2002.

Г. В. Вершинин

ИСКУССТВО В УСЛОВИЯХ ПРОЕКТНОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ: НА ПРИМЕРЕ «НОВОГО ИСКУССТВА» ТЮМЕНИ

В статье рассматриваются тенденции развития современной художественной и проектной культуры, в том числе, на примере так называемого нового искусства. Художественная культура XX века подразделяется на три периода: современный (1900 – 1970-е гг.), постмодерн (1960-е – 1980-е гг.) и новый («новое искусство», «новый дизайн», «новая архитектура» и т.п. – 1980-е – по сию пору). Анализ нового искусства дается на примере локального феномена – нового искусства Тюмени.

The article is devoted to the trends in the development of contemporary art and design culture, including the example of the so-called new art. Art culture of the XX century is divided into three periods: modern (1900 - 1970s), postmodern (1960s - 1980s) and new («new art», «new design», new architecture and so on,1980s to this day). Analysis of the new art is given on the example of a local phenomenon - the new art of Tyumen.

Ключевые слова: художественная культура, мейнстрим, образные средства, проектная культура, третья культура, дизайн, метафора, новое искусство, медийный, современное искусство, постмодерн, новый дизайн, неоавангард, традиционный.

Keywords: art culture, mainstream, figurative means, project culture, a third culture, design, metaphor, a new art, media, modern art, postmodernism, new design, the neo – avant - garde, traditional.

Искусство в новых условиях

Мы будем говорить о небольшом феномене – о так называемом «новом искусстве», о его версии, существовавшей в Тюмени в 1980-х-1990-х годах. Новое искусство появилось синхронно с аналогичными «новыми» явлениями в различных искусствах: с «новым кино», «новой музыкой», «новыми» дизайном и архитектурой. Оно выступило в 1986 году с выставкой, носившей рядовое для своего времени имя – «Винегрет-86» и было «без энтузиазма» встречено профессионалами и с симпатией – зрителями. Через десять лет, в 1996 году в Германии на нем было поставлено претенциозное клеймо: критик Х. Йорн определил его как «завтрашний день европейского искусства». Но «завтрашний день» не превратился в сегодняшний, как теперь понятно. Лестная оценка немецкого искусствоведа Х. Йорна дезактуализировала явление, честь моделировать европейское искусство «на завтра» не прельстила новых авторов: некоторые из них ушли в дизайн, в котором все было непредсказуемым.

Феномен «новых» явлений не был тогда осмыслен у нас. Да и в европейской критике он используется спорадически. Сейчас на первом плане – «контемпорари арт» (показательное словообразование), постмодерн. Отчасти понятно: мировое развитие становится все более быстрым (Э.Тофлер еще недавно называл цифру ускорения – в 80 – 100 раз), люди не успевают заметить мелькания новых явлений, не говоря об их осмыслении. Скорости художественных процессов и их синхронизм с цивилизационными явлениями не изучены, ведь в искусствах почти исчезли проблемные дискуссии; художественная теория доверена философам и культурологам. Вооруженные «научными» методологиями и мудреными терминами (но не инструментами искусствоведческого анализа), они возводят вокруг многих явлений концептуальные засады, не вполне адекватные художественному веществу, и – «кто хорошо сказал, тот хорошо соврал» (И. Бахман).

Очевидно, что в искусствах XX века происходят разнонаправленные процессы. Мы можем, как в клипах, отмечать только общие феномены: искусство стало важнейшей общественной институцией, оно проникло во все «поры» жизни: рекламу, дизайн, архитектуру, промышленность,

масс-медиа и другие. Умножились его роли – к примерно тридцати функциям, которые оно выполняло в прошлом, добавилось еще столько же, в том числе, те, которые не являются «собственными», например, – терапевтическая. Для арт-мейнстрима (избежим слова «искусство») общими свойствами стали: - генерализованная роль искусства в жизни граждан и сообществ;

- либерализация художественной идеологии, взглядов на искусство;
- опрощение его средств, в том числе, отказ от образной природы;
- омассовление художественного творчества, его всеобщая депрофессионализация;
- медиализация процессов искусства («что не существует в медийном пространстве – то не существует вовсе»);
- превращение искусства в один из наиболее капитализируемых и ликвидных инструментов глобальной экономики и, как следствие, – множество форматов искусств.

Нелегко свести к одному знаменателю разнообразие явлений, которые именуются «искусством XX века». Более-менее определенно можно говорить о нескольких художественных *системах* – о «современном искусстве» (1900-е -1970-е гг.), «неоавангарде» (1950-е – 2000-е гг.); постмодерне (1960-е – 1990-е гг.), «новом искусстве» (1980-е – 2000-е гг.). Первые три линии – современное искусство, неоавангард и постмодерн широко освещаются масс-медиа. Тем интереснее для нас не мейнстрим, а альтернатива ему – «новое искусство», которое (субъективно) представляется единственно ценным в финале XX века и в начале XXI, тем более что «новое» проявилось в различных художественных сферах. Чтобы осознать существо «новых» явлений, мы должны совершить короткий экскурс в прошлое.

Канон-культура и проектная цивилизация

В эпоху Возрождения в художественной культуре, социальной жизни существовали два типа культур: архаизирующий и новаторский. Во всяком случае, история искусств этого времени преподается как противостояние архаизирующих и новаторских тенденций.

В отличие от классического искусствознания, дизайнерская теория

в 1980-е годы заметила в противостоянии архаистов и новаторов не конфликт вкусов, а разделение культуры (искусства) на два потока. Первая группа явлений получила название «канон-культура», вторая – «проектная культура». Российские исследователи В. Сидоренко, К. Кантор и другие обосновали существенную особенность нового и новейшего времени – формирование в нем «проектной культуры» или, по терминологии Брюса Арчера, «третьей культуры» или – Дизайна (так! – с большой буквы). За очевидным противостоянием старого и нового в Возрождении обнаружилась борьба культурных типов: канон-культура опирается на опыт и совершенствует его. Она прецедентна. Проектная культура отказывается от канона, ставит новые задачи и решает их инновационными способами. Начиная с Возрождения, на смену воплощающей традицию канон-культуре приходит инновационная проектная культура.

Прежде в искусстве не было такого потока инноваций, как в эпоху Возрождения: книгопечатание и шрифтовая культура; центральная перспектива и научные методы изображения реальности; техническая механика, расчеты оболочек и иных конструкций; холст, масло – и практически все средства и формы изобразительного искусства, архитектуры; гуманистическая этика – можно продолжать перечень, который окажется неопределенным, так как в нем будут и процессы, и феномены, например: большое число машин, механизмов, изобретенных художниками вроде Леонардо да Винчи или архитекторами наподобие Филиппо Брунеллески.

Проектная культура: третья культура

В трудах отдела исследований Королевского колледжа искусств *третья культура* или *проектная культура* или *Дизайн* (с большой буквы) определяется как специфическая по отношению к *науке* и *гуманитарной культуре.* Различия касаются предмета, методов, ценностей культур [1; с. 10]:

Вид культуры	Предмет изучения	Метод культуры	Ценности культуры
Наука	Природный мир	Контрольный эксперимент, классификация, анализ	Объективность, рациональность, нейтралитет, заинтересованность в истине
Гуманитарная сфера	Человеческий опыт	Аналогия, метафора, критика, оценка	Субъективность, воображение, суждение, заинтересованность в справедливости
Дизайн	Мир, созданный человеком	Моделирование, создание образцов, синтезирование	Практичность, изобретательность, выразительность, заинтересованность в соответствии назначению

Искусство в этой таблице присутствует как часть «гуманитарной сферы». Предмет, метод и ценности его охарактеризованы убедительно. Заметим лишь, что «заинтересованность в справедливости» является исключительной ценностью гуманитарной культуры. И именно эта главная ее ценность утрачена в искусствах XX века, особенно в такой версии «современного искусства», каковой называют «контемпорари-арт», «актуальное искусство». Возрождение этой мотивации впоследствии станет одной из задач «нового искусства».

Особенности проектной культуры

Среди определений проектной культуры или Дизайна (в отличие от дизайна как жанра локального проектирования) наиболее широким и точным является приводимое в статье В.Ф. Сидоренко со ссылкой на Б. Арчера и его труд «Третья культура» такое определение: это «совокупный опыт материальной культуры и совокупный массив знаний, навыков и ценностей, воплощенный в искусстве планирования, изобретения, формообразования и исполнения» [1; с.9]. Основная задача Дизайна –

«концептуализация и воплощение новых форм» [там же].

Дизайн имеет много общего с наукой и гуманитарной культурой, так как его инструментарием является «язык моделирования, эквивалентный языку науки и гуманитарному языку». Метод проектной культуры: – «искусство планирования, изобретения, формообразования и исполнения». И важно: не «планирование», «изобретение», «формообразование» и «исполнение», а «***искусство*** планирования, изобретения, формообразования и исполнения» [выделено автором]. Слово «искусство» в качестве коэффициента очевидно повышает смысл действий. Понятно, что искусство является не только «образным средством» отражения мира и его превоплощения; оно – особый тип емкого, целостного, сущностного (нелинейного) мышления, которое более точно, глубоко, синергично, чем обычные гипотактичные и описательные умственные операции, действия, акции. Емкость искусства соответствует образной природе работы мозга.

До 1980-х годов были распространены суждения, что именно рационализм определяет XX век: искусство, дизайн, архитектуру, социальные институции. Отсюда – переоценка технологий и методов механистичным технократическим сознанием (доминирующим и сегодня). Но уже в 1960-е годы вызрело недовольство прагматизацией мира. На этом недовольстве взрастали дизайнерские рефлексии Э. Соттсасса, манифест Р. Вентури «Сложность и противоречия в архитектуре», постмодерн и т.д. Все чаще можно было увидеть дизайн или архитектуру, основанные на метафоре и субъективном акте; суждения вроде тех, что дизайн – искусство «метафорического понимания» мира, мира, который «проектировщики читают и пишут одновременно». При таком взгляде целью проектирования является создание «предметов для мышления» (Г. Дуглас, Д. Шервуд) [1; с. 13]. Эта точка распространялась в элитном слое дизайна 1960-х – 1970-х гг., а в последней трети XX века укрепилась в среде дизайнерской молодежи. В метафорической природе дизайна содержится объяснение никогда не иссякавшей связи искусства и дизайна.

Проектность, проектные методы и технологии стали важнейшей частью не только любой творческой деятельности, ведь «все меняется и делается заново» (выражение Джо Понти, 1965 г.). Инновации

поставлены на поток. Мы только в начале «проектных» перемен, проектная терминология и методы вошли в жизнь, искусство, науку, производство и быт «проектами» и «форматами», целями, задачами; сценариями; прогнозами и планируемыми результатами; программами, концепциями, моделями и матрицами; прогнозами, алгоритмами и парадигмами. На родине дизайна – в Великобритании валовой продукт «креативной экономики» приближается к 10% ВВП.

В Возрождении – с «дизайнерской» колокольни – близко сегодняшней проектной культуре – Санта-Мария дель Фьоре и Сан Пьетро в Риме; философия мира в «Джоконде» или система визуальных коррекций «Сикстинского потолка» Микеланджело; перспективные хитрости П. Уччелло или качественные архитектурные проекты в живописи П. дела Франческа – многое даже превосходит современные проектные хитрости. Проектность Возрождения среди прочего питалась недовольством современностью. Идеи *другого* общества, совершенно организованного, инспирировали технические, научные и гуманитарные инновации. Средствами живописи и гуманистическими разглагольствованиями, квазинаучной эмпирикой и образцовой архитектурой создавалась виртуальная модель «перепроектированного мира», которого в реальности еще не было и не могло быть. В этом проспективном посыле искусство Возрождения создавало проектную культуру: свободу мысли и инноваций, ставящие актуальные общественные, культурные и гуманитарные задачи. В Возрождении появляются такие черты проектной культуры как: системность; генеративность; открытость методов, инструментов, языков проектирования и коммуникации; созидательно-критический пафос; нацеленность на сущностное и истинное знание.

Технологии проектирования стали привычными в «форматировании» мира, об искусстве говорят на описательном и эмпирическом сленге. Об особой миссии проектной культуры еще на рубеже 1970-х – 1980-х годов думал, например, К.М. Кантор, отмечавший тенденцию к отделению проектирования от «производственной» деятельности и нацеленности его на замыслы и ценности культуры [2]. Дизайн, «вынырнувший» законным детищем из станкового искусства и эстетизма рубежа XIX – XX веков, во второй половине XX века начал генерировать

новые культурные, ценностные и художественно-творческие формы, средства, парадигмы. Он охранял ценности культуры и человечности.

Как «метафорическое мышление» и изобретение «предметов для размышления» Дизайн оказался в зависимости от «мирового искусства», более того – определил классику искусства в качестве сверхзадачи проектирования. В переломные времена (1900-е – 1920-е, в 1960-е – 1970-е годы) живописцы, архитекторы передвигались в дизайн как в деятельное искусство; к «искусству среды» обратились живописцы, архитекторы конца XIX – начала XX веков (У. Моррис, П. Беренс, В. Татлин, А. Родченко, К. Малевич и мн. др.). Перемещение в дизайн из иных профессий видно и в 1970-е годы и позже: П. Мург и Т. Вирккала, М. Ньюсон, И. Хосоэ, А. Меда, Ю.Б. Соловьев, Ю.А. Долматовский, Г. Ауленти, Э. Соттсасс и М. Беллини, А. Мендини, А. Аалто и Р. Арад, Е. А. Розенблюм, М.А. Коник и Е. Китаева; Ф. Старк и Р. Бонетто. В дизайн весь XX век уходили лучшие – интеллектуальные и нетерпеливые, рефлексирующие и неспокойные. В искусстве оставались менее деятельные, креативные, менее разносторонние. Но в 1970-е годы обнаружился и обратный процесс – потеря интереса к рациональным «проектным» методам и интерес к интуитивно-художественным. Искусство оказывалось легко доступным – и уникальным – средством человеческого самоосуществления. Этот «странный» дизайн до сих пор называют «радикальным».

«Новое искусство» Тюмени: ангажированный взгляд изнутри

«Новое искусство Тюмени» – термин, применяемый к станковому творчеству небольшой группы художников-дизайнеров. Термин «новое» экспортирован из европейских искусствоведческих материалов – «новыми» называли на рубеже 1970-х – 1980-х годов явления искусств, альтернативные постмодерну. Большинство из «новых» тюменцев – выпускники отделения дизайна Тюменского колледжа искусств и позднее созданного «Института дизайна». Некоторые прошли другие школы, преимущественно дизайнерские. Для «новых» оказались неприемлемы аскетизм и «черно-белая» догматика «современного искусства»; нигилизм постмодерна с его «экскретной иронией» и

маргинальной растерянностью.

Приемлемым для «новых» было осмысление: ценностей, суждений, идей, свобода от шаблонов массового сознания; такое забытое с 1930-х годов и неактуальное до сих пор вещество, как красота в любых ее проявлениях. Эстетическая независимость приводила новых авторов к приятию и старого, и нового, и «современного». «Левацкая» документальность 1960-х микшировалась со «старомодной» художественностью. Место противопоставления и разделения занимали анализ (эмоциональный и рациональный), соединение (свободное от цензуры «современности»). Творческий выбор основывался на личном видении вещей и явлений и их существа. Новое искусство становилось не стилем, скорее – сетевым организмом в духе последующих определений Ф. Фукуямы [3].

Проектное аналитико-синтетическое мышление оказывалось методом творческого поиска; картина или выставка – проектным действием, построенным с дизайнерской «культурностью», сочетанием опыта, метафор, станковых и проектных приемов, критическим и одновременно сочувственным отношением к зрителю. «Новое» соединяло интеллект и чувство – в противовес эмпирике и созерцательности старого искусства, механистическим методологиям «художественного конструирования» и нарцисизму «контемпорари-арта». Стихия станковизма была ему не чужда, но и не была целью; станковые приемы использовались для виртуализации метафор и дополнялись «проектными» – семантичным цветом, коллажом пространств, «фрактальностью» материала или его вещественностью – средства зависели от тем, задач, взгляда. Молодые художники готовились менять жизнь проектным творчеством, но с успехом делали это в своем воображении и в станковых вещах, иногда безрезультатно обращаясь к общественному мнению [4].

Подлинной причиной нового искусства была вовсе не невозможность высказать себя в дизайне, в большей мере – цивилизационные перемены, в том числе, как ни парадоксально, расширение технических средств и способов образного выражения, сделавшее «легальной» визуализацию любых фантазий. К тому времени уже был показан на телевидении первый советский компьютерный мультик В. Аксенова «Как легче вычислить удачу» – о нелинейной математике. В мире, а СССР был его

экспериментальной площадкой, нарастали противоположные явления: интенсивность культурных потоков и, например, индивидуализация сознания. Потребность в переменах провоцировала глобальные фантазии в дизайне («Италия: Новый жилой ландшафт» Э. Соттсасса и его коллег; проекты «идеальных городов» групп Аркизум и Суперстудия).

Дизайн к 1970-м годам лишился части «производственных» обязательств и стал (в первую очередь, благодаря итальянцам) художественной рефлексией, критикой социально-культурных процессов. Концептуальное искусство и интеллектуальный кинематограф в те же годы показали завораживающее значение самобытных идей и философских сентенций, и чистые художественные «ощущения» уже казались обедненными и, что особенно болезненно для разделенной России, – «провинциальными». Неоавангард ежечасно разрушал грань между выставкой и улицей. Научная популяризация, масс-медиа нашли граничащие с искусством формы увлекательной подачи истин и фактов… Происходило охудожествление повседневной жизни. Художественное высказывание, личная точка зрения, метафорический комментарий становились ценными, в том числе вопреки стандартизации и глобальному обеднению мира.

В Тюмени подобные процессы были очищены от давления оформившейся художественной среды. В декабре 1994 г. в Тюменском музее изобразительных искусств открылась крупная выставка «Новое искусство Тюмени», продлевавшаяся дважды и закончившая работу в апреле 1995 года. Следом появился альбом с тем же названием [5]. Студенты, преподаватели, выпускники – всего около 500 работ, выставленных в зале площадью около 2 000 кв. м., обнаружили некоторые общие свойства.

Новое искусство: тюменский вариант

Темы, сюжеты, проблемы обозначали расставание с поздним советским эмпиризмом. Взамен героев труда и поэтов отдыха, компромиссных коммерческих Данай и Сусанн, темы «затачивались» в интимно-личностном направлении: «Город, в который не водят

туристов», «Почему секс не стал магистральной темой русской литературы», «Каждый вечер иногда», «Моим друзьям», «Автора! Автора!», «Людвиг Фейербах и конец немецкой классической философии», «Кошка. Устала», «Из жизни моллюсков», «Знаки», «Яд», «Медитативный пейзаж», «Остановись!», «Россия во мгле», «Сад», «Сады Гесперид» – в темах озвучивается свобода выбора сюжетов и разнообразие проблем – исторических, социальных, общекультурных или, напротив, личных, в том числе, малопонятных. Фабулы нередко опираются на личный опыт, рефлексию, но с «глобальной отсылкой» или несколькими слоями смысла (что уже было в советском искусстве 1970-х).

Формы нового искусства: реализм, документ или (в сочетании) выразительная условность; классическое трехмерное пространство с единым местом, временем действия или – напротив – коллажное пространство, пространства-времена, с узнаваемыми персонажами-типами или смутные неясные личные ассоциации (чаще их гибридизация). По сути, после экспериментов 1920-х годов, после «ОСТа» и «4-х искусств» в «новом искусстве» соединялись традиционная изобразительность и экспрессионистская «выразительность» XX века, в том числе и нефигуративная.

Формальные средства: метафора, перенос свойств; совмещение в одной форме качеств разных форм, веществ; цвет, линия, пятно, подчеркивающие характер и умопостигаемые свойства вещей; смысловое и эмоциональное насыщение всех средств. Коллаж материалов, сочетание разных приемов моделировки. Живопись пастозная или лессировочная; рисунок классический, академический, но чаще – экспрессивный, подвижный и «выразительный». Некоторая недосказанность или совершеннейшая законченность – сообразно задаче.

Творческий метод: нестандартное отношение к ситуации, сюжету; акцент на собственном отношении без оглядки на мейнстрим и общепринятое, но нередко поддержанное литературной, философской, книжной или киношной точкой зрения, или альтернативное к ней. Восхищение красотой, акцентация на характерном, особом; повышенная эмоциональность при высокой интеллектуальной

наполненности сюжета; наблюдение «большого» и «общего» в частном и малом, «личного». Сочетание вымысла и документа, реальности и придуманности. Склонность к повышенным, форсированным средствам, высокая экспрессия.

Время, пространство: сегодня или вчера; сон, вымысел (воображаемое); литературная, художественно-критическая, гуманитарная или общественная проблематика. Почти никогда (точнее – редко) – «история» или «будущее». Любимое время – то, в котором кроется проблема.

Материалы: бумага, холст, тушь, гуашь, карандаш, графические материалы, акрил, акварель, масло, темпера, дерево, картон, папье-маше, пластик, текстиль, натуральные вещества и фрагменты природных объектов и материалов; реже – их имитации.

Новое искусство и Дизайн

Названные свойства соответствуют языку и средствам современной проектной культуры, склонной интегрировать языки, ценности гуманитарной цивилизации. Главная генетическая черта – движение к выявлению сущностных свойств изображаемого. От дизайна – аналитическая свобода и культура широких ассоциаций, концептуальная и смысловая новизна, отбор наиболее точных, иногда скупых выразительных средств. Дизайну новое искусство обязано равнодушием к станковой моде – изобразительной буффонаде, превращавшим станковое искусство в «декоративное» искусство «для интерьера» или музейных запасников. Но, может быть, здесь дело не в дизайне, а в том самом «сетевом» – по Фукуяме – характере этого творческого образования, которое опиралось на «неформальные нормы или ценности, помимо тех, которые необходимы для обычных рыночных операций». Свобода от «обычных рыночных операций» – роскошь современной культуры.

От классического искусства в новом искусстве был традиционный способ моделирования художественной реальности – созданием иллюзий на холсте, листе, в скульптуре, плакате; от дизайна – развитие авторского текста в выставочной среде, аналитический строй форм и

смыслов. Новое искусство так и не посягнуло на выставление в заводских руинах, но всегда среда была частью и отдельным экспонатом выставки, что положило начало современному тюменскому эксподизайну. Зрители нового искусства отмечали «жизненность», наполненность его выставочных пространств, каждый раз – новый и запоминающийся его характер (в более позднее время – время дизайнерских выставок второй половины 1990-х – зрители критично отзывались о банальности дизайнерских экспозиций).

Упомянутый Хайке Йорн, поглаживая новых художников, говорил о том, что современное европейское искусство запуталось в проблемах внехудожественного порядка, стало спекулятивным и выхолощенным. Лишившись красоты и образности, оно лишилось зрителя. В новом искусстве он отметил «высокую общую культуру, глубину идей» и «свободу от коммерческих стереотипов», разнообразие сюжетов и проблем, свободу их осмысления; богатство форм, образов, пластических средств, и – человеческую актуальность.

Мастера нового искусства

Назовем авторов, чье творчество в значительной мере соответствует представленной теоретической модели: Татьяна Вершинина, Михаил Гардубей, Андрей Ердяков, Татьяна Изосимова, Николай Макаров, Анна Матусина (С.-Петербург), Сергей Перепелкин, Николай Пискулин, Александр Прудников, Ольга Трофимова, Елена Улькина, Ирина Сашнева, Вячеслав Сизов, Александр Чемакин (частично представлены: http://art-design.tyumen.ru/masters/). В последние годы часть авторов ушла в чистый дизайн. Молодое поколение дизайнеров-художников, в отличие от «основоположников», почти сразу было признано художнической средой, хотя их работы жестче, субъективнее. Дизайнерский «мицелий», как и в начале своего существования, дает станковый урожай. Но «новое новое искусство» – уже другое тематикой, настроением, философией творчества.

Заключительная сентенция

Новое искусство Тюмени показало, что между дизайном и искусством в привычном понимании – нет противоречий, несмотря на то, что повсеместно – и в Германии 1900-х, и в СССР 1960-х годов дизайн воспринимался угрозой традициям. В рамках проектной культуры может существовать свой станковизм, который побуждается глубинными целями, отличен штучностью и уникальностью Душевно-духовной наполненностью прежнего искусства, ставившего в том числе актуальные проблемы цивилизации, дополненная остротой проектного мышления и выразительностью современных средств, дает новые качества. Новое искусство обладает побудительной силой, снимает противоречия между «художественным вымыслом» и жизненной актуальностью. В конце концов, какая нам разница, что за импульсы – реальность или виртуальность – побуждают нас к действию, осмыслению мира?

Искусство может и должно вернуть себе уважение зрителей, позитивное влияние на них – не дидактическое, но побудительное, иначе оно останется на задворках общественной жизни, где пребывает сегодня вопреки медийной пропаганде в духе Евроньюса и отечественным актуальным акциям. Позитивная художественно-проектная культура (дизайн) показала свое огромное влияние на общество. Искусству в свою очередь предстоит вернуть выразительную силу, и небольшой тюменский эксперимент показал возможность этого.

Библиография:

1. Сидоренко В.Ф. «Третья культура» / Дизайн в Общеобразовательной системе. – М.: ВНИИТЭ, 1994. – (Библиотека дизайнера. Сер. «Дизайнерское образование»).

2. Кантор К.М. Опыт социально-философского объяснения проектных возможностей дизайна // Вопросы философии. 1981. № 11.

3. «Сеть – это группа индивидуальных агентов, которые разделяют неформальные нормы или ценности, помимо тех, которые необходимы для обычных рыночных операций». – Фукуяма Ф. Великий разрыв;

Пер. с англ. под общ. ред А.В. Александровой. М.: «Издательство АСТ», 2003. – С. 273.

4. Борисов М**.** «Живописцы, окуните ваши кисти…» // Тюменский комсомолец. – 1986. – 20 апреля; Борко Т**.** Улицы и мы // Тюменская правда. – 1989. – 11 июля; Кто мы такие? // Тюменский комсомолец. 1987. № 109 (15267). – 13 сентября.

5. Новое искусство Тюмени / Сост. Г.В. Вершинин, С.М. Перепелкин. – Екатеринбург: Сред-Урал. кн. изд-во, 1996. – 200 с.: ил.

6. Новый_Новый Гардубей: Ищите женщину: Альбом / Сост., автор предисловия Г. Вершинин. – Тюмень: ТФ УралГАХА «Институт дизайна», 2008.

7. Елена Улькина. Графика. Инкрустации по драпу. – Тюмень: Тюменский областной музей изобразительных искусств, 2008.

8. Новое искусство и дизайн Тюмени / Сост., автор предисловия Г. Вершинин. – Тюмень: Тюменское отделение Союза дизайнеров России; Тюменский институт дизайна, 2009. – 144 с.; 212 ил.

9. Вершинин Г.В. Российский дизайн перед вызовами времени, или О пользе идеализма // Вестник СПГУТД. – 2009. – № 3 (18), с. 108 – 114.

10. Николай Макаров - Вячеслав Сухов: 2 О; Альбом / Сост., автор предисловия Г. Вершинин. – Тюмень: Тюменский институт дизайна, 2010. – 50 с.; 62 ил.

11. http://art-design.tyumen.ru/masters/

Х. М. Акиева

ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАСТВЕННАЯ СРЕДА БАШЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ ИНГУШЕЙ

В статье рассмотрены особенности башенных сооружений в Ингушетии.

Автор использует собственные натурные наблюдения и данные, добытые этнографическими и археологическими экспедициями. Представляет интерес характер строительства подобных сооружений, система кладки, устройство завершений. Проясняется вопрос об отношении ингушей к изобразительному искусству в памятниках зодчества.

The article is dedicated to the features of tower structures in Ingushetia. The author uses her own natural observations and the data, obtained by ethnographic and archaeological expeditions. The nature of the construction of such buildings, system of stone - work, the arrangement of completions is of interest. The question of the attitude of the Ingush to the visual arts in the monuments of architecture manifests itself.

Ключевые слова: архитектура, Ингушетия, Кавказ, башни, система кладки, декоративные элементы, символика зодчества.

Keywords: architecture, Ingushetia, the Caucasus, towers, system of stone - work, decorative elements, symbolism of architecture.

Археологические и этнографические экспедиции на территории Горной Ингушетии под руководством кавказоведа Л. П. Семенова в 1928 и 1929 гг. дали богатый материал о памятниках материальной и духовной культуры ингушского народа. В обследовании, совершенном в пределах Ингушетии, принимали участие научные сотрудники Института и его

Научного Музея – Л. П. Семенов (археолог), Х-Б. Б. Ахриев (художник) и И. П. Щеблыкин (художник-этнограф), Е. И. Крупнов. «Посещенные нами районы изобилуют разнообразными надземными и подземными памятниками…, их мы подразделяем на три основные группы:

1. памятники оборонительного характера: башни, замки и т.п.;

2. памятники религиозного характера: святилища, храмы и т.п.;

3. памятник погребального характера: памятные плиты и столбы, надземные и полуподземные склепы, пещерные погребения, подземные погребения» (1).

Л. П. Семенов отмечает, что «характерные особенности башен – прямоугольное основание, слегка суживающиеся кверху стены, входы и окна с полукруглым сводом; межэтажные перекрытия делались из толстых балок, поддерживающихся искусно сложенным центральным столбом, строившимся в высоту всей башни, имевшей 2-3 яруса. Чрезвычайно интересны гигантские жилые башни в сел. Лейлаг…» (2)

Боевые башни отличаются тщательной и сложной архитектурой: основание имеет форму квадрата или приближается к этому размеру, (около 25 кв. м), стены сужаются кверху сильно, облицовка желтого цвета. Кровля нескольких видов:

1) плоская, с барельефом;

2) плоская с зубцами на углах, увенчанными камнями конической формы;

3) пирамидальная ступенчатая, с коническим замковым камнем… (3)

Каждый из перечисленных архитектурных элементов единого комплекса свидетельствует о тщательном «плане» в целом строительства башни и его частей: основания, пропорция сужения стен в верхней части башни, поэтажное деление и значение каждого этажа башни, украшений, форма кровли, цветовая гамма стен. Члены экспедиции отмечают, что боевая башня замка в сел. Белхан имеет необычное расположение окон – по два рядом в одном этаже, а также многочисленные крестообразные углубления. Некоторые башенные комплексы расположены среди скал, обрывистых берегов, но они гармонично вписываются в окружающий ландшафт. «Чрезвычайно живописна и интересна по некоторым характерным особенностям

боевая башня, находящаяся к северо-западу от сел. Гу и называющаяся «Магой - джел». Она сооружена между двумя гигантскими глыбами скал и имеет в нижней части обширную пещеру (10х10), служащую для загона скота… Нередко на стенах башен высечены разнообразные изображения в виде крестов, человеческих фигур (иногда вооруженных луком), змей и др.; особенно много изображений в сел. Эгикал» (4).

Обмеры строительных комплексов дают поразительный результат, что, несмотря на отсутствие многочисленных измерительных приборов, необходимых при строительстве, объекты свидетельствуют точность геометрических фигур, которые в основе башенных комплексов – квадрат, прямоугольник, в пропорциональном отношении к ним – ширина стен, форма кровли, украшение. С памятниками материальной культуры связаны различные предания. Так, в ходе экспедиции, был записан наиболее цельный рассказ от Магомета Евкурова: «Прежде чем строить башню, необходимо сначала найти подходящее место. Выбор места сопровождался гаданием. На намеченное место ставили на ночь чашу, до краев наполненную водой. Если к утру уровень воды в чаше понижался, это считалось дурным признаком, и приходилось искать для постройки башни новое место» (5).

Родовая сплоченность проявлялась в строительстве жилой башни, склепов и других построек. Подготовительная работа начиналась задолго, особенно подготовка строительного камня, балок. По установленным традициям строительство башни должно было быть закончено за один год. Полевой материал свидетельствует, что ингушский народ имел широко известных народных мастеров башен. В Джейрахо-Мецхальском районе выдающимся мастером был Янд; мастера были и в сел. Хули и Лейлаг, но, к сожалению имен их не помнят даже старожилы. Мастера особое внимание уделяли кладке угловых камней, стоимость такого камня равнялась стоимости овцы. Тяжелые камни, блоки поднимались мастерами с помощью ворота, в отсутствии лесов, наиболее трудным процессом считался возведение ступенчатой кровли боевой башни и постановка замкового камня. За постановку замкового камня, мастеру давали быка или лошадь.

Информатор Б. Эльжаркиев рассказывает, что в начале строительства башни землю поливали молоком, если молоко не просачивалось

в почву, то почва для фундамента считалась достаточно крепкой. Информация старожил вызывает определенное недоверие. Доля истины в ней есть, башенные комплексы стоят без соединительных материалов как раствор, наиболее ранние постройки сложены в сухую, т.е. без раствора. Каменные блоки строго подгонялись к форме одного к другому, а в целом соединенные один с другим придавалась формы стены с элементами украшения оконного проема, двери, машикуля. Сохранившиеся развалины циклопических построек на перевале «Цей-Лам» напоминают о древнем эпосе, в котором есть упоминание о «дэви». Остатки большого укрепления сложены из больших камней. В ингушском эпосе циклопические постройки связаны с одним из героев ингушских сказаний Калой-Канте.

Столпообразные святилища строились там, где ударила молния свидетельствует старожил Бунухо Шанхоев, – отмечает Л. П. Семенов. «Перед построением памятника резали животных и окропляли место, намеченное для святилища, кровью и водой» (6).

В башенной архитектуре, склепах и святилищах, храмах присутствуют элементы декора.

Гольштейн А. своевременно ставит вопрос о том, что «Изобразительная живопись и скульптура почти полностью отсутствуют у горцев. Интересно - почему? Вряд ли это можно объяснить неразвитостью художественного мышления аборигенов в прошлом. Для такого заключения нет оснований. Просто их эстетические представления развивались в иной, необычной для нас, сфере» (7).

Два ингушских склепа имели расписные украшения – изображение человеческих фигур, животных. «В этих рисунках нас очень заинтересовало изображение всадника. Мы полагаем, что изображение всадника на склепе имеет связь с древним обрядом «посвящения коня», совершавшимся на похоронах. Обряд «посвящения коня» был широко известен у многих народов Кавказа и восходит к более древнему обычаю-погребению с конем. Археолог П. С. Уварова отмечает «весьма частое погребение с конем, который, по-видимому, засыпался стоя.

Культура Ингушетии изобилует разнообразнейшими памятниками, имеющими не только местное, но общекавказское значение. Одна из отличительных черт религиозных верований ингушей – синкретизм.

Язычество и христианство (проникающее в XII в.) и мусульманство (проникающее в Горную Ингушетию XVIII в) отражены в памятниках материальной культуры ингушей – архитектуре. Элементы синкретизма в гармоническом единстве фигурируют как в предметах быта так и экстерьере. Участники экспедиции выдвигали вопрос датировки архитектурных памятников материальной культуры.

Важно отметить, что древний мастер, создает объект, рассматривая пространство, в котором он гармоничен окружающей средой, человеческим восприятием созданного объекта, а самое главное отражением его эстетических вкусов. Мастер-зодчий памятников материальной культуры – башенных комплексов – наглядно доказывает, что «Использование средств гармонизации формы – масштабности, тектонической упорядоченности, пропорциональных отношений и т.д.- подразумевает определенные навыки пространственной ориентации; исходной точкой отсчета становится при этом само тело человека» (8). Рассматривая расположение башенных комплексов, невольно приходишь к мысли, каким образом и как мастер ориентировался в пространстве, каков опыт видения, как переносится принцип симметричности на создаваемое сооружение. К сожалению, наука не располагает видами инструментов, которыми пользовался древний ингушский зодчий. Физическое восприятие башенного комплекса совпадает с эмоциональным воздействием, которое не ослабевает со временем. Перспектива пересечений линий, плоскостей, углов в композиционном построении вызывают восторг. Форма объекта и ощущение, возникающее при созерцании всего объекта, вызывает динамику ощущений. «В архитектурной композиции динамика восприятия взаимодействуют со статикой здания, навсегда привязанного к окружающей пространственной ситуации» (9) – отмечает Иконников В. А. Рассматривая расположение объекта – башню, склеп, святилище, храм – пространство выступает как активный элемент, на фоне которого само сооружение усиливает чувственное восприятие. Зодчий не выделяет в многочисленные углы, тупики, выступающие за общую линию, отдельные выступы стен, композиционное решение объекта, не придает ему доминирующей роли, а использует «простейший вид единства композиции – нерасчлененность формы… Пространственные

и цветовые соотношения в своем единстве становятся смыслообразующими опорами формообразования» (10). Используемый природный камень, его обработка, естественный цвет каменных блоков подбирались зодчим как профессиональным архитектором, дизайнером. «Своеобразная бесплановость, как будто наблюдающаяся во внутреннем расположении замковых построек, имеет свое преимущество, обусловленные особенностями рельефа местности, – все это улучшало систему обороны осажденных» (11) – отмечает Е. И. Крупнов. При строительстве боевых башен защищенность жильцов, длительная оборона при необходимости диктовали необходимость строить башню в труднопроходимых ущельях, возвышенности, склонах гор.

Художественной ценностью башенной архитектуры являются украшения: орнаментальный декор, высеченный на камне, например, рельеф на западном и восточном фасаде храма «Тхаба -Ерды»; сквозной рисунок с помощью изъятых из стен камней в надземном склепе у с. Фалхан; святилище «Мятцели» на Столовой горе; надземном склепе у с. Ляжг; боевой и жилой башне в с. Эзми, а также пиктография являлись формой украшения памятников материальной культуры.

Археологические и этнографические разыскания в Ингушетии в 1930-1932 гг. под руководством Л. П. Семенова дали большой и интересный материал. Например, исследование башенных сооружений – замок Евлоевых в сел. Пялинг, построенный на выступе скалы. «На наружной стороне стены замка, между боевой башней и входом, выше арки входа, вделано каменное изваяние мужской головы с ясным очертанием лица и его отдельных частей» (12). Такое украшение было зафиксировано членами экспедиции впервые. Л. П. Семенов дает такое описание: «Форма лица изваяния – удлиненная; нос, глаза и брови выпуклые; рот обозначен углублением в виде короткой черты. Линия бровей сливается с краями овала лица. Над переносьем дугообразная впадина; лицо имеет маскообразный вид. Поверхность изваяния покрыта слоем желтой облицовки. В целом это скульптурное изображение отличается изяществом и несравненно большим совершенством по сравнению с несоразмерными в различных деталях и весьма примитивными изваяниями мужских лиц на барельефах храма Тхаба-Ерды» (13).

Храм «Тхаба-Ерды» осматривали и описывали не раз. Раннее исследование храма произвел В. Ф. Миллер, в 1930 году членами экспедиции под руководством Л. П. Семенова. Исследователь Бакрадзе датирует храм 830 годом; А. Г. Шанидзе на основе письменных источником, написанных на грузинском языке – XII веком. В храме богини деторождения, богини плодородия Тушоли в с. Кок, члены экспедиции зафиксировали деревянное изображение богини, оно – сильно изъеденно червоточиной, к нему была прикреплена металлическая маска. Статуя не сохранилась, а маска, найденная в храме в 1921 году, экспедицией под руководством Н. Ф. Яковлева, была передана в Ингушский музей.

Эстетическая ценность предметной среды идеально разрешена зодчим в строительстве столпообразного святилища в окрестностях сел. Ний. Святилище на выступе скалы сложено из камня на извести, имеет вид столпа со ступенчатым двускатным верхом, увенчанным гребнем, специальный камень, напоминающий по форме гребень и глубокая стрельчатая ниша внизу. Уникальность данного памятника в том, что «На южной (лицевой) стороне его, в которой устроена ниша, в верхней части, между краями нижних уступов шиферных плит, вделано каменное изваяние человеческого лица, ныне сильно поврежденное (отбиты обе щеки)» (14).

Более подробное описание было сделано В. Ф. Миллером. Он отметил все особенности изображения на святилище в с. Ний: «1) часть окружности с двумя лучами (слева); 2) орнаментировка елочного типа, которую В.Ф.Миллер счел за изображение пера; 3) ниже – два знака, подобных букве «П» в опрокинутом виде; 4) справа третий такой же знак, повернутый на бок; 5) под первыми двумя знаками следы аналогичных знаков, обращенных в противоположную сторону; над первыми двумя знаками следы аналогичных двух знаков, обращенных в противоположную сторону; над первым из этих знаков и между вторым и третьим – углубление в виде точки…

Древнейшими образцами барельефного искусства Ингушетии являются изображения людей и животных на стенах храма Тхаба – Ерды…» (15). Представляет большой интерес при анализе барельефных изображений – техника ингушской материальной культуры – в области

архитектуры. Это обработка материала: знания природных материалов – камня, рациональное использование его при строительстве; изготовление извести, цементировки, возведение фундамента башни, пропорция и симметрия частей башни: стен, сводов, кровли, выделка металла, шиферный сланец, обработка дерева. Исследование данного вопроса актуально и в наше время. Многовековой опыт заслуживает внимание и современных архитекторов, известно, какой прочностью отличаются многие древние постройки. «Архитектурные формы памятников могут быть использованы при возведении монументальных сооружений (театров, домов самодеятельного искусства, памятников)… Орнаментальные мотивы ковров, вышивок, старинной резьбы – дают ценный материал для применения при изготовлении тканей, цветных платков, скатертей, глиняной и деревянной утвари, при издании наглядных пособий по самодеятельному искусству» – отмечает Л. П. Семенов (16). Эта мысль, высказанная еще в 1930 году Л. П. Семеновым не привлекает внимание даже в наше время. Особенность местной культуры – наличие в памятниках материальной культуры позднего средневековья следов глубочайшей древности. «На глиняной плите храма Тхаба-Ерды было рельефное изображение двух антилоп под пальмами, как утверждает В. Ф. Миллер, рисунок датируется не древнее чем XII век., а вот мотив рисунка восходит к месопотамской культуре; очень важно, что плита, найденная в южной части стены храма, имеет рельефное изображение двух сражающихся зверей, стоящих на задних лапах; барельеф этот также не древнее XII в, но по замыслу и стилю является трактовкой сцены, запечатленной в ассиро-вавилонской и кобанской культурах» (17).

Археологический и этнографический материал экспедиций 1928 и 1929 гг.; 1930 и 1932 гг. под руководством Л. П. Семенова, экспедиция 1936 года под руководством А. П. Круглова дала большой материал, свидетельствующий о разнообразных связях местного населения – ингушей с другими народам Кавказа и за его пределами.

Примечания:

1. *Семенов Л. П.* Археологические и этнографические разыскания в 1928 и 1929 гг. Владикавказ. 1930. С. 366.

2.*Семенов Л. П.* Указ. Соч. с.367
3. *Там же.* С. 368.
4. *Там же.*
5. *Там же.*
6. *Семенов Л. П.* Указ. Соч. С.397
7. *Гольштейн*. Башни в горах. М. 1977. С. 65
8. *Якиманская И. С.* Развитие пространственного мышления школьников. М.1980. С. 93
9. *Иконников В. А.* Эстетические ценности предметно-пространственной среды. М. 1990. С. 188.
10. *Иконников В. А.* Указ. Соч. С. 190
11. *Крупнов Е. И.* Средневековая Ингушетия. М. 1971. С. 78
12. *Семенов Л. П.* Археологические и этнографические разыскания в Ингушетии в 1930-1932 гг. Отдельный оттиск. Известия НИИ. Владикавказ. 1930. С. 146
13. *Там же.*
14. *Семенов Л. П.* Указ. Соч. С. 153
15. *Там же.* С. 154.
16. *Семенов Л. П.* Археологические и этнографические разыскания в Ингушетии в 1930 и 1932 гг. Владикавказ. 1930. С. 183
17. *Там же.* С. 189.

Т. В. Шевчук

ТРАДИЦИОННОЕ ГОНЧАРНОЕ ПРОИЗВОДСТВО РОСТОВСКОЙ ЗЕМЛИ: К ИСТОРИИ ПРОМЫСЛА

Статья посвящена рассмотрению процесса развития традиционной керамики Ростовской земли и формирования народного художественного промысла в период XIX –XX вв.

The article is devoted to describing the process of developing traditional ceramics of Rostov region and forming national artistic handicraft throw XIX-XX centuries.

Ключевые слова: Керамика, Ростов, Ярославская область, гончарство, художественный промысел, мастерская А.И. Шабалова.

Keywords: Ceramics, Rostov, Yaroslavl region, pottery, national handicraft, the A.Shabalov's studio.

Ростовская земля известна как край, богатый художественно одаренными людьми, чьи таланты издревле проявлялись и продолжают проявляться до сегодняшнего дня в самых разных видах творчества. В собрании музея-заповедника «Ростовский кремль» хранятся богатые коллекции изделий кустарных промыслов, среди которых количественно преобладает керамика. Поэтому мы можем представить наиболее полную картину развития здесь гончарного производства. Кроме того, отдельные авторские образцы ростовской керамики хранятся в Музее этнографии (СПб), что помогает с большей точностью определить происхождение некоторых схожих предметов, находящихся в других музеях. Однако (с точки зрения искусствоведческого осмысления) эта тема все еще остается открытой.

По свидетельству председателя Ростовской Земской Управы и

исследователя кустарных промыслов XIX века А. А. Титова, до 1874 года никаких подробных данных относительно кустарничества по Ростовскому уезду в печати не появлялось, хотя в некоторых статистико-экономических изданиях вскользь упоминалось о существовании в среде местного населения различных ремесел. В дальнейшем, помимо трудов самого Титова, носящих справочно-статистический характер, и незначительных архивных данных, в XIX веке этой проблеме почти не уделялось внимания. Уже в советский период вышла в свет статья Е.Н. Хохловой «Народная керамика южных районов Ярославской области» (Сборник трудов НИИХП, выпуск 2, стр. 163 – 172). В ней кратко сообщается об истории промысла и некоторых мастерах. А в 2002 году отмечено существование промысла в статье Э.Г. Истоминой «Ремесла и промыслы Ростовского уезда в XIX – начале XX в.» (сборник «История и культура Ростовской земли 2001», Ростов, 2002). Исчерпывающая историография по данному вопросу приводится в статье О.И. Полозневой «Карашская керамика в собрании Ростовского музея: каталог», стр. 97 – 98. (Музеи верхней Волги. Проблемы, исследования, публикации. Ярославль, 1997 г). Последняя публикация дает наиболее полное представление о ростовской керамике, но в ней не рассматривается технология производства в связи с характером художественной стилистики традиционных гончарных изделий.

Кустарные промыслы существовали на Ростовской земле с давних времен и в самых различных формах. Причиной этому служило то, что для земледелия здесь были невыгодные условия (недостаток надела, плохое качество земли), поэтому дополнительный заработок являлся для крестьян необходимостью. Кроме того, важную роль играло наличие соответствующего природного сырья, и близость рынков сбыта продукции. Так, местный гончарный промысел возник здесь, благодаря неглубокому залеганию пластичных черных и желтых глин, а также наличию дешевого топлива для обжига изделий. Образцы глиняной утвари находят здесь даже в могилах меря, населявших территорию Ростовского края до славян. Благоприятное влияние рынка, возможность сбывать товар не только в Ярославле и Ростове, но и в Москве и в Петербурге, привело к тому, что существовавшее, например, в Карашской и Щениковской волостях гончарное дело приняло довольно

крупные размеры. По данным 1878 года, в Карашской волости было 99, а в Щениковской – более 130 гончаров (1).

Большая часть промыслов в помещичьих селениях, по свидетельству крестьян, появилась и развивалась при крепостном праве. Помещики старались иметь своих крепостных мастеров по всем нужным им специальностям, и для этого отдавали крепостных крестьянских мальчиков, а иногда и взрослых, в города учиться различным ремеслам. От этих-то господских мастеров научились ремеслам и другие крестьяне. Появившиеся таким образом сельские ремесла все более распространялись с передачей знаний от отца к сыну, от одного к другому и т.д. Впоследствии, с увеличением населения и возросшим от этого спросом, они начинали перерастать в промыслы. Из всех промыслов Ростовского уезда наиболее развитым, после льнопрядения, оказалось гончарное производство, занимавшее второе место по числу производителей (271 человек) (2).

О высоком качестве местной керамики говорит тот факт, что ее образцы были удостоены диплома на Всероссийской кустарной выставке в Санкт-Петербурге в 1902 году и впоследствии закуплены для музея Александра III (ныне Русский музей) (3).

Гончарное производство существовало в пределах пяти близко расположенных волостей Ростовского уезда: Карашской, Щениковской, Перовской, Вощажниковской и Нажеровской (4). Здесь изготавливалась всевозможная глиняная посуда (кринки, корчаги, миски, щанки, кувшины, кухли, кубышки для масла), кухонные и цветочные горшки, игрушки и даже гончарные трубы. Ассортимент изделий гончарного промысла был продиктован потребностью иметь удобную и в то же время достаточно дешевую домашнюю утварь. «Утилитарное назначение вещи, которую создавал ремесленник, не мешало ей быть красивой. Украшение (декор) чашки, миски, … являлось духовной потребностью человека, отражало его эстетическое видение мира, делало его труд творческим», – отмечает Э.Г. Истомина (5). По сведениям, собранным Земской Управой в 1878 году, в Ростовском уезде гончарным производством в Щениковской волости занимались в 10 селениях: Полцеве, Логинкове, Харитонцеве, Рожнове, Филюкове, Демневе, Баранове, Антушкове, Поповке и Лапневе. В этих деревнях изготавливали только кувшины, а в других 4-х селениях

той же волости производили одни горшки (6). Такое разделение труда в Щениковской волости являлось исключительным для Ростовского уезда, и было вызвано здесь значительным развитием производства. Обычно горшечник обходился при изготовлении своего товара только домашними средствами и помощью членов своей семьи. Почти нигде в уезде не встречался наем посторонних рабочих. Изобилие сырья и сравнительно незначительные затраты на необходимое оборудование, главным образом, горна, устройство которого обходилось в 20-30 рублей серебром, давало возможность заняться гончарством почти всем желающим. Тем более что существовали примеры коллективного устройства и пользования горном, что позволяло снизить расходы каждого ремесленника. Заготовка глины, и производство посуды происходило, главным образом, зимой, но некоторые крестьяне занимались этим и в другое, свободное от полевых работ время. Зимой мерзлую глину крестьянин оттаивал в своей избе, наливая в нее теплую воду. Качество местной глины позволяло без дополнительной обработки приступать сразу к формованию изделия. Процедуры, предшествующие изготовлению посуды, сводились только к отбиванию и оттаиванию куска глины, что существенно экономило время и силы гончаров. Все производство совершалось прямо в жилой избе, а обжиг готовых изделий производился в отдельно стоящем горне. Горн в этой местности представлял собой четырехугольное кирпичное сооружение (не больше 2 аршин в длину и 3 аршин в глубину, примерно 1,43 × 2,14 м) с глухими стенками. Печи находились внизу, в яме, а посуда помещалась в горн сверху через специальное отверстие, которое потом замазывалось, или засыпалось щебнем, мусором и т.п. Напротив печей внутри горна располагались отверстия, через которые огонь проходил по всему внутреннему пространству горна и обжигал горшки, поставленные друг на друга отверстием вниз. Когда посуда отдавала последнюю влагу и краснела, отверстие закидывали отбойками льна; тяга прекращалась, горение становилось медленнее, сопровождаясь образованием дыма и копоти. Копоть и дым придавали посуде серебристо-серый или черный цвет. Если же в конце обжига отверстие не закупоривалось, то цвет изделий оставался красным. Обжиг обычно проводился с вечера до утра. У каждого горшечника, как бы ни было мало его производство,

имелся сарай для хранения готового товара. Производство посуды начиналось с того, что горшечник, взяв соответствующий размерам будущего изделия ком глины, помещал его на гончарный круг. Обычно гончарный круг располагался напротив окна и состоял из двух горизонтальных деревянных кругов, плотно насаженных на одну общую железную ось, которая закреплялась вертикально в особые прорези скамьи. На верхнем меньшем по размеру круге формовалось изделие, а с помощью нижнего (большего круга – около 6 вершков в диаметре, примерно 27 см), горшечник ногами приводил гончарный круг в движение. Сначала мастер закреплял на круге дно будущего изделия, а затем, немного смочив его водой, и медленно вращая круг, начинал наращивать стенки сосуда. Для этого предварительно вручную раскатывались жгуты необходимой толщины, которые при медленном вращении, накладывались друг на друга по окружности. Немного смачивая их водой и постоянно заглаживая руками стенки, гончар придавал изделию нужную форму. В конце, для того, чтобы поверхность сосуда была более гладкой, мастер обтачивал ее деревянной, а иногда медной тонкой пластинкой. Когда обточка была завершена, гончар ниткой срезал изделие с круга и ставил его на скамью, или прямо на пол. После того, как изделие «подвяло» (до так называемого «кожетвердого» состояния), можно было его обрабатывать дальше. Добавлялись детали, наносился орнамент – прямые и волнистые борозды, выемки различной конфигурации, рельефные вставки, штампы. Некоторые вещи лощили гладким камушком, лощилом. В более высушенном состоянии – натирали до блеска чуть влажной губкой. При детальном лощении на поверхности изделия появлялся своеобразный геометрический орнамент. После восстановительного обжига (без доступа кислорода), изделия (так называемые, «чернолощеные») приобретали черный цвет с металлическим отливом. Реже использовалась роспись или поливание белым ангобом (жидкой глиной), с последующим процарапыванием более мелких деталей декора и покрытием свинцовым суриком. После обжига, это покрытие создавало эффект глазури, а изделия получили название «поливных». Обжиг играл очень важную роль в производстве и требовал от мастера большой аккуратности и умения регулировать температурный режим. Если огонь был слабым, то

изделия «не дожигались», были непрочными и могли даже размокнуть от воды. И, наоборот, при слишком сильном огне, изделия трескались, деформировались, принося вместо дохода, убыток своему создателю.

Постепенно гончарное производство в Ростовском уезде начало сокращаться по причине истощения в отдельных местностях залежей глины, добывание которой поэтому становилось очень трудным. Некоторым производителям приходилось даже покупать глину. Подорожал также и лес, который использовался для обжига. Гончары все чаще стали обращаться к другим способам заработка. «В связи с большим упадком народных промыслов на рубеже XIX-XX веков гончарное производство Ростовского уезда постепенно свертывалось. К 1920-м годам оно сохранилось в Карашской волости. Во время экспедиций 1920-х годов сотрудники музея Ростова Ярославского заинтересовались своеобразной керамикой этого региона и приобрели большое число гончарных изделий у еще здравствующих и работающих мастеров. Поскольку в эту пору центры гончарного производства оказались сосредоточенными преимущественно в Карашской волости, керамика тех мест стала именоваться «карашской». Ее название закрепилось в музейном обиходе », – поясняет О.И. Полознева в статье «Керамика из Караша» (7). К сожалению, нам известны фамилии лишь некоторых мастеров: Бронников, Заседателев, Шелихова, братья М.С.Балашов и А.С.Балашов. Пожалуй, самая самобытная – поздняя фигурная керамика М.С.Балашова. Его сосуды носят антропоморфный характер, горловины часто выполнены в виде мужских и женских голов, крышкой служит головной убор. Многие его работы утрачивают утилитарную функцию и превращаются почти в самостоятельные скульптурные произведения. Эти вещи настолько отличны от традиционной ростовской керамики, что мы не можем не предположить знакомства их автора с другими гончарными «школами».

Гончарный промысел просуществовал в окрестностях Ростова вплоть до 50-х годов XX века, но полностью не исчез. Начиная с 1998 года, в Ростове успешно работает центр возрождения гончарного дела в мастерской А.И. Шабалова, расположенной на территории Музея – заповедника «Ростовский кремль». Ее мастера стараются не только воспроизводить лучшие образцы керамики прошлого, но и творчески

переосмысляют наследие своих предков. Так, например, возникло новая уникальная техника – роспись по чернолощеной керамике. Технологию производства чернолощеной керамики пришлось модернизировать, адаптируя ее к условиям мастерской, но полученная в результате продукция достигает высокого качества и пользуется большим спросом у жителей и гостей Ростова. Это еще одна попытка спасти народную культуру, сохранить ее традиции и помочь выжить в современных условиях.

Примечания:

1. ГАЯО РФ, ф.5, оп.1, ед. хр. 258, л. 143 – 145.
2. *Титов А. А.* Статистико-экономическое описание Ростовского уезда Ярославской губернии. СПб, 1885, с.61
3. Список наград, присужденный кустарям Ярославской губернии на Всероссийской кустарно-промышленной выставке в Петербурге в 1902 г. Вестник Ярославского земства. 1903, №№ 5-6.
4. *Титов А. А.* Кустарная промышленность Ярославской губернии. Очерки кустарной промышленности Ростовского уезда Ярославской губернии. 1880, с.806.
5. *Истомина Э. Г.* Золотые руки мастеров Подмосковья. Истоки и традиции ремесел и промыслов. М., АНО ИЦ «Москвоведение», ОАО «Московские учебники», 2005, с. 4.
6. *Титов А. А.* Статистико-экономическое описание Ростовского уезда Ярославской губернии. СПб, 1885, с.52.
7. *Полознева О. И.* Керамика из Караша // Декоративное искусство СССР. – 1987. - №10. – С.48.

Библиография:

1. ГАЯО РФ, ф.5, оп.1, ед. хр. 258, л. 143 – 145.
2. *Истомина Э. Г.* Золотые руки мастеров Подмосковья. Истоки и традиции ремесел и промыслов. М., АНО ИЦ «Москвоведение», ОАО «Московские учебники», 2005.
3. *Истомина Э. Г.* Ремесла и промыслы Ростовского уезда в XIX –

начале XX в.в. //История и культура Ростовской земли 2001, Ростов, 2002, с.142.

4. *Полознева О. И.* Карашская керамика в собрании Ростовского музея: каталог, стр. 97 – 98. //Музеи верхней Волги. Проблемы, исследования, публикации. Ярославль, 1997, с. 96.

5. *Полознева О. И.* Керамика из Караша // Декоративное искусство СССР. – 1987. – №10. – С.48.

6. Список наград, присужденный кустарям Ярославской губернии на Всероссийской кустарно-промышленной выставке в Петербурге в 1902 г. Вестник Ярославского земства. 1903, №№ 5-6.

7. *Титов А. А.* Кустарная промышленность Ярославской губернии. Очерки кустарной промышленности Ростовского уезда Ярославской губернии, М., 1880, 885 стр.

8. *Титов А. А.* Статистико-экономическое описание Ростовского уезда Ярославской губернии. СПб, 1885, 447 стр.

9. *Хохлова Е. Н.* Народная керамика южных районов Ярославской области //Сборник трудов НИИХП, выпуск 2, стр. 163 – 172. М., Госбытиздат, 1963

Н. В. Кошаев

ОРГАНИЗОВАННО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА В ИСКУССТВЕ ПЕРМСКОГО ЗВЕРИНОГО СТИЛЯ

В статье рассматриваются аспекты композиционной организации в изделиях «пермского звериного стиля», структура и приемы художественных решений.

Article deals with aspects of compositional organization in works of «Perm animal style», with structure and techniques of their artistic solutions.

Ключевые слова: композиция, организованно-выразительные средства, художественное своеобразие, «Пермский звериный стиль».

Keywords: composition, organizational-expressive means, artistic originality, «Perm animal style».

Композиция в художественном решении археологического объекта составляет проблему искусства, в основе чего лежат его общественные функции, отвечающие архаическим представлениям о мироздании. Картина Мира, служащая, как правило, выражению в художественном образе особенностей общественной жизни, способа производства, степени мифологизации сознания закрепляет важнейшие смыслы и символически переданные понятия благополучия. Что касается условий формы, то вотивная бронза интересна видовой и композиционной спецификой. В уникальной пластической структуре образов Пермской бронзы, восходящей к миру архаических переживаний, могут быть отмечены а) декоративные изделия: объемного вида, полые пронизки; б) рельефные изображения; в) ажурные композиции; в) особым художественным качеством обладают изделия практического назначения – пряжки, фибулы, копоушки; г) эволюция костюмного комплекса



а б в г д

Рис. 1. Мотивы с антропоморфными образами в Пермском зверином стиле. Бронза, литье. VIII-IX вв., Чердынский район Пермского края.

образует еще одно художественное звено стиля. Здесь рассмотрим круг пластических решений пермской бронзы, представленный плоскими прорезными пластинами.

Предметы Пермского звериного стиля с точки зрения общих оценок построения формы характеризуется *основными* и *дополнительными* композиционными условиями. К основным можно отнести проекционную двухмерность: фронтальность, производную от идеи «предстояния» перед лицом одушевленного космоса с практически отсутствующей пространственной глубиной; и профильные проекции (рис. 1 д). Надо сказать, что больших проблем при этом древний художник не испытывал. В композициях царит торжественность момента. Образы символически емкие. Эти условия как правило оформлены в границах геометрически подразумеваемых контуров: окружности, овальности (рис. 1 д; 2), трапецевидности (рис. 3), отвечающих символическому характеру образов и выделением композиционных доминант: фигур по оси симметрии, иногда правда не строгой и, как правило, по вертикали (рис. 1 а, б, в, г). В рис. 2 очевиден горизонтальный вектор с условным движением слева направо.

Отмеченные особенности построения относятся к тому, что В.М. Мошков называл формальными структурами [4]. Используя понятия формальных структур, возможно выявление особенностей ритмического строя по отношению к рассматриваемым композициям на условиях художественно-организованных элементов, к которым принадлежат: *краевой эффект*; соотношение *прорезных участков* (фона)

и *основных фигур* композиции; *фактуры в виде декоративной обработки* и соотношения с гладкими участками; *выявление композиционного центра*, *нарастание и ослабление ритмов* по отношению к доминантам композиции; *листообразность* (стрельчатость) завершения верхней части композиции (рис. 1 а, б, г; 3 а,) и др.

Плоские композиционные прорезные структуры в два вида решений. В первой группе превалируют фронтальные фигуры, которые выражают тип персонажа в торжественности и монументальности его подачи. Здесь образы, чаще женские, иногда семейные (с ребенком), также с двумя боковыми, часто меньшими по размеру, выступают внутренней функцией изображаемого объекта (рис. 1 а, б, в, г). Пара фигур по бокам центрального персонажа, возможно, восходят к идее помощников (митр) Великой Богини, которая связана с идеей порядка и носит наименование Рита (rta) в архаических воззрениях индоевропейцев (Мифы народов мира – статья Рита). Образ мироздания здесь передается трехчастностью структуры по вертикали. Он соотносим здесь именно с женским божеством. Вторая группа выражает скорее функциональность макрокосмического кругооборота в виде циклического движения. На рис. 2 в композиции с драконом оно происходит по кругу (овалу). Здесь души живых существ в виде ритмически красивого, рельефно выделяющегося в брюхе потока рыб, вынашиваемых мифическим существом, поднимаются к крылатым собакам и переносятся ими по воздуху, затем спускаются в бездну – в пасть дракона и затем вновь повторяют свой кругооборот. Гибкая полоса (тело) дракона направляется неким антропоморфным существом, размещенным на прогибе спины зверя. Оно окружено стилизованными головами лосей с сильно вытянутыми мордами. Трехчастная по сути композиция: дракон – богиня с лосями – крылатые собаки с душами, воспринимается как двухчастная, поскольку верхние части объединены перемычками по ритмически округлым прорезям, а сами перемычки – крылья собак, морды лосей, «руки» богини – профилированы парами углублений-канавок, создающих ритмически прихотливое фактурное единство верхних пространств. На характер впечатления оказывает влияние заостренная морда дракона, его волнообразный хвост и орнаментальные полосы «зерни» по спине и животу. Фактурное



Рис. 2. Прорезная композиция с «драконом» ананьинского периода (VIII – IX вв.). Бронза, литье ЧКМ-1930[9].

сопоставление указанных элементов оставляет ощущение легкости и свободного владения визуальными ритмами.

Другой тип композиций построен на условиях статики. Статический вид достигается фронтальным построением композиции, с центральной осью, на которой размещен главный персонаж – композиционный центр. При этом практически нигде не встречается абсолютно симметричных композиций. Всегда есть колебания формы или несимметрично трактованные персонажи. Среди мотивов этих композиций «родители с ребенком» на ящерах под небосводами из лосиных голов (рис. 1 а), человек/божество под аркой из человеколосей на ящере (рис. 1 б), божество в полный рост и два человеколося на ящере (рис. 1 в), человеколоси и человек на головах ящеров (рис. 1 г), свернувшийся в кольцо хищник, в центре кольца три человеческие головы, внизу-двухголовый ящер (рис. 1 д).

Сложными по структуре являются композиции космогонического характера, найденные преимущественно в районе Чердыни, Пермского края (рис. 3). Их происхождение также связывают с



а б в

Рис. 3. Образ женского божества: богини-матери: а – стоящей на пауках; б – на бобре; в – на медведях. Бронза, литье. Район Чердыни.

вотивным (сакральным) значением в костюме жреца/шамана. Чаще всего здесь отмечают трехчленную модель мира, композиционным центром которой является образ женского божества: богини-матери. Верхний небесный мир представлен ликом солнечной богини (рис. 3 а), орла/орлов (рис. 3 б), лосиных голов (рис. в). Средний – богиней с человеколосями, животными, иногда с людьми/лоселюдьми. Нижний/подземный мир, подпирающий два верхних, это кони, медвежата, лоси, гибрид-ящер, бобр, краб/паук. Образ богини в стиле пермского пантеона полагают более древним, нежели человеколоси-птицы. Так в материалах гляденовской культуры, за несколько веков до сложения пермского звериного стиля, найдена богиня, стоящая на ящере. По этнографическим сведениям у ханты существовал ритуал поклонения богине солнца – *санкэ*. После принесения в жертву на рассвете животного (коровы) жрец чертил собравшимся кровью круги на лбу. Трехголовая богиня (рис. 3 б) напоминает арийского бога огня Агни с тремя головами и солярным знаком и одновременно богиню-солнце. Она существует и горит сразу в трех мирах. Ханты сохранили память о

древнейшем божестве – Тарэн (богине войны и безумия).

Характер образов на приведенных пластинах отвечает символическому уподоблению высших сил земным образам. А. Пропп объясняет это понятием «двойного означивания». Их неземная, метафизическая природа дана в отчуждении средствами монументального прочтения формы, антропоморфной неперсонифицированностью, «сказочным» нереальным разбросом земных существ по вертикали, фронтальным разворотом на зрителя, метроритмическими повторами одновременно по вертикали и горизонтали, усиливающими идею неземного происхождения. В качестве визуальных элементов графики большую роль играют двойные линии контура богини и змей, охватывающих миры, ритмы косых и прямых засечек, на косах богинь, телах змей, также стыков, разделяющих части зверей, замков на груди, означающих в мифологии идею лестницы и др. Легкое сужение в верхней части композиции вовнутрь, также прорезной характер пластин, устойчивое основание в виде животных нижнего мира сообщают композициям легкость развития движения в пространстве.

Таким образом, рассмотрение материалов археологии средствами искусствоведения с использованием данных археологии, мифологии, этнографии, фольклористики, возможно лингводидактики, фактически дают возможность рассмотрения комплекса устойчивых понятий и определений художественного содержания региональных археологических культур.

Интересно отметить, что в археологии и истории есть попытки приближения к объекту в терминах искусствоведения. Это заметно в статье Ивановой М. Г. «К вопросу о художественном образе в средневековом искусстве удмуртов» и Грибовой Л.С. «Стилистические особенности древнепермской бронзовой пластики» – обе статьи в сборнике «Отражение межэтнических связей в народном декоративном искусстве Удмуртии» [6]; также альбоме «Древнее искусство Удмуртии» авторов-составителей Ивановой М. Г., Куликова К. И. [2] и др. Археология интуитивно намечает свой интерес и перспективу развития, но связь археологии и искусствоведения, могущая дать новое научное качество теории, возможна только в ключах искусства.

Библиография:

1. *Балакин Ю. В.* Урало-сибирское культовое литье в мифе и ритуале. Новосибирск: Наука. Сиб. Предприятие РАН, 1998. 288 с.

2. Древнее искусство Удмуртии: [Альбом]М.Г. Иванова, К.И.Куликов. Ижевск, 2000.

3. *Кошаев Н. В.* Художественная бронза Урало-Поволжья как материал искусствоведения и художественного творчества/ Декоративное искусство и дизайн как выражение национальной и культурной самоидентификации (ВМДПИНИ). М., 2012. С. 48 – 57.

4. *Мошков В. М.* К вопросу о формальных структурах в композиции монументально-декоративной росписи/Композиция в промышленности и декоративно-прикладном искусстве. Л., 1973. С. 14 – 26.

5. *Оборин В. А.* Чудские древности Рифея: Пермский звериный стиль. Пермь, 1988. 184 с. (в соавт. с Г.Н. Чагиным).

6. Отражение межэтнических связей в народном декоративном искусстве удмуртов: сб. ст. / Науч.-исследоват. ин-т при Совете Министров УАССР; Ижевск : УдНИИ, 1984.

А. С. Бугровская

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА А. КАМАРДИНА

В этой статье мы рассмотрим традиции и новаторство в работах тверского художника-керамиста Анатолия Камардина. В творческом диалоге с наиболее ценными и устойчивыми тенденциями искусства предшествующих поколений мастер создал произведения, которые органично сочетают в себе глубокое понимание традиций и поиск собственного художественного языка. Работы художника выполнены в одном из самых древних материалов, существующих на Земле – глине. В статье описываются разные периоды творчества А. Камардина: керамические иконы, рельефы и пластические композиции, на примере которых наблюдается эволюция его художественного метода. Творческое наследие мастера является ценным материалом для его современников и последующих поколений, что обогащает опыт художественной керамики мира.

In this article, we explore the traditions and innovations in the works of the Tver ceramic artist Anatoly Kamardin. The contemporary art has a tendency to borrowing, processing and preservation of the best in the traditional, in art. In the creative “dialogue” with the most valuable and sustainable trends of the past modern artists often create works of art that can organically combine the deep understanding of the tradition and the search of their own artistic language. The artist’s works are executed in the most ancient material existing on the Earth, ceramics. Kamardin’spotteries can be distinguishedfrom other works by the aspirationfor metaphors, symbolism, fantasy, interest in the myth-making, the folk legends and the images of fiction. The article describes the different periods in the creativity of the artist, the various series of works: ceramic icons, the reliefs,dimensional compositions, and the utilitarian objects, an example



Рис. 1. Ох да Ах. 2010 г.

of which is observed as the evolution of his artistic method. The tradition inherited by the artist from the previous generations received a convincing development in the ancient ceramic material at the turn of the millennium. The artistic heritage of the master is an example of the successful solution to different creative problems, a valuable material for his contemporaries and subsequent generations, that enriches the experience of the world art pottery.

Ключевые слова: керамика, символ, традиция, икона, серийность, новаторство.

Keywords: ceramic, symbol, tradition, icon, seriality, innovation.

Сегодня обращение к творческому опыту предшествующих поколений – распространенная художественная практика. Современное искусство порой стремится к изучению, заимствованию и сохранению лучших традиций опыта художественной культуры. В творческом диалоге с наиболее устойчивыми тенденциями прошлого современные



Рис. 2. Образ. 2010 г.



Рис. 3. Тверичанки. 1996 г.

художники нередко создают произведения искусства, способные органично соединить глубокое осмысление традиции и поиски собственного художественного языка. Примером органичного соединения традиции и новаторства может служить творчество художника Анатолия Камардина (г. Тверь). Наследие мастера связано с национальными особенностями и многоукладностью России.

Работы А. Камардина выполненны в древнейшем на земле художественном материале – керамике; они обладают разнообразием пластических и живописных приемов. Их отличает глубина авторского замысла, сложность и неоднозначность образов и глубокие смыслы, выраженные с помощью индивидуального творческого почерка. Художник поднимает вечные темы гармонии человека и окружающего мира, воспевает красоту природы.

Начало творческих поисков мастера пришлось на середину 1970-х гг. В это время в декоративном искусстве произошли заметные перемены, в результате которых керамика обрела совершенно новые качества и сферы применения, отражавшие повышенный интерес художников к истории, литературе и архитектуре.

Крепкую основу для творческих поисков дали художнику детские



Рис. 4. Рельеф славянские боги. 2010 г.

годы, прожитые в ремесленной среде известного фаянсового завода в г. Конаково и последующее обучение в Абрамцевском художественном училище. Высокая пластическая культура материала в мастерской С. И. Мамонтова и керамика гениального М. Врубеля, несомненно, оказали раннее влияние на становление взглядов и творческого метода будущего мастера.

Участие в международных керамических творческих группах и биеннале керамики способствовало повышению статуса и уровня мастерства, но не оказало существенного влияния на его творческие привязанности. Несмотря на наличие различных керамических школ, его творческое развитие проходило в индивидуальном русле.

На раннем этапе творчества художника интересует функция предмета, формирование эстетического пространства обитания человека. Художник обращается к традиционной, выверенной форме, к проблеме соотношения современного и традиционного, утилитарного и декоративного. Например, «Чаша с красной полосой» (1986 г.) Но даже функциональная керамика мастера наделена философским подтекстом и знанием человеческого бытия. Его волнует величие природной стихии, историческая память о великих древних цивилизациях. Но ведущая тема в творчестве А. Камардина – бытие и мироощущение

русского человека: образы русской деревни, религиозные темы, праздники и повседневная жизнь. В серии «Край озер» (1983 г.) преобладает эмоционально-лирический пейзажный мотив, состояние которого художник передает с помощью прозрачной подглазурной росписи по белому фаянсу. Композиция здесь построена на ритмике архитектурных силуэтов, подчеркивающих динамику изображения. С помощью монохромной росписи в холодной гамме художник передает особый характер русского пейзажа.

Авторский почерк А. Камардина отличает работа отдельными циклами, что предполагает вариации на тему узнаваемого мотива. Так, в серии «Золотой вечер» (1986 г.) художник нашел удивительно точную метафору преходящих и вечных ценностей человеческой жизни. Ваза «Полдень» (1985) созвучна по лирическому настроению композиции «Золотой вечер». В обобщенных силуэтах фигур, пребывающих в сдержанном внутреннем напряжении, видно влияние русской иконописной традиции.

В последующие годы художник постепенно отходит от узкой функциональности, расширяет свою творческую палитру, ищет новые средства художественной выразительности. В результате А. Камардин отказывается от сдержанной цветовой гаммы и начинает использовать активные цвета. Доминантой в творчестве мастера становятся пространственные композиции, в которых главную роль играет синтез пластики и цвета.

В этих работах уже заметна личность художника, обладающего собственной основой пластических построений и образной системой. По его признанию: «Идеи приходят по-разному. Порой непредсказуемо. Иногда они появляются как естественное продолжение только что законченной работы. Так появляется серия работ, в которых идеи преобразуются, поворачиваются каждый раз новой гранью, даже используя те же самые средства. Как в театре теней, меняется положение пальцев рук, на стене появляются тени новых образов» (1). В таком авторском методе преодолевается замкнутость отдельного предмета, его самоценная значимость.

Работам А. Камардина присуще стремление к метафорам, символам, и фантазии, интерес к мифотворчеству, к глубинному восприятию мира.

Художник нередко обращается к народны легендам, идеям и образам художественной литературы. В его работах органично сосуществуют мифические существа и персонажи реальной жизни; вероятно поэтому, его керамике присущи отголоски древнего синкретического мироощущения. Пример тому – авторская интерпретация фольклорного образа в композиции «Русалка» (2005 г.) Темы, простирающиеся от этнографии и антропологии древних народов до мифологии русского фольклора, складываются в цельный внутренний мир художника.

Мастер органично соединяет в керамике элементы художественной традиции и новаторские приемы работы с материалом. Особенно ярко это проявилось в серии «Ах да Ох» (2010 г.), декоративной скульптуре «Прибаутки» (2009 г.), в которых на языке пластики интерпретированы русские народные напевы. В них лирика соседствует с драматизмом, звучит юмор и гротеск народных прибауток.

В характеристике фигур и ритмической интерпретации художником костюмов композиции «Тверичанки» (1995 г.) преобладает органичность крестьянской модели мироздания, в пластическом решении – монолитность формы. В этой композиции художник сочетает разные по характеру лаконичные формы, обладающие гармонией пропорций, чистотой линий, красотой материала и звучностью цвета.

Опираясь на традиции русского лубка, художник создает работу «Тверские козы» (2007 г.) В ней соединились увлечение национальным искусством и стремление к поиску выразительного решения. Позже художник возвращается к этой теме, наполнив ее новыми жизненными наблюдениями. Серийность в этих работах А. Камардина – это исследование граней характера человека. Поскольку серий много, то и граней характеров много. Композиция «Тверские козы» (2007 г.) вызывает ассоциацию с определенными человеческими типами. Чтобы понять замысл автора, ему необходимо обратится к коннотациям этого образа в фольклоре и бытовом употреблении.

Мажорное звучание цвета в композициях «Тверские козы», «Тверичанки», ассоциируетсяс ярким колоритом русского народного костюма. Художник творчески интерпретирует орнаментальные мотивы вышивки, создавая сложный ритмический рисунок в технике росписи подглазурными красками по белой эмали.



Рис. 5. Тверские козы.

Необычная по тематике и манере исполнения серия «Славянские Боги» демонстрирует виртуозное владение технологией. Различные приемы работы с материалом позволяют автору создать сложные фактуры, напоминающие старинные рукописи, сохраняют ощущение и дух времени. Художник в полной мере раскрывает различные качества глиняного материала. Поэтому его произведения в высшей степени керамичны, а нанесенные на них орнаменты обретают материальную знаковость. Оригинальность его манеры – в синтезе пластики с приемами графики и в тщательной детализации. Возникает ощущение, что это языческий полиптих состоящий из элементов, выполненных в разных техниках. Автор как бы увлекается пристальным рассмотрением древней символики. Фрагментарные композиции здесь составлены путем комбинирования христианских и языческих символов в одну композиционную структуру. К теме языческой мифологии художник обращается постоянно, в результате чего возникают как рельефные, так и объемно пространственные изображения поэтических образов славянских божеств.

Характер, широта мировоззрения и глубокая образованность

позволяли художнику легко создавать и практически одновременно работать над образами, связанными с религиозным сознанием и темами народной жизни и гуляний, воспринимая их как равнозначные культурные явления. Отличительной особенностью творчества А. Камардина является органическая связь с древнерусской художественной традицией; но уважение к традиции не мешает художнику убедительно использовать формальный язык современного искусства. Так, антропоморфные мотивы в работах художника отличает монументальность и смешение абстрактного и фигуративного языка. Его фигуры хранят безмолвие, находятся вне времени, почти лишены индивидуальных черт, а их прообраз восходит к архетипу человеческого изображения, но их спокойная расстановка обманчива, они полны скрытых сил и метаморфоз. Такова композиция «Синие видения» (1995 г.), наполненная пластической магией четких силуэтов и форм, близки по своему формальному языку к традициям русского конструктивизма 20 – х годов XX века.

Отдельной страницей творчества художника является его керамические рельефы на тему древнерусской живописи. Так пласт «Праздники» (1991 г.) заключает в себе изобилие изобразительных мотивов, как настоящий фресковый цикл. Художник переводит узнаваемые сюжеты в лаконичный знаковый изобразительный язык. Пласт «Ангел пустыни» (1992 г.) отличает незатейливость, цветовая сдержанность и растительный орнамент, обрамляющий центральное изображение фигуры святого.

Появление в керамике А. Камардина произведений религиозного характера отражает возрождение в России религиозной темы в последние три десятилетия. Художник опирается на многовековой опыт создания керамических икон на Руси. Перевод изобразительного языка фресковой живописи на язык современной керамики стал смелым экспериментом, который воспринимается выразительной художественная метафора нового времени. Творческое прочтение образа в сочетании с авторскими новациями позволило ему создать убедительные художественные произведения. Специфический язык керамического искусства, богатая цветовая палитра и свойства глиняных материалов всегда позволяли мастерам раскрывать духовное содержание образа в особом звучании

достижимом только в этой технике.

Лики святых изображены мастером в традиционной иконографической манере, с невысоким рельефом и применением техники сграффито. Художник, как правило, использует обратную перспективу, которая притягивает взор зрителя вовнутрь пространства. Икона словно сияет излучаемым светом, что отражает специфику керамических материалов. Контраст сдержанного, монохромного решения ликов святых и полихромного обрамления создает ощущение торжества божественного начала, концентрирует в себе большую духовную силу. Керамические иконы А. Камардина отличает глубокое проникновение в древнюю русскую традицию, в сущность иконописного образа. Такие работы рассчитаны на длительное восприятие и требуют погружения в образ.

Художественное наследие А. Камардина – пример удачного решения самых разнообразных творческих задач, ценный материал для современников и последующих поколений. Керамические работы мастера широко раскрывают безграничные возможности уникального древнего материала и обогащают опыт мировой и отечественной керамики.

Примечания:

1. *А. Камардин.* Альбом, Тверь 2008 стр. 3

Библиография:

1. Альбом «Анатолий Камардин», Тверь 2008.

2. *Малолетков В. А.* Современная керамика мира: творческий опыт последней трети XX – начала XXI вв. М. 2010.

И. О. Игнатов

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ЖИВОПИСНЫХ ПАННО МАРКА РОТКО ДЛЯ ЗДАНИЯ СИГРЕМ БИЛДИНГ

В статье рассматривается поздний период творчества Марка Ротко на примере серий работ для зала-ресторана «Четыре времени года», небоскреба Сигрем Билдинг в Нью-Йорке. Автор описывает историю возникновения идеи оформления ресторана, процесс создания живописных настенных панно и размещения их в пространстве зала. Привлекая новейшие зарубежные исследования, автор раскрывает особенности художественного языка позднего творчества Марка Ротко и особенности организации внутреннего пространства вокруг работ мастера.

This article focuses on the last period of creativity of Mark Rothko, on the example of series of painting for the Four Seasons restaurant at the skyscraper Seagram Building in New York. The author describes the history of the emergence of the idea of the decorating restaurant, the process of creating picturesque wall panels and placing them in the space of the hall. Basing of the experience of the latest foreign studies the author reveals features of artistic language on the last period of creativity of Mark Rothko and the details of the internal space around the painting of the master.

Ключевые слова: Марк Ротко, Сигрем Билдинг, Четыре сезона, Людвиг Мис ван дер Рое, Филипп Джонсон.

Keywords: Mark Rothko, Seagram Building, Four Seasons, Ludwig Mies van der Rohe, Philip Johnson.

В 1954 году президент компании «Джозеф Э. Сигрэм энд Санс» (1) Фрэнк Р. Швенгел заявил о необходимости постройки нового офисного

здания. За его проектировку взялись знаменитый немецкий архитектор Людвиг Мис ван дер Рое и известный американский архитектор, историк и теоретик архитектуры Филипп Джонсон. В 1957 году, к годовщине фирмы, здание было построено. В середине 1958 года дизайнер по интерьеру Филис Ламберт предложил Ротко оформить заказ, на серию картин для одного из залов ресторана «Четыре сезона».

В здание было предусмотрено большое помещение с высоким потолком для будущего ресторана «Четыре времени года» («Фор сизонс»), впоследствии одного из лучших и самых дорогих ресторанов Нью-Йорка. Спроектированный Джонсоном, ресторан был поделен на два зала. В первом и главном, располагался гриль-зал и бар. Длинный и узкий второй зал (17х5 м) был поднят относительно первого. Из главного зала малый походил на просцениум (2): к нему вела лестница. Кроме того, залы отделялись друг от друга длинной деревянной стеной, в которой были вырезаны четыре больших внутренних окна и почти квадратный проходной дверной проем, поэтому малый зал был хорошо обозреваем со стороны большого зала, и наоборот.

В середине 1958 г. Ротко был приглашен для украшения малого зала декоративными панно. Художнику дали карт-бланш в разработке программы росписей. Интерьер был непростым. В узкой северной стене было большое окно, которое должно было впускать много естественного света. Кроме того, окно должны были украсить занавеси параболически свисающих нитей из металлических позолоченных бусин. Они привлекали бы внимание всех вошедших своим мерцанием, колеблясь от малейших дуновений. В южной стене слева находилась служебная дверь, ведущая на кухню. Западная стена, как уже отмечалось, сообщалась с первым помещением. Противоположная стена была цельной. Но даже здесь, на восточной стене, картины надо было вешать выше того уровня, к которому привык художник: над столами обедающих гостей, чтобы они всеми хорошо были обозреваемы. Таким образом, Марк Ротко мог бы заполнить работами три стены (кроме северной). Но вешать свои картины надо было на высоте около двух метров.

До этого Ротко никогда не получал заказов ни на фрески, ни на отдельные серии полотен. Обеденный зал ресторана, предназначавший-

ся для элиты, был длинным и узким помещением. Интересно, что когда Ротко работал для ресторана здания Сигрэма, то вначале он писал тот же тип работ с полосными цветовыми зонами, которые уже были описаны. Но интерьер, в который должны были быть помещены эти работы, был коммерчески холодным и бездушным. Художник не мог расположить их прямо перед зрителями для их прямого общения с работой, как делал всегда. Работы должны были висеть над их головами, поэтому непосредственный контакт с полотном нарушался. Да его и не могло быть в помещении, предназначенном в первую очередь для обедов, нежели для духовного опыта от соприкосновения с картинами Ротко.

В июне 1959 года Ротко решил отправиться в Европу. В своем путешествии Ротко думал о заказе и хотел создать что-то такое, что отобьет аппетит у каждого посетителя ресторана. На борту корабля у Ротко произошло знакомство с Джоном Фишером, одним из редакторов журнала «Harper». Позднее, уже после гибели Ротко, Фишер опубликовал статью «Портрет художника в гневе», в которой использовал некоторые выдержки из бесед с художником.

Ротко с семьей сошли на берег в Неаполе и посетили Помпеи. Художник увидел «глубинную связь» между его текущей работой для здания Сигрэма и античными росписями виллы Мистерий. Ротко отправились в Рим, Флоренцию и Венецию. Во Флоренции он снова, как и в 1950 году, изучал архитектуру Микеланджело в Библиотеке Лауренциана в церкви Сан Лоренцо. Ротко прочувствовал пространство, созданное Микеланджело в вестибюле библиотеки, и оно послужило для него источником вдохновения в работе над росписями для здания Сигрэма.

За несколько месяцев работы над проектом для здания Сигрема художник закончил три серии гигантских настенных полотен, около 40 (сорока) работ. Но Ротко порвал с заказчиками до того, как окончательно выбрал из них серию. Мы только можем предположить, какие работы могли войти в окончательный вариант и как они могли бы висеть в этом интерьере (3). Возможно, Ротко повесил бы работу «Вино-красный на красно-коричневом» отдельно на южную стену. Эта картина была бы отголоском двери, ведущей в служебное помещение, находящейся на той же стене. На красновато-коричневом фоне, к которому с середины

холста добавляется нежный, подернутый белесой дымкой, сиреневый, расположена прямоугольная форма, похожая на дверной проем. Границы формы размыты, она то уходит в глубину фона, то выходит вперед холста. Этот эффект усиливается сложностью тона. Внизу формы на основном темно-красном лежит проступающий, особенно на углах и на границах, коричневый, на правой вертикальной полосе художник кладет белила, придающие ей мерцание. Эта форма, как отмечалось, имеет черты рамы, двери, то есть отделяет один мир от другого. Она выделяет и фокусирует пространство, которое находится за ней, но то, что находится за формой, завуалировано, не показано, а, значит, загадочно. Этот таинственный мир не впускает внутрь себя. Так, в картине создаются два разнополюсных направления: выделение созданного пространства в картине, и в то же время, дальнейшее недопущение в него. Такой тип изображения – вариация «Шафрана», менее импульсивная, более продуманная и конкретная. Зритель чувствует интерес к нарисованному за счет присутствия портала в композиции, и в то же время любопытство его не удовлетворяется. В смотрящем зрителе начинает происходить внутренняя борьба. Он пытается разгадать что-то сокровенное и важное, что сокрыто от него. В этом ощущается присутствие нераскрытой тайны. Здесь можно вернуться к «Разговору» 1937 г. Во-первых, необходимо отметить формальное сходство композиций: использование окна/двери, подчеркивание горизонтали и вертикали и др. Во-вторых, здесь ощущается та же смысловая ось.

Во фресках Сигрэма цвет обладает каким-то важным состоянием. Но как будто человеку мешает это состояние, как будто эти слои краски почти непроницаемы, и к истине мы никогда не сможем прийти.

Работа сосредоточена на пространстве за порталом. Художник с его помощью акцентирует внимание зрителя, но при этом не открывает тайну того, что находится за ним.

Зачастую в литературе работы для Сигрэм описывается как некие окна, за которыми находится нечто непостижимо-таинственное. Художник берет за основу своих работ двери и окна – функциональные вещи, неподвижные, абсолютно геометрические архитектурные формы, и преобразует их. Там, в ином измерении, эти входы деформируются,

становятся живыми, творчески-активными. Они фокусируют взгляд на том пространстве, что находится за ними.

Ротко также хотел повесить свои работы на цельной стене, противоположной стене с внутренними окнами. Таким образом, картины могли быть обозреваемы также и людьми, находящимися в большом зале. Ротко импонировала эта идея (4). Архитектурные «окна» на противоположной стене вторили красноватым формам на холстах. Это придавало помещению дифференцированную среду: пространство большого зала было менее значимо, чем пространство второго. В то же время малый зал был лишь подготовительной средой для работ Ротко, за которыми стояло нечто непостижимое и важное. Но это важное художник скрывал от глаз зрителя красочным слоем, как будто не показывал самого главного.

Впервые за двадцать лет Ротко использовал живописные эскизы, как предварительные наброски, применяя теплую палитру темно-красного и коричневатых тонов. Разбивая горизонтальную структуру своих композиций, он располагал разные тона под прямым углом друг к другу. Цветовые поверхности перекликались с архитектурными элементами – колоннами, стенами, дверями и окнами, таким образом, создавалась атмосфера закрытого пространства вокруг зрителя, которому, вместе с тем, открывался недостижимый мир, мир за пределами материальности. С каждым новым вариантом он прогрессировал в сторону затемнения работ. Так, если в первом доминировали оранжевый и красный цвет, в последнем – темно-коричневый и черный.

Определенным новшеством для Ротко было использование горизонтальных и вертикальных «подпорков», а также более жестко ограничивает палитру цветов – в каждом панно их не более двух. Он пояснял, что эти панно были навеяны творчеством Микеланджело: «После того, как я некоторое время проработал над ними, я понял, что подсознательно нахожусь под влиянием впечатлений от стен, придуманных Микеланджело в комнате с лестницей в библиотеке Медичи во Флоренции. … Микеланджело заставляет зрителей почувствовать, будто они находятся в ловушке, которую представляет собой комната с замурованными окнами и дверьми, так что единственное, что им остается, куда ни повернись, это смотреть на эти стены» (5).

Произведения Ротко мрачны, трагедийны, а временами кажутся и вовсе угрожающими. В серии работ для Сигрема цвет обладает каким-то важным состоянием. Но как будто человеку мешает это состояние, как будто эти слои краски почти непроницаемы, и к истине мы никогда не сможем прийти. Работа сосредоточена на пространстве за порталом. Художник с его помощью акцентирует внимание зрителя, но при этом не открывает тайну того, что находится за ним.

Подобная отобранная среда на деле не была осуществлена, т.к. Ротко не был единственным оформителем ресторана. Джонсон работал со множеством художников: с дизайнерами по интерьеру (стеклу, фарфору, столовым принадлежностям), по спецодежде, с ландшафтным архитектором, графическим художником, консультантом по свету, скульптором (Ричардом Липпольдом) и др. Ротко был одним из оформителей интерьера, но никак не ведущим. От него требовалась изысканное и ничего не значащее украшение. Художник, напротив, мечтал о создании среды, в которой главную роль играли бы его работы. А они для него имели духовное значение. И, возможно, именно это послужило для него поводом для разрыва отношений с заказчиками.

Продуманный Джонсоном дизайн, дорогие материалы создавали ощущение загородной виллы в центре Нью-Йорка, в которой было приятно провести время. Спешка, грязь, шум мегаполиса забывались, и занятые бизнесмены полностью отключались от бешеного ритма своей жизни. Ротко же дорисовывал в своем воображении то, как эти уставшие бизнесмены вдумчиво будут ходить среди его картин. В ресторанном интерьере это вряд ли могло быть осуществимо. Сам настрой людей, приходящих сюда, был не настолько идилличным, как представлял себе художник.

Из Италии семья отправилась в Париж, Брюссель, Антверпен и Амстердам, потом в Лондон, откуда они вернулись в Штаты. По возвращении, Ротко и Мелл (6) попробовали пообедать в «Четырех сезонах» (ресторан открылся без работ художника). Ротко был настолько вне себя от претенциозной обстановки, что решил немедленно бросить этот проект. Художник как будто не понимал, для чего создается это помещение. Так он отказался от заказа с уже готовым циклом работ.

В ранний период своего творчества Ротко доводилось сотрудничать

с организациями социалистического толка, в частности, с теми, которые консервативная Америка называла «радикальными». И когда Ротко решил посетить респектабельный зал ресторана, то осознал и почувствовал, что «продал душу капиталистам». Своим друзьям Марк Ротко говорил, что люди, которые будут приходить в этот ресторан, даже не взглянут на его картины (7). Как бы его не пытались переубедить, он твердо решил, что расторгнуть контракт будет самым верным решением. Аннулирование сделки с Сигремом расшевелило прессу, которая стала с интересом следить за деятельностью художника. Полотна Ротко разошлись по всему миру, из-за этого очень сложно реконструировать первоначальный замысел художника. Девять из них висят в Национальной галерее в Лондоне, вторая группа – в Мемориальном музее Кавамура в Японии, а остальные – в коллекциях Национальной галерее искусств в Вашингтоне и у наследников Ротко.

Примечания:

1. «Joseph E. Seagram and Sons».
2. *Clearwater, B*. The Rothko Book, p. 137. (цит. по: Michael Compton, "Mark Rothko: The Subjects of the Artist" Tate Gallery, p.60)
3. Попыткой каждое из 40 панно сложить в три задуманные Ротко серии занимались Майкл Комптон и Томас Келлеин. Они воссоздали финальный выбор панно Ротко для ресторана Сигрэма. По их мнению, Ротко планировал повесить семь работ: по три на восточной и западной и одну на южной стенах.
4. *Breslin, J.E.B*. Mark Rothko: a Biography, p.375
5. *Джон Фишер*, статья «Это легкое кресло. М. Ротко: портрет художника как человека сердитого»// Harper. Июль 1970 года.
6. Мелл Бейстл – вторая супруга Марка Ротко.
7. Подробнее см. Якоб Бааль-Тешува. М. 2006.

Библиография:

1. *Anfam, D*. Abstract Expressionism. New York. 1990.
2. *Anfam, D*. Mark Rothko. The Works on Canvas: a catalogue raisonné.

Yale University Press, New Heaven and London, National Gallery of Art, Washington, 1998.

3. *Breslin, J.E.B*. Mark Rothko: a Biography. The University of Chicago Press, 1993.

4. *Clearwater, B*. The Rothko Book, UK. 2007.

5. Mark Rothko: the Seagram Mural Project (Catalogue). Tate Gallery Liverpool. 1988.

6. Всеобщая история архитектуры в 12-ти томах. Том 11. Архитектура капиталистических стран XX в. / Отв. ред. А.В.Иконникова. М.,1973.

7. Всеобщая история искусств. Том 6. Книга первая. Искусство 20 века под общей редакцией Б.В. Веймарна и Ю.Д. Колпинского, М., 1965.

8. *Дайана Уолдмэн*. Марк Ротко. 1903-1970. Ретроспектива. Нью-Йорк, 1978.

9. *Ротко, К.*// Марк Ротко. К 100-летию со дня рождения. Материалы международной конференции.

10. *Якоб Бааль-Тешува*. Ротко. М. 2006.

И. О. Игнатов

РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ПЕРИОД В ТВОРЧЕСТВЕ МАРКА РОТКО

В статье рассматривается ранний период в творчестве Марка Ротко охватывающий период с конца 1920-х – 1930-е гг. Автор описывает работы Ротко реалистического периода, продолжателя традиций американского искусства начала XX столетия. Но, привлекая новейшие зарубежные исследования, автор уже в ранних работах, раскрывает драматичное мироощущение художника. Важными темами для Марка Ротко становятся взаимодействие человека и замкнутой среды, передача всепоглощающей драмы внутри человека.

This article focuses on the early period of creativity of Mark Rothko, which covers the period from the late 1920s - 1930s. The author describes the Rothko's painting realistic period, continuing the traditions of American art of the early twentieth century. But basing of the experience of the latest foreign studies the author already in earlier works reveals the dramatic attitude of the artist. Important themes for Mark Rothko are become human interaction and closed environment, transmission of an all-consuming drama inside the person.

Ключевые слова: Марк Ротко, подземка, американское искусство, Фридрих Ницше, XX век.

Keywords: Mark Rothko, subway, American art, Friedrich Nietzsche, XX century.

Марк Ротко принадлежит к тому поколению американских художников, которые совершили революцию в абстрактном искусстве – они изменили сущность и понимание пластин искусств. Его стилистическая эволюция от фигуративной живописи к абстрактной

лежит в активном взаимодействии зрителя и картины, в котором воплотился радикальный взгляд на возрождение живописи. Ротко охарактеризовал это взаимодействие, как «завершенный опыт общения между картиной и наблюдателем. Нет ничего, что стоит между моим полотном и зрителем» (1).

Действительно, его цветовые формации буквально втягивают зрителя в пространство, наполненное внутренним светом. И Ротко всегда сопротивлялся попыткам, так или иначе, интерпретировать его полотна. «Никакие комментарии не в состоянии объяснить живопись, – как-то заметил он. – Все объяснения должны исходить из завершенного опыта переживания картины ее наблюдателями. Оценка искусства – это поистине бракосочетание интеллектов. И искусство – это бракосочетание, и если оно не завершается должным образом, тогда оно бесплодно» (2).

Ротко был интеллектуалом, мыслителем и высокообразованным человеком. Он любил музыку и литературу, увлекался философией, в особенности сочинениями Фридриха Ницше и древнегреческих авторов, а так же мифологией. Друзья описывали его, как сложного, неугомонного и раздражительного человека. Несмотря на свой несдержанный темперамент, он так же был известен, как человек нежный и любящий.

Творчество художника обычно делят на два периода: до-классический (с конца 1920-х гг. до конца 1940-х) и классический (1950-е – 1960-е гг.). В свою очередь до-классический период делят на реалистический (фигуративные работы конца 1920-х – 1930-е гг., которые носят экспрессионистский характер), сюрреалистический (1937-1947 гг.) (3) – создание архетипичных образов и обращение для этого к мифологии; по форме эти работы – вариации на темы произведений М. Дюшана, Х. Миро и П. Клее; и мультиформы (абсолютное освобождение от фигуративности и шаг в сторону работы с цветом без формы – картины конца 1940-х годов, период продолжался около двух лет). Иногда сюрреалистический период подразделяют на два – мифологический и сюрреалистический. Классический период охватывает 1950-е – 1960-е гг.

Картины Ротко реалистического периода – это традиционные

сценки из жизни города, пейзажи и обнаженная натура – работы молодого талантливого студента, продолжателя реалистических традиций американского искусства начала XX столетия, имевших мало общего с происходившей в Европе революцией в области живописи и скульптуры. Кубизм, футуризм, супрематизм, конструктивизм, дадаизм и сюрреализм были чужды большей части американских художников того времени.

Одной из картин, созданных в период 1933 – 1934 года были «Купальщицы», или «Сцена на пляже». В созданной работе важно отметить взаимодействие между человеком и окружающей средой. Здесь это взаимодействие происходит внутри картины, в зрелом творчестве оно будет происходить скорее между зрителем и картиной.

Создается впечатление, что кисть художника больше взволнована, чем сами фигуры. Особенно это заметно на центральной фигуре. Именно движение кисти придает ей эмоциональное беспокойство. Сама же она фигура статична. Он часто писал обнаженные модели. Из трех фигур только в повороте купальщицы слева чувствуется сильное напряжение. Тела его полных женщин переданы толстыми, тяжелыми и извилистыми линиями без лишних подробностей. Во взволнованности кисти угадывается будущий отказ от фигуры, которая станет не нужна художнику. Поверхность картины – сложный сплав цветовых отношений, от чего пространство не воспринимается как гомогенное, не зависящее от воли художника. В «Купальщицах» Ротко прорывает плоскость картины за счет горизонтальной полосы света в сгущенном бордовом небе. Здесь подчеркивается горизонталь, столь важная для художника в дальнейшем. Он создает свет, возникающий из недр картины. В то же время все остальное написано довольно плоско.

В то время его техника, как акварелиста, намного превосходила его мастерство живописца маслом, однако уже тогда проявилась любовь художника к большим поверхностям, заполненным краской. Картины этого периода определенно отличаются мелодраматическим подтекстом. Художник обладал индивидуальным подходом к живописи и выходил за пределы традиционного экспрессионизма.

Между 1936 и 1938 годами Ротко написал серию полотен со сценами из жизни Нью-Йорка, которая наиболее ярко представляет его ранний

период, где уже угадываются некоторые мотивы и композиции его зрелого периода. В этих сценах с подземкой и городскими улицами в узкие пространства вписаны схематичные экспрессионистические фигуры. Сама тема предполагает перспективные построения: уходящие в глубину тоннели, закрытые коробки станций, лестничные пролеты. Однако художник даже здесь не создавал математически выверенной перспективы. Художественная ретроспектива Ротко – это урбанистический взгляд, восходящий к деловым кварталам города и яркому свету улиц.

В городских сценах Нью-Йорка художник использует стены, двери, другие архитектурные элементы как цветовые поля, сжимая пространство до почти плоской поверхности картины, которая лишь иногда раскрывается в глубокую перспективу. Обычно одна, иногда две, изолированные друг от друга фигуры занимают четко ограниченное пространство, так что они кажется зажатыми, запертыми в этом пространстве. Он использует достаточно большое сокращение, которое достигнуто за счет нарочито сходящихся линий рисунка. Но в этом, казалось бы, «большом» пространстве, тесно, потому что вся стена закрашена одним, не меняющимся тоном, без теней. Так, цвет упрощает пространство, фигурам становится тесно в нем. Эту атмосферу замкнутости и ограниченности подчеркивают горизонтали потолка и границы платформы соответственно вверху и внизу. Серая полоса потолка, которую поддерживают столбы, срезанные границей холста, и красная черта, отделяющая станцию от тоннеля – еще больше усиливают атмосферу духоты. Столбы написаны даже более объемно, чем сами люди, находящиеся на станции. Фигуры плоские. Создается впечатление, что они бестелесны, это души, которые не находят покоя в такой среде. Их призрачность еще больше подчеркивается вытянутостью фигур. В глубине картины на лестнице легким контуром написана фигура человека, что усиливает впечатление призрачности. За счет того, что фигуры вытянуты, а пространство, в котором они находятся, сплюснуто, создается ощущение тесноты и отрешенности. Городские пейзажи Ротко обычно отличаются неопределенностью, а сцены в метро – большой экспрессивностью. Картины с подземкой призваны выявить всепоглощающее одиночество человека и его

изоляцию в жизни современного города.

В «Подземке» 1937 года заметен интерес к фактуре и эмоциональной силе цвета. Так, красная полоса внизу картины и изумрудные вертикали столбов - одни из главнейших по силе воздействия составляющих работы. Таким образом, пространство работ 1930-х гг. строится не математически - выверено, а субъективно. Ротко искажает фигуры и пространство. Так он добивается передачи атмосферности в картине. Она построена на ощущениях, на взаимодействии человека и пространства.

Подлинным содержанием картин на тему подземки является его собственная история, история иммигранта. Его меланхолия, склонность к депрессиям – это рассказ о собственной судьбе. Подземное пространство стало метафорическим пространством «преисподней», темой, которая найдет продолжение в сюрреалистических и мистических архитектурных визуализациях середины 1940-х годов. Но также видна и попытка вместить на холсте как можно больше информации, которая приводит к «утрированной» перспективе. В то же время художником движет желание как бы приблизить изображение к зрителю, выдвинуть его практически на границу картинной плоскости. Этого он добивается уплощением пространства за счет однородного, не меняющегося цвета фона. Эти два контрастных устремления, как увидим, будут интересовать художника и в дальнейшем. Борьба противоположностей важна для его творчества. Можно сказать, что и в работах 1950-х годов существуют эти разнонаправленные стремления.

Помимо передачи связи окружающей среды и человека, художника интересует изображение «иного» пространства: окон («Глядя в окно» 1938-39 г., «Разговор» 1937 г.), дверей («Две обнаженные, стоящие перед двумя дверьми», 1939 г.), за которыми происходит что-то, сокрытое от нас. В них художник изображает либо приоткрытую, либо закрытую дверь, либо окна, за которыми совершается какое-то важное событие, не доступное нам во всей своей полноте, т. е. можно сказать, что художника интересует «пограничная» или другая среда, вне которой мы находимся. В «Разговоре» изображено окно. Мы как будто заглядываем в него, приоткрывая для себя чужую тайну. В условно изображенной комнате стоят две женские фигуры. Одна из них опирается на подоконник рукой,

так, что пальцы выходят за оконную раму, т.е. в «наше» пространство. По пальцам руки женщины слева художник «вводит» зрителя внутрь комнаты. Взгляд зрителя скользит по ее обнаженной руке, обращает внимание на лицо, которое выражает отчаяние и боль, и переходит к другой руке женщины, которую поддерживает вторая девушка. Между двумя женщинами существует связь – переживаемое горе первой женщины глубоко прочувствовано второй.

Мы понимаем, что случилось что-то очень значительное. Но нас не пускают внутрь этой драмы. Мы проникаем в пространство за окном, но художник пишет фон, который практически вплотную приближен к фигурам. Ротко использует утрирование перспективы комнаты: сочетание темной и светлой полосы фона уплощает пространство комнаты, а его сложное цвето-тональное решение дает ощущение прикрытой вуалью глубины. Формальное решение сходно с работами Ротко классического периода. Подчеркивание горизонтали и вертикали, полосы цвета на фоне за фигурами, да и сцепленность фигур между собой – провозвестники будущих решений художника: вибрации цвета - его угасания, и – снова – проявления.

Тему продолжает «Автопортрет» (1938-1939 гг.). Еще в раннем творчестве Ротко был увлечен передачей света, который исходит от невидимого источника. На картине представлен сидящий в театральной ложе художник и женщина (возможно, его жена). Взгляд Ротко заставляет обратить внимание на работу, а по взгляду женщины зритель обращает внимание на аморфную светлую массу, почти полностью закрытую от зрителя. По идее, это должна быть сцена. Она написана прозрачными, как бы парящими над поверхностью белилами, которые кладутся неравномерными мазками кисти, приоткрывая лежащий под ними бежевый фон доски. Сцены нет, есть только отсвет от нее, сияние. Так, автор реальность сцены трансформирует в нематериальную среду. То, как художник пишет ее, как выводит на холст смотрящую на нее женщину, подчеркивая тем самым смысловой центр картины, снова говорит о том, что приоткрывает завесу тайны, художник не конкретизирует события. Стремление выразить невыразимое свойственно Ротко. И тогда становится ясно, что именно имел ввиду художник, когда говорил, что мир не имеет объективного внешнего

вида. Понятно, что свет исходит из прожектора, и в этом нет никакой загадки. Но Ротко важно показать именно рождение чуда, которое не объясняется рационально. И здесь не важно откуда идет свет, а важна атмосфера «свершаемости». Можно сказать, что здесь теряются реальные ориентиры материальных проявлений (4).

В картине «Уличная сцена» (1937 г.) статика фронтального фасада дома противопоставлена динамике пространства улицы, по которой идут три фигуры. Люди как будто привнесли новую атмосферу, благодаря которой, среда преображается. Коричневая темнота вокруг дома, теряет свою силу за фигурами и становится серовато-голубой.

Такое чувство пространства родственно писателю Р. Брэдбери. В «Вине из одуванчиков» главный герой, Дуглас Сполдинг, мальчик 12 лет, убежал играть с друзьями в овраг. Уже поздний вечер, а Дуг не вернулся домой, и теперь для матери и младшего брата Тома, отправившихся на его поиски, этот овраг представляется какой-то зловещей, пугающей силой. Несмотря на то, что у Брэдбери есть рациональное объяснение страха матери – появление в городе маньяка – для героев боязнь убийцы переходит в боязнь именно оврага – его предполагаемого местообиталища: «казалось, овраг напрягает свои черные мышцы, вбирает в себя все силы спящих городков и ферм на многие мили вокруг… Все растет, разбухает тишина. Все острей, напряженней ожидание…» (5). И вдруг – хохот мальчиков, веселый голос Дугласа. «Темнота отступала, испуганная, ошарашенная, злобная. Отступила, потеряв аппетит, – ведь она совсем уже собралась поживиться, и вдруг ей так грубо помешали. И когда темнота отхлынула, точно волна во время отлива, из нее возникли, смеясь, трое мальчишек…» (6).

Уже в ранних работах чувствуется драматичное мироощущение художника. Важные темы для него – взаимодействие человека и замкнутой среды, передача всепоглощающей драмы внутри человека. Эти темы созвучны писателям-экзистенциалистам. Что движет человеком? Почему любое человеческое существование проникнуто страданием и пустотой? Что есть жизнь? Цепь случайных событий, или сознательный человеческий выбор? Рок, господствующий над свободой выбора в пьесе «Мухи» (1943 г.) Ж.-П. Сартра, приводит главного героя Ореста к убийству собственной матери. Главного героя «Стены» (1939

г.) Иббиету заставляет задуматься над человеческими поступками. Поступки, которые становятся бессмысленными, потому что миром правит не выбор человека, а страшная цепь случайностей. И поэтому человек не в силах что-либо изменить. А, следовательно, для чего существовать? Увлечение Сартра древнегреческой трагедией, насквозь пропитанной властью рока, когда каждый герой не в силах ничего переменить в собственном существовании, обрекая себя на смерть, роднит французского экзистенциалиста с Ротко, который, благодаря увлечению Ф. Ницше, тоже исследует пространство древнегреческой трагедии.

Стиль Ротко уже изменился, он приближался к знаменитым работам зрелого периода, однако, несмотря на интерес к изучению цвета, художник сконцентрировался на другой формальной и стилистической инновации, работая над сюрреалистичными изображениями мифологических образов и символов. Органические, полуабстрактные формы, рожденные его фантазиями и сновидениями, получили название биоморфных.

Примечания:

1. *Якоб Бааль-Тешува*, Марк Ротко, М. 2006., с. 7
2. *Якоб Бааль-Тешува*, Указ. соч., с. 7
3. Сюрреалистический период, датируемый этими годами М. Комптон. Верхнюю дату он мотивирует крупной выставкой, прошедшей в Нью-Йорке «Фантастическое искусство, дада и сюрреализм», оказавшей большое влияние на творчество Ротко и других абстрактных экспрессионистов 40-х годов. Mark Rothko: the Seagram Mural Project (Catalogue). Tate Gallery Liverpool, 1988, p.8.
4. *Денисов В. С.*, Глазова, М.В. Восприятие цвета, с.36.
5. *Брэдбери, Р*. «Вино из одуванчиков», с.30.
6. *Там же*, с. 30. Интересно напомнить, что атмосферность присуща работам американских художников Э. Уайету, Г. Вуду, Э. Хопперу.

Библиография:

1. *Anfam, D.* Abstract Expressionism. New York. 1990.

2. *Anfam, D.* Mark Rothko. The Works on Canvas: a catalogue raisonné. Yale University Press, New Heaven and London, National Gallery of Art, Washington, 1998.

3. *Breslin, J.E.B.* Mark Rothko: a Biography. The University of Chicago Press, 1993.

4. *Clearwater, B.* The Rothko Book, UK. 2007.

5. *Mark Rothko*: the Seagram Mural Project (Catalogue). Tate Gallery Liverpool. 1988.

6. Всеобщая история искусств. Том 6. Книга первая. Искусство 20 века под общей редакцией Б.В. Веймарна и Ю.Д. Колпинского, М., 1965.

7. *Дайана Уолдмэн.* Марк Ротко. 1903-1970. Ретроспектива. Нью-Йорк, 1978.

8. *Ротко, К.*// Марк Ротко. К 100-летию со дня рождения. Материалы международной конференции.

9. *Якоб Бааль-Тешува.* Ротко. М. 2006.

В. Р. Аронов

КЛАССИКА МИРОВОГО ДИЗАЙНА. ВАЛЬТЕР ГРОПИУС «НОВАЯ АРХИТЕКТУРА И БАУХАУЗ»

Книга Вальтера Гропиуса «Новая архитектура и Баухауз», вышедшая на английском языке в 1935 году, дала старт признанию и распространению во многих странах мира новых идей взаимоотношений между художественным творчеством и промышленностью. В статье рассматривается история и значение ее публикации во время пребывания Гропиуса в Великобритании и после его переезда в США вплоть до знаменитой выставки «Баухауз 1919–1928» в Музее современного искусства в Нью-Йорке.

Walter Gropius's book «New architecture and Bauhaus», left in English in 1935, gave start to recognition and distribution in many countries of the world of new ideas of relationship between art creativity and the industry. In article the history and value of its publication is considered during Gropius's stay in Great Britain and after his moving to the USA up to the well-known exhibition «Bauhaus 1919-1928» in the Museum of Modern Art in New York.

Ключевые слова: Вальтер Гропиус, Баухауз, искусство и промышленность, современная архитектура.

Keywords: Walter Gropius, the Bauhaus, art and industry, modern architecture.

«Новая архитектура и Баухауз» Гропиуса вышла в 1935 году почти одновременно с двумя другими знаковыми книгами «Искусство и промышленность» Герберта Рида и «Пионеры современного движения» Николауса Певзнера, появившимися в одном и том же лондонском

издательстве «Faber and Faber». Она представляла собой перевод на английский язык небольшой по объему рукописи (всего два авторских листа), подготовленной Гропиусом зимой 1934/35 года, сразу после его переезда в Англию из нацистской Германии (1).

На первый взгляд, там было не так уж много нового. Гропиус, в очередной раз, рассказывал о недавней истории и целях Баухауза. Однако эта книга стала поворотной не только в его собственной судьбе, но и в теории архитектуры и дизайна XX века. Выдержанная в жанре манифестов нового искусства и архитектуры, к тому времени уже весьма распространенных и привычных, она превзошла по значимости многие прежние манифесты времен ар нуво, футуризма и раннего авангарда, став для каждого нового поколения читателей, вплоть до сегодняшнего дня, детонатором размышлений о роли архитекторов и дизайнеров в формировании современной культуры. Написанная афористично, она заставляет почти после каждого абзаца останавливаться, чтобы попытаться самому по-новому отнестить к целям и методам, выработанным когда-то создателями героического функционализма, похожими сегодня на рыцарей легендарного Камелота. Причем, как ни странно, ее основные положения нисколько не устарели, и их вполне можно применить даже к эпохе постмодернизма.

Книга начинается с адресованного читателям вопроса: «Можно ли передать словами реальную природу и значимость новой архитектуры?». Ласло Мохой-Надь, давний друг и сподвижник Гропиуса, который когда-то разработал графический дизайн серии «Bauhausbücher», а потом одновременно с ним оказался в Лондоне, решил усилить эффект сочетания слов и реальности в ее суперобложке, применив разработанную им технику фотограмм «Rhodoid». Он стал наносить шрифт и рисунки на стекло, а на заднем непрозрачном фоне помещал реальные объекты, затем направлял пучок света и фотографировал так, чтобы в центре снимка возникала причудливая тень, заставлявшая по-новому воспринимать конечный образ.

Выхватывающий из темноты луч света предлагал разобраться в том, что же такого произошло в первой трети XX века с обществом, архитектурой, искусством и общими человеческими ценностями. Мохой-Надь сам был участником и свидетелем этого процесса и мог

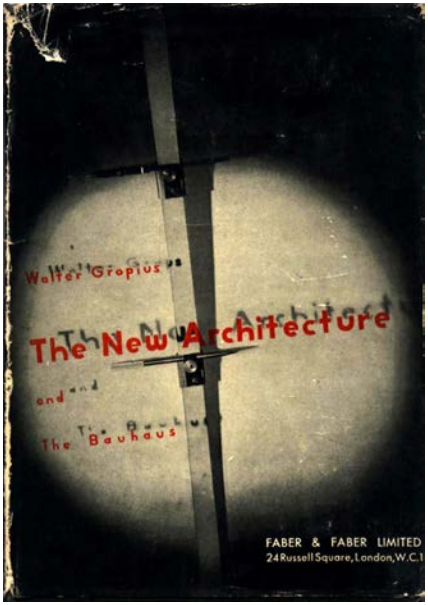


Рис. 1. Мохой-Нвдь. Суперобложка.

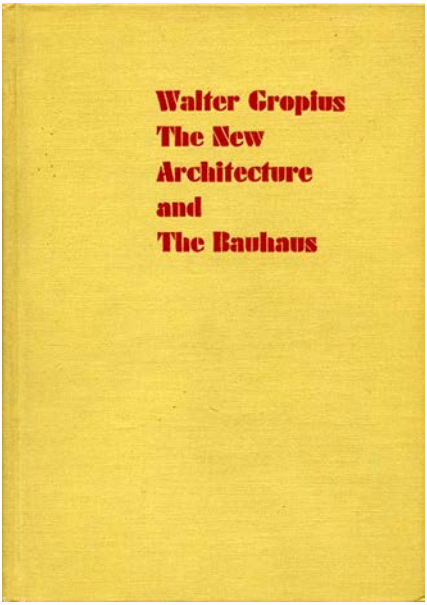


Рис. 2. Гропиус. Новая архитектура и Баухауз.

сказать вместе Гропиусом: «Чтобы попытаться ответить на этот вопрос, надо проанализировать ход моих собственных мыслей и открытий» (2).

С тех пор прошло много времени. Острота ощущений, вызываемая постоянно колеблющейся, как тогда говорили, земной тверди, приглушилась. То, к чему призывал Гропиус, стало обычной реальностью. И в издательских аннотациях, сопровождающих все новые и новые тиражи этой книги, о ее содержании теперь пишут более спокойно: «Это одна из самых важных книг по современному движению в архитектуре, в которой рассматриваются фундаментальные проблемы взаимоотношения искусства и промышленности и намечены возможные пути их практического решения. Гропиус требовал от художников и архитекторов быть максимально образованными, чтобы они могли использовать новые материалы и технологии и соотносить свое творчество с требованиям времени» (задняя сторона обложки).

Гропиус разделил книгу на четыре части. Первая, вводная, повторяла общее название, вторая и третья были посвящены влиянию

стандартизации и рационализации на архитектуру и дизайн, а в последней подробно говорилось о причинах введения в Баухаузе специального форкурса, а затем о необходимости соединения практического обучения и занятий по формообразованию, на основе чего вырабатывался структурный подход в проектной деятельности.

Чтобы не пересказывать книгу, остановимся на наиболее важных ее положениях. Объясняя, что принципиально изменилось в современном искусстве архитектуры, Гропиус поставил вслед за несомненными успехами каркасного домостроения новую концепцию пространства (с. 25). С пространством начали свободно работать как с главным композиционным приемом, добиваясь невиданного ранее расширения и обогащения зрительного восприятия архитектуры. Не дом сам по себе и прилегающая к нему территория, а комплексное решение всей окружающей среды – вот что высвободило творческую энергию проектировщиков из плена старых нормативных решений. И теперь появилась возможность не бояться повторения унифицированных элементов, использования одинаковых материалов в разных зданиях подобно тому, как не стали бояться однотипности современной одежды в общественной жизни. Это нисколько не ограничивает свободу архитектора и дизайнера. Каждый объект будет нести на себе безошибочный отпечаток нашего времени. Как и в одежде, где свободно комбинируют похожие детали, существует достаточный простор для индивидуального решения, дающего возможность счастливо сочетать максимальную стандартизацию и разнообразие (с. 40).

Кроме того, подчеркивал Гропиус, развитие экономических и товарных отношений приводит повсюду к единообразию жизненного стандарта. Тем не менее, – писал он, – «многое, что еще сегодня считается атрибутами роскоши становится стандартным жизнеобеспечением и входит в дома завтрашнего дня. Все это – техника, а как насчет красоты? Новая архитектура распахивает прежние глухие стены как шторы, чтобы впустить полноту свежего воздуха, дневного света и солнца… Вместо стилевой имитации или декоративной мишуры, создаются простые и четко смоделированные конструкции, каждая из которых естественно сливается с общим окружением. Таким образом, их эстетические качества отвечают нашим практическим и

психологическим требованиям» (с. 43–44).

Особое место в книге было уделено проблемам связи искусства и общества, причем Гропиус был уверен, что новая архитектура вновь станет ведущей в общем развитии художественного творчества. «Благодаря тому, что строительство зависит от слаженной работы большого числа активных соавторов, подобно оркестру, и во многом зависит от требований общества, опровергается широко распространеная ересь, будто искусство просто бесполезная роскошь. Это мнение вызвано фатально печальным наследием прежних поколений, когда одни виды творчества ставили значительно выше других, например, “Fine Arts”, принижая те, которые непосредственно связаны с жизнью» (с. 57–58).

В главах, посвященных непосредственно Баухаузу, Гропиус уделил первостепенное внимание необходимому балансу способностей для успешного творчества. Недостаточно развивать лишь некоторые из них. Для успещного результата должны быть задействованы их технологичские, умственные и духовные стороны, в том числе и этическое начало. Поэтому Гропиус так много внимания уделил форкурсу и основным направленям обучения, показывая, как они вырабатывали универсальную модель подготовки мыслящего художника. Он писал: «То, что называется “свободой художника” не подразумевает неограниченного спектра разнообразных методов, сюжетов и воздействия на публику, по сути дела это — способность творить в пределах ограничений, налагемых каждым из них» (с. 78). И далее: «Нашей целью было пробудить творческую свободу художника, выводя его из ирреального мира самопродуцирующих себя фантазий и реинтегрировать его в будничный мир реалий, в то же время расширяя и очеловечивая жесткие, почти исключительно материальные устремления и ум, характерные делового человека. Таким образом, наша концепция создания принципиального единства в отношении к жизни была диаметрально противоположна концепции “искусства ради искусства” и еще более опасной философии, возникающей из идеи, что конечной целью искусства является бизнес» (с. 90–91).

Опуская многие практические подробности, все, сказанное Гропиусом, можно закончить его следующей фразой: «Этическая

необходимость появления новой архитектуры не вызывает сомнения. И доказательство этому, если еще нужны доказательства, заключаются в том, что во многих странах молодежь черпает вдохновение в ее успехах» (с. 112).

Гропиус уже писал об этом в своей более ранней книге «Интернациональная архитектура», подготовленной в те годы, когда преподаватели и студенти Баухауза были готовы уехать из обжитого ими Веймара, когда после завершения в нем заседаний общегерманского Учредительного собрания, бурно обсуждавшего будущую конституцию Веймарской республики, стал быстро восстанавливался его прежний бюргерский дух.

«Интернациональная архитектура» открывала задуманную Гропиусом и Мохой-Надем большую серию «Bauhausbücher», которая должна была состоять из пятидесяти книг. В общем предисловии ко всей серии говорилось: «Издание Bauhausbücher основано на убеждении в том, что все области формообразования в окружающей жизни тесно связаны друг с другом. В книгах будут рассмотрены художественные, научные и технические вопросы и даны разъяснения специальных проблем, рабочих руководств и конечных результатов в различных видах формотворчества, что сможет укрупнить масштаб постижения знаний и прогресса в других отраслях. Для реализации такого замысла будут привлечены наиболее осведомленные авторы из многих стран, готовые присоединиться к работе и продемонстрировать совокупность всех сегодняшних жизненных устремлений» (3).

Здесь нет необходимости разбирать книгу «Интернациональная архитектура». Отмечу лишь, что она как маниферст неизбежно проигрывала на фоне тогдашней богатейшей художественной практики Баухауза. Когда же Гропиус в 1928 году покинул Баухауз в Дессау, ее теоретический и методологический потенциал стал восприниматься все более ярким и значимым. Причем ее тут же принялись критиковать и пересматривать с изменившихся позиций.

Например, в каталоге выставки Баухауза в Москве, открытой в Государственном музее нового западного искусства (ГМНЗИ, 1931), Ганнес Майер, сменивший Гропиуса на посту директора Баухауза, обращался к советским зрителям, все более явно оттесняемым от

мирового и отечественного авангарда, подчеркивал: «Тот факт, что художественное руководство в это время [при Гропиусе.– *В.А.*] было сосредоточено в руках художников станковистов, – не случайность. Они могли реализовать свое индивидуальное творчество в станковой картине и стенной росписи, не испытывая затруднений в получении материала и рабочей силы. Они вводили произведения абстрактного иллюзорного мира в действительность и, будучи анархистами, с удивлением констатировали воздействие своего индивидуалистического творчества, встречая одобрение коллекционеров, преклонение новаторов и отвергающее непонимание масс» (4). Оценивая здания в Дессау, Майер продолжал: «Преувеличенное подчеркивание куба, треугольника и основных цветов в постройке и оборудовании создали "стиль Баухауза". Как эксперимент, эта новая художественная работа в производстве была крайне интересна. Впоследствии, этот "стиль Баухауза", популяризируемый благодаря рекламе и механическому подражанию, сделался инфекционной болезнью немецкой архитектуре последних лет. Характерно, что продукция мастерских Баухауза приобреталась коллекционерами и музеями, а известные "книги Баухауза сделались азбукой эстетствующих снобов» (5).

Тем не менее, Гропиус, как практикующий архитектор и теоретик предметного творчества, был принципиально несогласен с подобным пересмотром, хотя и редко выступал с публичными заявлениями. А спустя всего полтора года в Германии на выборах победили национал-социалисты, что привело к окончательному закрытию Баухауза.

Теперь о том, как появилось английское издание «Новой архитектуры и Баухауза». В июне 1934 года в залах Королевского института британских архитекторов (RIBA) состоялась персональная выставка произведений Гропиуса. Этому предшествовали сложные переговоры с немецкими официальными кругами, давшими в конце концов согласие на ее открытие и поездку Гропиуса в Лондон, полагая, что знакомство с успехами немецкой архитектуры повысит престиж Третьего Рейха. Правда, англичане отнеслись к выставке с холодной сдержанностью, поскольку там было принято считать, что на континенте все новое и интересное в искусстве и архитектуре связано с Францией. Лишь Эдвин Максвелл Фрай, один из немногих горячих поклонников

функционализма, сразу же пообещал Гропиусу найти для него в Англии нескольких архитектурных заказов. В начале 1930-х годов, после мирового экономического кризиса, в берлинском бюро Гропиуса было мало работы, и он всерьез отнесся к этой идее. В Англии Фраю стал помогать видный общественный деятель, редактор журнала «Architectural Review» Мортон Шэнд, который уже несколько лет занимался изучением современной немецкой архитектуры. Сохранилась его переписка с Гропиусом. Официально отправиться на работу за пределы Рейха было очень сложно. В результате, никому не говоря, Гропиус и его жена Изе (Ильза) отправились в Рим, что германским подданым разрешалось, поскольку Италия была дружественной страной, а оттуда, договорившись с местными властями о недолгой поездке в Лондон, чтобы закончить дела по завершившейся выставке, они выехали в Англию. Их встретили и предложили пожить какое-то время в только что построенном функционалистском доме в районе Хэмстед. Там они провели почти три года в небольшой квартирке пансионного типа. Вскоре этот дом стал прибежищем для многих эмигрантов и местных интеллектуалов. В нем какое-то время жили Марсель Брейер, Мохой-Надь, Пит Мондриан, а позже — Агата Кристи.

Чтобы дать возможность Гропиусу работать (6), владелец фирмы «Isokon» (сокращение слов «изометрия» и «конструктивизм») Джек Причард заключил с ним договор на консультирование проектов мебели, а издательство «Faber and Faber» заказало рассматриваемую нами книгу. Перевел ее сам Мортон Шэнд, а предисловие написал крупный английский чиновник Фрэнк Пик, организатор системы лондонского транспорта и создатель Ассоциации дизайнеров и промышленников. Гропиус и Фрай выполнили несколько архитектурных проектов для Лондона, Манчестера, Бирмингема и района Кембриджшира. Один из них, особняк в лондонском Челси, был построен, а комплекс Импингтон коллежда в Кембриджшире, отличавшийся очень интересным пространственным решением, заканчивал уже Фрай после отъезда Гропиуса в США.

К сожалению, Англия оказалась не готова к принятию эстетики функционализма. И когда в Лондон приехал Джозеф Хаднет, декан школы дизайна при Гарвардском университете, он стал уговаривать

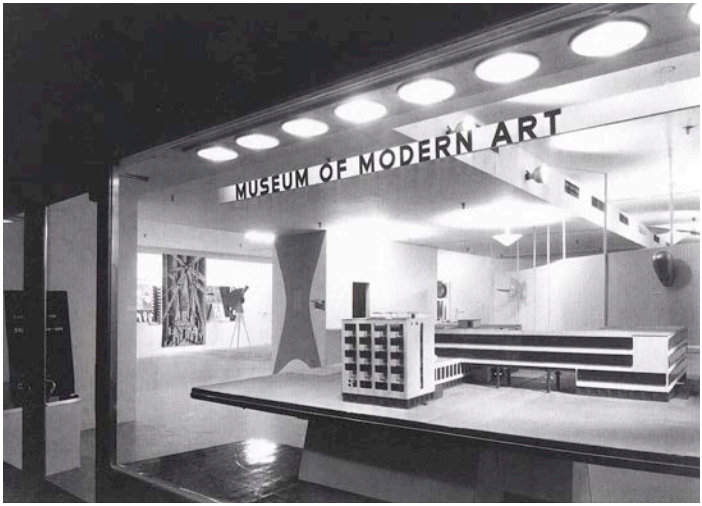


Рис. 3. Выставка Баухауз 1919-1928 гг.

Гропиуса переехать в Америку. Там Гропиус уже побывал в 1928 году, где внимательно познакомился с возведением небоскребов (и вскоре сделал даже конкурсный проект нового здания газеты «Чикаго Трибюн») и массовым жилым строительством. А после того, как в нью-йоркском Музее современного искусства переиздали его книгу «Новая архитектура и Баухауз» уже с предисловием Хаднета, идея перебраться в Америку стала приобретать реальные черты. Единственным препятствием были еще не до конца разорванные отношения с официальными германскими властями. Но и это на первых порах удалось как-то уладить, получив от них временное разрешение настение курса в Гарварде. В итоге весной 1937 года Гропиус с женой и дочерью Беатой (ей было 12 лет) пересек океан и начал работать в Гарварде. Вскоре он построил неподалеку большой загородный дом и сумел вывезти для него из Германии свою уникальную коллекцию мебели Баухауза, а в декабре 1938 года Музей современного искусства открыл большую выставку «Баухауз 1919–1928» (экспозиционное решение Герберта Байера).

Считается, что эта выставка, как и появление сразу нескольких учебных центров типа Баухауза в разных городах страны, повлияли на развитие новых педагогических программ в американском архитектурно-дизайнерском образовании, покончив с господствовашими

многие десятилетия перенятыми из Франции академических традиций воспитания будущих мастеров прикладного искусства и архитектуры, в основном, как свободных художников. Во время Второй мировой войны, в 1944 году, Гропиус получил американское гражданство и продолжал работать как архитектор, педагог и теоретик предметного творчества вплоть до 1969 года.

Примечания:

1. Рукопись Гропиуса называлась «Die neue Architektur und das Bauhaus: Grundzüge und Entwicklung einer Konzeption» и была издана в Германии только в 1965 г. с предисловием Ганса Винглера, создателя Музея Баухауза в Берлине. Утраченные со временем фрагменты восстановили в ней в обратном переводе с английского языка.

2. *Gropius W.* The New Architecture and The Bauhaus. – Cambridge, MA: MIT Press, 1965. P. 19. В дальнейшем все ссылки даются по этом изданию.

3. Цит. по кн.: Wingler, H. Das Bauhaus. 2. erweietere Auflage. – Bramsche: Verlag Gebr. Rasch & Co., 1968. S. 140.

4. Баухауз Дессау. Период руководства Ганнеса Майера. 1928–1930. Каталог выставки. – М.: Всесоюзное общество культурной связи с заграницей – ВОКС, 1931. – с. 5.

5. *Там же*, с. 8-9.

6. Гропиус тогда еще не был эмигрантом. Германское правительство сохраняло ему гражданство и предоставило право на временную работу в Лондоне.

Библиография:

1. Баухауз Дессау 1928–1930. – М.: ВОКС, ГМНЗИ, 1931. – 32 с.

2. *Гропиус, В*. Границы архитектуры. – М.: Искусство, 1971. – 285 с.

3. Ati Gropius Johansen Private Lives: A Double Portrait of Walter and Ise Gropius by Their Daughter, Ati Gropius Johansen. – Historic New England, 2013. – 48 p.

4. Bauhaus 1919–1928. Edited by Herbery Bayer, Walter Gropius, Ise

Gropius. – New York: MoMA, 1938. – 224 p. and 550 ill.

5. *Gropius, I.* Small But Perfect Things: A remembrance by Ise Gropius. – Boston, 1986.

6. *Gropius W.* The New Architecture and The Bauhaus. Translator P.M.Shand, Introduction F. Pick. – London: Faber and Faber,1935. – 80 p.

7. *Gropius, W.* Internationale Architektur. Bauhausbücher 1. Einband: Laslo Moholy-Nagy, Umschlag von Farkas Molnar. – München: A. Langen, 1925. 106 S.; 2.veränderte Auflage. – München: Albert Langen Verlag, 1927. 111 S.

8. *Isaacs, R.* Gropius: An Illustrated Biography of the Creator of the Bauhaus. – Bulfinch Pr., 1991. – 352 p.

9. *Ketgens-Craig, M.* The Bauhaus and America: First Contacts, 1919-1936. – MIT Press, 2001. – 288 S.

В. Ф. Зива

СИСТЕМА СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

В статье рассматриваются основные этапы формирования системы современного художественно-промышленного образования на примере Московской государственной художественно-промышленной академии им. С. Г. Строганова

The article is dedicated to the analysis of the applyed art and design education and its main periods in the history of the Moscow State Academy of Applied Art and Design

Ключевые слова: художественное и художественно-промышленное образование, традиции Строгановской школы прикладного искусства и дизайна в художественно-промышленном образовании, уровни методологического обеспечения системы образования в сфере художественной промышленности

Keywords: art and design education, traditions of the Stroganov school of applied art and design, levels of the methodological principles of education in the sphere of art-industry

Модернизация художественного образования, в контексте интеграции России в мировое образовательное пространство, возможна только с учетом национальных культурных традиций. К ним относятся: совокупность преемственной многоступенчатости, кадровая и учебная специфика в системе художественного образования, индивидуальная подготовка обучающихся.

В этой связи необходимо обратиться к существующей традиции

подготовки кадров в области художественной промышленности. Обращение к истории становления художественно-промышленного образования предпринято с целью акцентировать внимание на базовых компонентах этого вида образования, заложенных в первой четверти Х1Х века, и проследить, как менялись критерии оценки подготовки кадров.

Как известно, в 1825 году в России была открыта первая «Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам» (ныне МГХПА им. С. Г. Строганова), основателем которой был граф Сергей Григорьевич Строганов (1794-1882). Этапы развития Школы достаточно подробно описаны в научно-исследовательской литературе. [1] Из этих изысканий следует, что инициативы художественного просвещения страны, исходящие от общественности и частных лиц, были связаны с заинтересованностью власти в принятии государственных решений по созданию учебных заведений художественного профиля.

Изначально предполагалось готовить рисовальщиков для зарождавшихся мануфактур, промыслов и кустарных ремесленных мастерских. Впоследствии появилась необходимость наряду с этой категорией специалистов вести обучение учителей рисования для образовательных школ.

Строгановское училище было центральным и самым крупным учебным заведением этого профиля и, именно на него возлагалось курирование школ и учебных мастерских, готовивших кадры рисовальщиков для промышленности, включая разработку уставов, учебных программ, обеспечение кадрами преподавателей, формирование фондов музеев и библиотек и т.п. [2]

Вторым значимым периодом в системе развития художественно-промышленного образования является послереволюционный этап, который датируется 1917-1930 годами. В эти годы в стране Советов идет поиск нового типа учебных художественных заведений. На основании декрета Совета Народных комиссаров от 12 июля 1918г. на базе Строгановского художественно-промышленного училища были созданы «Первые Государственные Свободные Художественные Мастерские», на базе Московского училища живописи, ваяния и зодчества «Вторые Государственные Свободные Художественные

Мастерские». В Петрограде, Казани, Саратове, Одессе, Харькове также шло реформирование художественных учебных заведений.

По мысли реформаторов слияние художественных училищ с индивидуальными мастерскими приведет к созданию нового типа учебных заведений, действия которых будут сконцентрированы на подготовке кадров, способных участвовать в формировании художественной культуры нового социалистического общества, в создании нового промышленного и пролетарского искусства. Организация процесса обучения была направлена на отказ от академического обучения и на его демократизацию: не было творческого отбора обучающихся, студенты выбирали себе самостоятельно мастерскую и художественного руководителя, участвовали в определении дисциплин, а также в управлении учебного заведения. Но уже в 1920 году первые и вторые государственные свободные художественные мастерские были объединены в новое учебное заведение - ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские).

В Постановлении Совета Народных Комиссаров о Мастерских, которое было подписано В.И. Лениным 18 декабря 1920 года, была определена цель этого учебного заведения, которая заключалась в «подготовке художников-мастеров высшей квалификации для промышленности, а также инструкторов и руководителей для профессионально-технического образования». ВХУТЕМАС состоял из художественного факультета, где обучались живописцы, архитекторы и скульптуры и производственного факультета, включавшего в себя полиграфическое, текстильное, керамическое, деревообделочное, металлообрабатывающее отделения.

ВХУТЕМАС стал важнейшим центром формирования новой системы образования и нового художественного стиля в России. В методике и программах ВХУТЕМАСа особенно ярко проявились идеи художественного авангарда, противопоставившего себя академическому искусству. [3] В ноябре 1927 г. ВХУТЕМАС был переименован во ВХУТЕИН - Высший художественно-технический институт, который просуществовал до 1930 года. В 1930 г. ВХУТЕИН в ходе общей реформы высшего образования был расформирован. Основная часть факультетов была преобразована в самостоятельные институты.

Московский архитектурный институт, Московский художественный институт им. В.И. Сурикова, Московский полиграфический институт, Факультет художественного оформления тканей был включен в состав Московского текстильного института.

С 1918 по 1945 Строгановское училище как самостоятельное учебное заведение не существовало, и только в 1945 году постановлением Совета Народных Комиссаров СССР от 05 февраля 1945 года № 256 оно было воссоздано как Московское центральное художественно-промышленное училище (б. Строгановское).

Сегодня можно констатировать, что российская методическая мысль конца XIX - начала XX вв. в повестку дня поставила такие направления методики в художественном образовании, как:

- развивающее обучение;
- воспитывающее обучение;
- дифференцированное обучение;
- интеграция курсов и предметов;
- сочетание образовательных и практических занятий.

Начало XX века отмечено поисками новых идей в искусстве и художественном образовании. Подготовка кадров всегда была актуальной задачей, и каждый исторический этап связан с экономикой, уровнем культуры, художественными вкусами и запросами общества. Необходимо констатировать, что в середине XX века сформировалась система и сеть художественного образования, которая базировалась на триаде – школа-училище-вуз.

Процессы глобализации, информатизации, общественно-экономические преобразования в конце XX столетия привели к смене ценностных ориентиров, существенным изменениям межкультурных и социальных связей. Наиболее насущными стали реформы в области отечественного образования, которые затронули интересы всех слоев населения. Перед общеобразовательными школами, высшими и средними профессиональными учебными заведениями и учреждениями дополнительного образования остро встал вопрос, в каких кадрах будет нуждаться общество не только сегодня, но и завтра, какие специалисты будут востребованы на рынке труда. Общество осознало необходимость изменения государственной политики в области образования в целом и

художественного образования, в частности.

За последнее десятилетие радикально изменились законодательная база и экономические условия функционирования образовательной системы, произошли существенные перемены в сфере управления учебными заведениями, повысилась их самостоятельность. Государство перестало играть роль единственного источника финансирования, сформировалась сеть негосударственных образовательных учреждений всех видов: школы, лицеи, гимназии, колледжи, вузы. Значительно усиливается конкуренция на рынке образовательных услуг. Все это обусловливает объективную необходимость внесения корректив в деятельность любого учебного заведения, структуру и систему его управления с целью приведения их в соответствие с реальной ситуацией на рынке труда и образовательных услуг, ставит перед образовательными учреждениями задачи стратегического управления и планирования.

Ключом к решению такой задачи в сфере художественного образования является интеграция таких его составляющих, как органичное сочетание традиционного обучения (школа-училище-вуз) и инновационного образования, направленного на подготовку конкурентоспособных кадров на рынке творческих профессий.

МГХПА им. С. Г. Строганова и сегодня остается лидером в образовании и генератором новых идей в дизайне материально-художественной культуры. За нами закреплено Учебно-методическое обеспечение вузов Российской Федерации в области дизайна, монументального и декоративного искусств, которое ведет разработку государственных образовательных стандартов для всех вузов страны. МГХПА им.С.Г.Строганова занимается созданием разнообразных моделей инновационного художественного образования, подготовкой научно-педагогических кадров через аспирантуру и докторантуру, в единственном вузе страны действует Ученый совет по защите докторских диссертаций в области искусствоведения, декоративно-прикладного искусства и дизайна.

Рубеж XX начала XXI века отмечен бурной реформацией образования в целом и художественного образования в частности. Необходимо отметить, что оно занимает особое место в системе

образования, так оно находится в тесной взаимосвязи с искусством и приобщает личность к социально-культурному опыту человечества, способствуют устойчивому развитию общества в многомерном культурно-образовательном и информационном пространстве. Поэтому особый интерес в осмыслении становления методологических основ современного образования представляет собой профессиональное художественное образование, являющееся одновременно подсистемой, как культуры, так и образования.

Художественная культура обладает уникальной способностью аккумулировать социально-культурный опыт поколений и переводить его в личный опыт каждого человека, развивая его духовность. Освоение учащимися и студентами процесса развития художественной культуры, иерархии духовных ценностей позволяет им совершенствовать свои творческие способности, культивировать в себе духовные ориентиры, понимать единство и многообразие культур, направлять свои усилия на создание произведений искусства, т.е. «творить культуру».

Профессиональное художественное образование, таким образом, выполняя охранную функцию традиционной отечественной культуры, одновременно является участником и создателем современного культурного контекста. По сути, художественное образование является «генофондом» культуры, ее базовой платформой. Модернизация общества затрагивает всю систему профессионального художественного образования, которое способно к продуктивной трансформации только в рамках культурологической концепции на инновационных принципах.

Это обусловлено тем, что, во-первых, велика роль культуры и искусства в формировании духовного и творческого потенциала нации; а, во-вторых, в силу ярко выраженной специфики художественного образования, связанной с необходимостью профессиональной подготовки и личностного становления творца, художника, деятеля культуры. Эти особенности отечественного профессионального художественного образования прослеживаются на всех этапах его становления и обусловливают его историческое своеобразие.

Сегодняшние реалии: экономическая нестабильность, не сформировавшаяся поликультурная среда, появление платного образования, неустойчивость рынка труда, диктуют новые условия

функционирования учебных заведений художественного профиля, связанные с необходимостью решения масштабных проблем, заставляя его трансформироваться и модернизироваться. К сожалению, трансформация и модернизация на практике выступают как стремление к унификации, однообразию, желанию выработать единый подход к управлению образованием. В результате особая специфика профессионального художественного образования и уникальность российской системы образовательных учреждений сферы культуры и искусства может быть утрачена, что негативно скажется, в конечном итоге, на развитии культуры и искусства, на государственном престиже, на духовном здоровье нации.

Характерным штрихом происходящих сегодня в России процессов является также регионализация, децентрализация художественного образования. За последние годы влияние регионов на общеполитическую, информационную и культурную ситуацию в стране усилилось, стало очевиднее и определеннее. Наряду с этим активизировалась жизнь и в самих регионах, что нашло свое отражение в развитии профессионального художественного образования. Изменение функций учреждений культуры в условиях нового рыночного этапа развития отрасли обусловили и изменение требований к специалистам, к уровню их профессионализма. Это, в свою очередь, потребовало изменения требований к их подготовке в сфере профессионального художественного образования. Известно, что проводимые в реформы реализуются лишь в том случае, когда в каждой из конкретных областей деятельности сформирован такой кадровый корпус, который по уровню и характеру своих знаний и умений, а также установок, мотивирующих соответствующие практические действия, подготовлен к решению этих задач и ориентирован на то, чтобы реально этим заниматься.

Очевидно, что сегодня качество образования специалиста не может определяться теми же знаниями, навыками, умениями, что и прежде. Требования современной жизни стали гораздо обширнее, разнообразнее и сложнее, и это не может игнорироваться, сбрасываться со счетов, как в рамках определения стратегии и основных параметров развития института образования в целом, так и при совершенствовании системы художественной профессиональной подготовки.

В этой связи инновационное художественное образование предполагает наряду с обязательным воспитанием целостной духовно-нравственной личности, с использованием основополагающих форм и методов обучения, взращивание профессионалов, умеющих творчески мыслить, способных интегрироваться не только в региональную и всероссийскую, но и мировую сферу культуры, быть конкурентоспособными на рынке труда. Такие результаты можно получить за счет таких форм обучения, которые развивают способности студентов не только к освоению теоретических и практических навыков, но и к реализации их в каждом конкретном случае. Умение проектировать, рассчитывать собственные интеллектуальные, творческие и организационные ресурсы, найти им наиболее оптимальное применение, при продвижении собственного творческого продукта. [4]

Полагаем, что обновление содержания образования должно происходить на двух методических уровнях, способных обеспечить расширенную модель инновационного образования. Первый уровень - методические принципы организации учебного процесса, второй – методические принципы обновления качества подготовки.

Первый уровень расширенной модели инновационного образования составляют методические принципы организации учебного процесса, базирующиеся на позициях *конструирования обучения и стратегического менеджмента.* Работа по конструированию обучения заключается в анализе структуры и содержания учебных планов, их соотнесения с государственными образовательными стандартами; проектировании форм и методов обучения; формированию требований к организации и условиям учебного процесса. Принципы стратегического менеджмента связаны с управлением учебным процессом, принятием организационно-педагогических и творческих решений по внедрению инновационных программ в учебный процесс, создание условий для получения качественного образования, адаптация и продвижение выпускников на рынке труда, налаживание устойчивых связей и совместного сотрудничества с работодателями, подготовка конкурентоспособного специалиста.

Второй уровень направлен на обновление качества подготовки. Он включает все области педагогической деятельности: методологическую,

научно-исследовательскую, образовательную, воспитательную и проектную и строятся по принципу блоков.

Методологический блок - определяет методологию, содержание образования, зафиксированное в образовательных программах и образовательных проектах; уровень качества образования, принципы и критерии оценки знаний студентов, степень педагогического мастерства.

Научно-исследовательский блок – обеспечивает сохранение и развитие традиционной педагогики и научных школ. Он направлен на совершенствование творческих и научных школ, создание новых образовательных программ, описание новых принципов обучения, фиксирование их в научно-теоретических исследованиях, научных трудах, учебниках, авторских программах и монографиях.

Образовательный блок - связан с содержанием обучения, внедрением в учебный процесс новых форм и технологий, созданием основных, инновационных и дополнительных программ, проектированием критериев и показателей эффективности обучения, установлением рейтинга педагогического мастерства, осуществлением контроля и определением уровня качества образования, анализом конкурентоспособности выпускников на рынке труда.

Воспитательный блок – ориентирован на специально организованное взаимодействие коллектива педагогов и студентов, направленное на формирование и становление творческой, созидательной, образованной, зрелой и социально ориентированной личности в ходе учебного процесса.

Однако надо заметить, что инновационное образование не замыкается только на создании внутренней среды. Основной задачей учебного заведения любого типа является прогнозирование его развития на основе выявления внутренних (кадровый потенциал, концепция развития, образовательная среда) и внешних (рейтинг учебного заведения, изучение спроса на рынке труда специалистов художественного профиля, развитие социального партнерства) ресурсов. Инновационное художественное образование направлено на подготовку специалистов новой формации, способных к культуротворческой миссии. Возникновение нового социально-

экономического пространства, функционирование отрасли культуры в целом, кардинально новые обстоятельства жизнедеятельности всех ее подсистем и конкретных организаций, учреждений, коллективов, и т.д. предполагают *формирование нового контекста профессиональной деятельности выпускников учебных заведений художественного профиля*, в чем, на наш взгляд, и должна заключаться модификация системы художественного образования.

В современных условиях важной стороной деятельности вуза является научно-исследовательская работа, которая является интеллектуальной собственностью. Принятие комплекса законов в области интеллектуальной собственности, ориентированных на условия рыночной экономики, в сочетании с другими мерами по развитию рыночных отношений в Российской Федерации, формирует новую правовую и экономическую ситуацию, как в сфере научных исследований, так и творческой деятельности. Высшим учебным заведениям в России впервые приходится сталкиваться с проблемами сохранения и коммерческого использования накопленного интеллектуального потенциала. Традиционная общественная роль высшей школы – получение, накопление и передача обществу знаний в форме обучения, публикаций и научных дискуссий – становится явно недостаточной в условиях рыночной экономики. Снижение объемов государственного финансирования вузовской науки и реальная конкуренция между высшими учебными заведениями ставит перед ними задачу приоритетного развития деятельности в области интеллектуальной собственности, управляемой на основе современных требований.

В настоящее время образовательная модель МГХПА им. С. Г. Строганова представляет собой целостную интегрированную разноуровневую модель подготовки кадров. Наряду с профессиональной подготовкой специалистов академия широко развивает дополнительное образование, как для детей, так и взрослых. В структуре вуза работают Детские академии: дизайна, анимации, академического рисунка, живописи, акварели, организован семейный воскресный лекторий, осуществляется реализация программ: «Миниатюрная живопись на эмали», «Дизайн текстиля», «Дизайн-керамика».

Профессиональная переподготовка ориентирована на слушателей, имеющих высшее или среднее специальное профессиональное образование, а также на студентов старших курсов профильных учебных заведений. Освоение программ переподготовки гарантирует слушателям приобретение профессиональных практических навыков в области дизайна, декоративно - прикладного искусства. Реализуются следующие программы: «Дизайн интерьера», «Всеобщая история искусства», «Реставрация мебели», «Живопись». Работа по программам дополнительного образования осуществляется профессорско-преподавательским составом вуза.

Академия стремится к стимулирующему развитию человеческой индивидуальности средствами искусства, в приобретении детьми и взрослыми художественной компетенции и зрительской эрудиции, в умении самостоятельно использовать визуальную выразительность. Любой участник этого процесса может выявлять свои способности, осваивать художественные ценности мировой культуры, исходя из собственных желаний, интересов и возможностей. Полученные в данной системе эстетические знания не обязательно потом будут направлены на профессиональную деятельность, но они являются способами развития творческой индивидуальности, формирования целостной и гармоничной личности, что в свою очередь позволяет сохранить культурную преемственность поколений.

В 2011 году к Академии было присоединено 6 средних профессиональных учебных заведений, разных статусов (колледж, техникум, училище), находящихся на Урале, в Поволжье, Москве и Московской области. Все они стали филиалами МГХПА им. С. Г. Строганова, за исключением Москвы. Таким образом, стала интегрироваться система художественно-промышленного образования за счет объединения вузов со средними учебными заведениями. С какой целью проведено подобное объединение? Как представляется, главной задачей Министерства образования и науки Российской Федерации стало решение вопроса о необходимости, во-первых, повысить престиж среднего профессионального образования, во-вторых, повысить качество подготовки в СПО, а в-третьих, усилить преемственность образовательных программ. Для того, чтобы судить

о государственной политике в области образования необходимо обратиться к ряду нормативно-правовых документов, вступление в действие которых формируют стратегические цели, задачи и решения в области образования. Речь идет о таких документах, как: Указ Президента Российской Федерации от 7 мая 2012 г. №599 «О мерах по реализации государственной политики в области образования и науки», Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» от 29 декабря 2012 года № 273-ФЗ, Распоряжение Правительства РФ от 30.12.2012 N 2620-р «Об утверждении плана мероприятий («дорожной карты») «Изменения в отраслях социальной сферы, направленные на повышение эффективности образования и науки».

Учреждения художественного образования готовят специалистов, в квалификационную характеристику которых входят обязательное владение систематизированными теоретическими знаниями в сфере культуры и искусства, исполнительскими умениями и навыками на высоком профессиональном уровне. Таким образом, система учреждений художественно-промышленного образования представляет собой сложносоставной, социокультурный феномен. Сохранение и развитие сложившейся в России уникальной системы этого вида образования в области культуры и искусства является одной из главных задач современной образовательной и культурной политики. Сегодня педагогическим и профессиональным сообществом, в том числе и коллективом МГХПА им.С.Г.Строганова, осмысляются те шаги, которые нужно предпринять для того, чтобы вписываясь в правовое поле, сохранить сложившуюся систему универсальной подготовки специалистов.

Примечания:

1. Григорович А. Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, учреждена в 1825 г. С. Г. Строгановым [75-летие Строгановского училища]-М.,1901,-ч.I

Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, учрежденная в 1825 г. гр. С. Г. Строгановым. Ее возникновение и развитие до 1860 г. Сост. А. Гартвиг. М., 1901.

Шульгина Е. Н., Пронина И. А. История Строгановского училища. 1825–1918. М., 2002.

2. Зубец В. М. Развитие художественно-промышленного образования России на рубеже XIX – XX веков. автореферат на соискание ученой степени, М., 2004

3. Хан – Магомедов С. О. ВХУТЕМАС. – М.: Издательство «Ладья», 2000

4. Зива, В.Ф. Современные технологии и инновационные модели художественного образования // Современные технологии в дизайн-образовании. Мат. У Всероссийской науч.-практ.конфер. Сочи, 6-12 октября 2008 г.- С.41-48.

Т. Н. Бытачевская

МЕХАНИЗМЫ ВЗАИМОСВЯЗИ ИСКУССТВА И ДИЗАЙНА

В статье рассматривается одна из возможных концепций, объясняющих механизмы связи искусства с дизайнерским формообразованием, может стать эпистемология. Волновой вид временных зависимостей интенсивности составляющих социокультурной системы и сравнение их с волнами Н. Д. Кондратьева показывают практическую синхронность волн, наблюдаемых в различных сферах духовной, политической и экономической жизни общества, что подтверждает гипотезу о целостном, системном характере эволюции общества, культуры.

In article the author analyses one of the possible concepts, explaining the mechanisms of the connection of art with designer generation of geometry, the so - called epistemology. The wave shape of time dependences of the intensity of the components of socio-cultural system and their comparison with the waves of N.D. Kondratieff indicate the practical synchronicity of waves, needed in various spheres of spiritual, political and economic life of society, that confirms a hypothesis about the holistic, systemic nature of the evolution of society and culture.

Ключевые слова: эпистемология, целостность, интегрированность, социокультурная система, циклические процессы культуры, когнитивные концепции, «левополушарные» процессы – аналитические процессы, «правополушарные» процессы – синтетические.

Keywords: epistemology, entireness, integrity, socio - cultural system, the cyclical processes of culture, cognitive concepts, left brain processes - analytical processes, right brain processes - synthetic.

Одной из возможных концепций, объясняющих механизмы

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

Стремясь построить интегральную картину общества, П.А. Сорокин (1) подчеркивал, что человек формируется под воздействием комплекса факторов, где важное место занимают социобиологические и экономические факторы, но центральную роль играют социокультурные аспекты. Автор полагает, что новая интегральная теория человеческой личности не отрицает, что человек является животным организмом, наделенным «бессознательным», рефлексо-инстинктивным механизмом тела, но подчеркивает, что помимо этой формы бытия человек является сознательным, рациональным мыслителем и сверхсознательным творцом и духом.

Сорокин П.А. сформулировал в целостной форме теорию, базирующуюся на научных идеях и концепциях, вынашиваемых российской культурой начала XX века.

Проанализировав огромное количество фактического материала из культурной, социальной, политической, экономической, военной и других сфер жизни социума, автор этой концепции пришел к выводу, что в многообразии разнородных процессов можно обнаружить определенную целостность, интегрированность, которую назвал системой культуры или социокультурной системой.

Согласно этой идее в истории западной цивилизации обнаруживаются семь достаточно устойчивых социокультурных систем, из которых основными, базовыми являются две – «чувственная» (sensitive) и «умозрительная» (ideational). Как умозрительная, так и чувственная социокультурные системы имеют: «свою собственную ментальность; собственную систему знаний, философию и мировоззрение; свою религию и стандарты «святости»; собственные представления о том, что правильно и неправильно; форму искусства; собственные

мораль, законы, нормы поведения; доминирующие формы социальных отношений; собственную экономическую и политическую организацию и, наконец, свой собственный тип человеческой личности с особым менталитетом и поведением».

Волновой вид временных зависимостей интенсивностей составляющих социокультурной системы и сравнение их с волнами Н. Д. Кондратьева (2) показывают практическую синхронность волн, наблюдаемых в различных сферах духовной, политической и экономической жизни общества, что подтверждает гипотезу о целостном, системном характере эволюции общества, культуры.

Объяснение природы циклических процессов культуры стали возможны только в последнее время. Успехи в развитии когнитологии, все более широкое применение в последние годы когнитивных концепций в социокультурной сфере на первый план выдвигают теорию цикличности, использующую объяснительные схемы когнитивных наук и теории информации, особенностей функционирования правого и левого полушария мозга человека.

Продуктивный подход был разработан ленинградским математиком С. Ю. Масловым и в настоящее время развивается в трудах философа и социолога В. М. Петрова и его коллег (3).

Маслов С. Ю. выдвинул гипотезу о влиянии на периодичность изменений в социокультурной сфере смены типов сознания, связанной определенным образом с различием между функциями левого и правого полушарий человеческого мозга.

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

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

Маслов С.Ю. отмечал: «Правое полушарие заражено недоверием к разуму, левое – излишним к нему уважением. Достоинством левополушарного механизма является конструктивность, распространенным недостатком – поверхностность, беспочвенность. «Правое» – может обладать большей глубиной, но часто заражено неумением и нежеланием действовать, создавать цивилизацию. Если для «левополушарных» процессов характерна некоторая догматичность, стремление к поиску деятельности, то «правополушарный» механизм ориентирован на поиск новизны, уточнение целей деятельности» (4).

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

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

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

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

Применительно к социально-психологическому климату общества

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

Доминирование одного психологического типа не может быть полным, абсолютным ввиду наличия недостатков, присущих каждому из типов. Периодически, наряду с доминированием, встречается и равновесие между обоими типами.

Исследования изобразительного искусства пополнились современными информационными и статистическими методами, позволяющими классифицировать и получать достаточно правдоподобные и интересные результаты (6).

Исследования динамики изобразительного искусства, как правило, используют обширные экспертные данные. Например, для этих целей в работах В. М. Петрова (7) были сформированы две группы экспертов.

Первая группа определила 22 гипотетических признака, каждый из которых представляет бинарную оппозицию – доминирование аналитических или синтетических процессов в творчестве художников. Кроме того, были составлены два «контрастных» списка, в каждом по 20 художников с ярко выраженным доминированием в их творчестве процессов указанного типа: в первом списке (аналитическом) – Брюллов, Гольбейн, Давид, Дали, Дюрер, Малевич, Пикассо, Сезанн; во втором (синтетическом) – Ван Гог, Врубель, Делакруа, Рембрандт, Суриков, Шагал.

Далее вторая группа экспертов оценила творчество всех 40 художников по 22 шестибалльным шкалам.

Были выявлены 10 наиболее информативных шкал. По выбранным параметрам оценивалось творчество около 200 художников.

Затем были рассчитаны, усреднены индексы асимметрии по всем художникам, творившим в данный момент времени.

Индекс асимметрии для различных социокультурных процессов определяется на основе метода шкальных оценок, даваемых группами экспертов-искусствоведов.

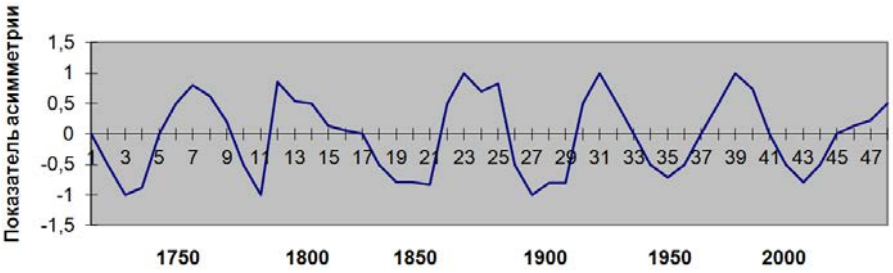


Рис. 1. Динамика социально-политического климата.

Было выбрано шесть признаков, по которым статистически достоверно можно оценивать произведения изобразительного искусства.

В качестве шкал использовались: стремление к нормативности – тяготение к своеобразию; статичность – динамичность; рациональность – интуитивность; строгость формы – свобода формы; лаконизм – богатство выразительных средств; графичность – колористичность; тяготение к холодным или теплым цветам.

Левый полюс оппозиции отнесен к аналитическому стилю художественного мышления, правый – к синтетическому.

Индекс асимметрии определяется как:

К = (nан – nсинт) : (nан + nсинт),

где nан, nсинт – число признаков, по которым оценка данных экспертом трактуется как свидетельство в пользу аналитичности или синтетичности соответственно.

Значение К меняется от -1 (явное тяготение к синтетическому полюсу) до +1 (явное тяготение к аналитическому полюсу).

Полученные данные показали, что колебания индекса асимметрии для различных стилей искусства практически синхронны с волнами Кондратьева для индекса цен (8), которые представлены на рисунках 1 и 2.

Полезность полученных оценок определяется наглядностью результатов полученных экспертным и статистическим анализом. Рассматривая дизайн как интегрирующую деятельность по созданию среды обитания, деятельности и совершенствования человека, с учетом динамики социально-политического климата и динамики стилей

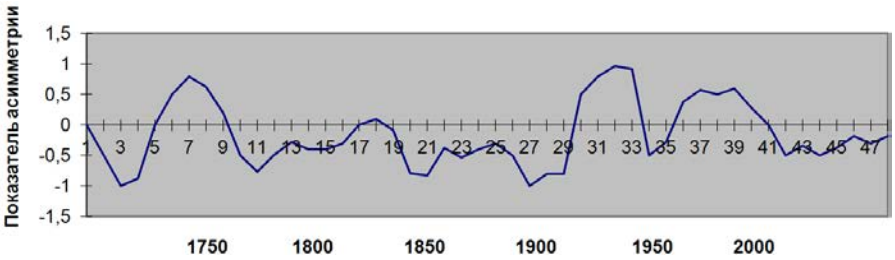


Рис. 2. Динамика стилей искусства.

искусства, а также обобщая когнитивные концепции в социокультурной сфере, автор выдвигает гипотезу цикличности во времени стилей дизайна и использующую объяснительные схемы когнитивных наук и теории информации особенностей функционирования правого и левого полушария мозга человека. При использовании выше рассмотренной методики автором данной работы были проведены аналогичные исследования (только относительно стилей дизайна) на материале объектов дизайна, представленных в отечественной литературе по истории дизайна, в выставочных каталогах и в журнальной литературе. Материалы, включающие 120 образцов дизайна, различных временных периодов, функционального назначения и художественных стилей, оценивались группой из 20 экспертов. По данным экспертов вычислялись индексы асимметрии и строились эволюционные зависимости K(t), которые показаны на рисунке 3.

Анализ эволюционных зависимостей показал наличие двух тенденций: аналитического и синтетического начала и периодических колебаний – смены ориентаций художественного творчества с синтетической на аналитическую. Очевидно, подобная аналитическая динамика есть и в самом творчестве, которое является синтезирующим субъектом предметов дизайна.

Таким образом, можно предположить, что в каждый данный момент времени общество нуждается в какой-то степени доминирования аналитических или синтетических процессов и в стиле мышления, и в стиле общения, и в стиле художественного творчества.

Коммуникации в обществе, взаимопонимание людей требуют единомыслия. Однако единомыслие не должно быть абсолютным,

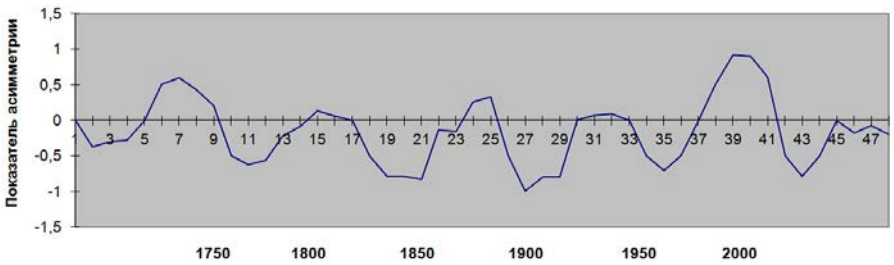


Рис. 3. Динамика стилей дизайна.

желательно наличие людей с другим типом мышления. Дело в том, что ни один тип мышления не может доминировать слишком долго, так как возможности каждого из них ограничены. Постепенное привыкание, автоматическое использование апробированных когнитивных схем со временем может привести к значительному снижению творческого потенциала общества. А периодичность колебаний, по мнению авторов, обусловлена сменой поколений. Каждое поколение господствует 20-25 лет, что и образует волны периодом 40-50 лет.

Полупериод 20–25 лет позволяет формализовать понятие «эпоха» и присущий ей собственный стиль. На протяжении одной эпохи не происходит смены социально-политического климата, стилей художественного творчества.

При упоминании о смене стилевых ориентаций утверждается, что «...каждая тенденция действует на фоне противоположной, а перевозбуждение одной какой-либо тенденции закономерно ведет к ее торможению и возбуждению противоположной» (9).

Тесная взаимосвязь различных сторон духовной жизни общества обуславливает почти одновременное переключение различных областей, так как области, «созревшие» для перемен раньше других, подталкивают изменения в других областях. Различные области духовной жизни связаны друг с другом через психическую жизнь человека, которая интегрирует в себе различные культурные веяния.

Самосогласованность психической жизни, отсутствие в ней противоречий требуют синхронизации социально-психологических процессов.

К аналогичным выводам совершенно независимо пришел профессор

социологии Мюнхенского университета В. Бюль. В 1987 г. он опубликовал монографию «Динамика культуры», в которой рассматривал культуру как социально обусловленную схему постижения мира и образцов человеческого поведения. В. Бюль для обоснования своей модели культурной динамики использует учение о нейрофизиологической структуре работы человеческого мозга. Ход европейской культуры в XX веке он считает соответствующим циклической модели Кондратьева (10).

Примечания:

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

2. Выдающийся русский экономист Н.Д. Кондратьев (1892-1938), исследуя с помощью методов математической статистики динамические ряды большого числа экономических показателей (индекс цен, уровень заработной платы, объем внешней торговли, добыча угля, золота и др.), выявил наличие длинных волн конъюнктуры в мировой капиталистической экономике. В начале 20-х годов Н.Д. Кондратьев пришел к выводу, что циклические движения с периодом 50 лет представляют собой процесс отклонений от состояния равновесия. Фазы роста больших циклов, по Кондратьеву, обусловлены внедрением технических изобретений, развитием новых отраслей промышленности.

Утверждение о неизбежности, наряду со спадами периодических подъемов в западной экономике, вызвало ожесточенную критику теории Кондратьева со стороны Л.Д. Троцкого и его сторонников. В работах 1923-1928 гг. Н.Д. Кондратьев продолжал развивать свою теорию. В 1930 г. он был арестован и осужден по делу «трудовой крестьянской партии», а в 1938 г. осужден повторно и расстрелян. Гонения на теорию состояния равновесия. Фазы роста больших циклов, по Кондратьеву, обусловлены внедрением технических изобретений, развитием новых отраслей промышленности.

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

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

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

6. *Моль А.* Теория информации и эстетическое восприятие. (Семантическая и эстетическая информация). – М.: Мир, 1966.

Голицын Г. А. Образ как концентратор информации. / Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. – М.: Прогресс-Традиция, 2002.

7. *Петров В. М.* Периодичность в эволюции искусства: полувековые циклы. / Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – С. 356-378.

Петров В. М., Голицын Г. А. Полувековые циклы в социокультурной динамике. / Формирование новой парадигмы обществоведения. – М., 1996.

Петров В. М., Бяджиева Л. Г. Перспективы развития искусства: методы прогнозирования. – М.: Русский мир, 1996.

Петров В. М. Количественные методы в искусствознании. – М.: Смысл, 2000. – Выпуск 1. Пространство и время художественного мира.

Моль А. Социодинамика культуры. – М., 1973.

Плотинский Ю. М. Модели социальных процессов. – М.: Логос, 2001.

8. *Петров В. М., Голицын Г. А.* Полувековые циклы в социокультурной динамике. – В кн.: Формирование новой парадигмы обществоведения. – М., 1996.

9. *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* О семиотическом механизме культуры. // Труды по знаковым системам: Вып. 284. – Ученые записки Тартуского университета. – Тарту, 1971. – Вып. 5.

10. *Бюль В. Л.* Изменение культуры: к динамической социологии культуры. // Общественные науки за рубежом. – 1989. – № 3. – С. 141–145.

Библиография:

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

2000

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

3. *Маслов С. Ю.* Асимметрия познавательных механизмов и ее следствия. // Семиотика и информатика. – М. – 1983. – Вып. 20.

4. *Голицын Г. А.* Образ как концентратор информации. / Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. – М.: Прогресс-Традиция, 2002.

5. *Петров В. М.* Периодичность в эволюции искусства: полувековые циклы. / Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – С. 356-378.

6. *Петров В. М.* Количественные методы в искусствознании. – М.: Смысл, 2000. – Выпуск 1. Пространство и время художественного мира.

7. *Плотинский Ю. М.* Модели социальных процессов. – М.: Логос, 2001.

8. *Петров В. М., Голицын Г. А.* Полувековые циклы в социокультурной динамике. – В кн.: Формирование новой парадигмы обществоведения. – М., 1996.

9. *Бюль В. Л.* Изменение культуры: к динамической социологии культуры. // Общественные науки за рубежом. – 1989. – № 3. – С. 141–145.

Л. Б. Фрейверт

ХРОНОТОПИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ В ДИЗАЙНЕ

В статье исследуются проблемы соотношения пространства/времени в художественной форме объекта дизайна и в ее восприятии. Автор анализирует как ход восприятия, так и отражение хода исторического времени в облике вещи. Свойства различных периодов художественного развития, смены стилей характеризуются как стабильность, дискретная мобильность и направленный дрейф.

In this article problems of correlation of time/space in art form of design in its perception are investigated. The author analyses a way of perception and reflection of course of historical time in form of thing too. Qualities of different ages of art, change of styles are characterized as stability, discrete mobility and directed drift.

Ключевые слова: художественная форма, дизайн, архетип, симультанное и сукцессивное восприятие, взаимодействие поколений, история стилей.

Keywords: art form, industrial design, archetype, simultaneous and successive perception, interaction of generations, history of styles.

Проблема соотношений пространства/времени в художественной форме является фундаментально-универсальной и актуальной для всех искусств. При создании и анализе произведения искусства необходимо учитывать, что между процессами восприятия пространственных и временных форм нет принципиальной разницы. Формы, обычно расцениваемые как пространственные, временные или пространственно-временные, изоморфны своему объекту и друг

другу. В каждой из них представлены и пространство, и время. В своих глубинных основах они подчинены единым законам интерпретации мира. Поэтому в современном искусствознании деление искусств на пространственные и временные рассматривается как ограниченное и не вполне раскрывающее суть явлений. Говоря о хронотопичности художественной формы, в том числе в дизайне, следует отметить, что время здесь может пониматься двояко: как время историческое и как процесс восприятия художественной формы. Тем более это важно и справедливо для дизайна, произведения которого включены непосредственно в процесс развития человечества и в процесс жизни индивида-пользователя. Поэтому активное освоение и осознание в теории и практике дизайна некоторых положений временных искусств будет способствовать его развитию. Более глубокую подпитку получит, в частности, принцип сценарного моделирования.

В данной работе хронотопичность рассматривается как универсалия, как фундаментальная архетипическая характеристика. Трактовка К.-Г. Юнга, введшего понятие «архетип» в современные науки о культуре, заметно отличается от платоновского «первообраза». У Юнга «господствующие силы» отражают «постоянно повторяющийся опыт человечества» (1), но их онтологический статус неопределен. В современной теории архетипы трактуются как «изменяемые со временем, но сохраняющие свою самотождественность, подобно организмам» (2).

Эпизодически понятие «архетип» применяется к формальным явлениям в искусстве. Например, это «archetypical forms» Х. Рида; В.И. Тасалов говорит о «различных морфологических архетипах», которые «**морфологически** связывают в одно конструктивное целое общечеловеческую суть и явь культуры» (4); В.Г. Власов понимает под архетипами «простые и ясно читаемые формальные образования, [которые] обеспечивают возможность художественной коммуникации (связи) автора и зрителя» (5).

Но, прежде чем рассматривать архетип хронотопичности применительно к дизайну, следует напомнить некоторые общеизвестные моменты, которыми определяется восприятие и что должно учитывать создание художественной формы.

В наиболее общем виде принципы взаимодействия пространства/времени в восприятии различных художественных форм можно изложить следующим образом:

Восприятие единовременно данной, симультанной формы начинается с общего охвата целостности. Затем, в соответствии с законами психологии восприятия, глаз воспринимающего движется по выстроенному автором маршруту осмотра, т.е. форма как бы разворачивается во времени, приобретает сукцессивные свойства. Продвигаясь по визуальному маршруту, зритель одновременно воспринимает периферийным зрением весь объект. Заканчивается процесс восприятия охватом целостной формы.

Разворачивающаяся во времени, сукцессивная форма раскрывает полностью свое содержание только тогда, когда процесс восприятия завершен. Предыдущее, хотя и «заслоняет» последующее, остается полупрозрачным, потому что определяет наши ожидания. По окончании форма оставляет в памяти моментально считываемый, так называемый симультанный, образ.

Единовременно данная, симультанная форма воспринимается от общего к частному, с последующим синтезированием; протяженная во времени форма разворачивается постепенно, от частного к общему. Оба процесса восприятия завершаются синтезом, симультанным образом целого.

Таким образом выявляется, что одномоментные и длящиеся во времени формы строятся и воспринимаются по одним и тем же общим законам. Дизайн-объекты, к тому же, рассчитаны не только на зрительное восприятие. Общение с ними погружено в процесс жизни пользователя. Он в самом прямом смысле вступает с этими объектами в контакт, т. е. соприкосновение. Если перед ним находится трансформируемый и/или перемещаемый объект (а таковых в дизайне большинство), то не видимые в данный момент варианты «просвечивают» сквозь данность и вносят свой вклад в общее художественное впечатление.

Если визуальное восприятие, начинаясь с мгновенного, симультанного акта, затем последовательно «разворачивает» сукцессивный визуальный маршрут, то сукцессивное восприятие произведений временных искусств (музыка, танец, произнесенное слово)

– это постепенно раскрываемый процесс, в конце которого образуется симультанный, мгновенно схватываемый образ. Эти виды восприятия движутся как бы противоположным образом: первое – от мгновенного к последовательному, т. е. от симультанного к сукцессивному, второе – в обратном направлении. Но они эквифинальны: заключительная фаза – симультанный образ, в который как бы «свертывается» длящееся во времени впечатление.

В дизайне хронотопичность работает несколькими разными способами на различных этапах контакта объекта с реципиентом-покупателем-пользователем. Первое визуальное впечатление складывается в соответствии с законами гештальт-психологии: общий обзор и движение по визуальному маршруту. Задача дизайнера – сделать симультанный образ выразительным, запоминающимся, вызывающим интерес для более подробного рассмотрения, т. е. сукцессивного раскрытия.

Можно предполагать, что потенциальный покупатель проявит особый интерес к тем элементам формы, с которыми вступит в непосредственное соприкосновение: это ручки, рукоятки приборов и мебельных объектов, горизонтальные поверхности мягкой мебели т. д. Они должны быть композиционно акцентированы.

Движение по визуальному маршруту, в основном, вероятно, изоморфно способу пользования. Последовательность операций определенным образом отражена и воплощена в визуальных связях, которые согласовываются с гештальт-принципом «хорошего продолжения». Здесь визуальные и кинестетические компоненты восприятия должны действовать совместно. (В данную систему должно быть включено и звучание работающего прибора.) Следует учитывать синестетические составляющие восприятия, которые могут оказать серьезное влияние на общее впечатление. Это монотонность или кричащие эффекты, звонкость или приглушенность цвета, консонантная простота пропорций или диссонантная «изюминка», пробуждающая интерес. Данные симультанно воспринимаемые свойства оставляют в восприятии «эхо», нечто вроде реверберации. Если объект радикально меняет свой внешний вид в процессе пользования, дизайнер должен учитывать, что новое впечатление, например, поверхность прибора,

освобожденная от крышки, будет восприниматься одновременно со «следами» предыдущего впечатления.

В создании объекта, пользование которым является протяженным процессом, композиционный центр может быть уподоблен тщательно подготовленной кульминации. К нему тоже должны вести несколько последовательных «линий», имеющих подъемы и спады напряжения; «уход» от него тоже должен быть плавным и постепенным. В целом такая временная последовательность может строиться как по модели какой-либо музыкальной формы, так и по модели театральной пьесы – «экспозиция – завязка – кульминация – развязка».

Дизайн-объект, будучи включен в жизнь пользователя, подчинен также законам бытового времени. Его симультанный образ должен в свернутом виде хранить в себе память о возможных сценариях пользования. Потребитель здесь подобен читателю книги, которая, несмотря на произвольную дробность процесса чтения, сохраняет свою цельность для восприятия.

Особо важен вопрос о включении дизайн-объекта в историческое время. Он не только является знаком своей эпохи, но также несет в себе образы прошлого и прообразы будущего. В его облике так или иначе осуществлена связь с прошлым. Рассмотрим несколько примеров мебели для сидения. Так, пластиковый стул без опоры сзади В. Пантона (конец 1960-х гг.) развивает конструктивную идею стульев из металлических труб, созданных в конце 1920-х гг. М. Стамом, Мисом ван дер Роэ, М. Бройером. Изогнутые ножки-кабриоли стульев эпохи рококо нашли свое продолжение и развитие в мебели бидермайера. Но только здесь они уже получают квадратное сечение, что значительно упрощает и удешевляет процесс изготовления (можно вырезать сразу 4 слоя). Так аристократический прием мигрирует в демократическую среду. Но обе эти эпохи связывает потребность в уюте, камерности и интимности.

Рококо во многом было реакцией на классицизм абсолютизма, бидермайер – на жесткость ампира. В свою очередь, функционализм и конструктивизм – реакция на чрезмерную декоративность не только модерна, но и продолжавшей пользоваться успехом эклектики. Аналогичным образом стилистическая пестрота постмодернизма

в конце XX века как бы уходит в тень и начинается очередной виток неомодернизма: минимализм, хай-тек, деконструктивизм и др**.** Но постмодернистская тактика «двойного кодирования» и методы работы с художественными приеми прошлого применяется и к конструктивизму.

В истории художественных стилей сочетаются характеристики единства и прерывности. Так и безостановочный процесс вхождения в жизнь новых людей можно представить себе в виде относительно дискретной череды поколений. Личности примерно одного возраста образуют некую более или менее компактную группу, характеризующуюся наличием культурной и эмоциональной общности. Примеры таких групп – основатели Баухауза в Германии и советские конструктивисты: архитекторы и дизайнеры. В отечественной культуре мы также говорим о пушкинском поколении, о фронтовых поэтах, о «шестидесятниках» XX столетия.

Поколения складываются в подобие «поколения высшего порядка», и поэтому изменение стиля не тождественно их смене. Здесь есть свой ритм и метр. Чередование поколений (30-летний цикл) можно рассматривать как явление простого метра. В художественной форме «скандирование» метра посредством ритма, т. е. полное совпадение их единиц, возможно лишь на небольших участках. Аналогичным образом метр смены поколений не способен механически определять реальный ритм смены стилей, направлений и т. п. Здесь нередки «противоречия» и несовпадения.

В нашу «пост(пост)модернистскую» эпоху одновременное сосуществование множества стилей рождает картину, где пестрота сочетается с известным единообразием, потому что элементы прошлого становятся неотъемлемой частью пространства настоящего. С одной стороны, провозглашается житейский прагматизм и эмоциональная сдержанность «дегуманизации искусства». С другой – бум ретростилей, повышенная, едва ли не истерическая эмоциональность массовой культуры. Среди показателей такой повышенной эмоциональности – предельно яркие краски в рекламе и другой суперграфике, в одежде и макияже, эпатажные и экстравагантные формы и мн. др.

При этом массовая культура не чурается и воплощения отрицательных эмоций и образов (фильмы ужасов, боевики, детективы). Здесь она использует опыт экспрессионизма. Наше время можно

охарактеризовать как век «эмансипации диссонанса» (А. Шенберг) (6). Этот век демонстрирует нам явления «деконструкции» в архитектуре и парадоксальные сооружения в дизайне: прозрачность опорных горизонтальных поверхностей – пространственно-обытовленный архетип отсутствия опоры и «игры» с опасностью, в данных случаях, впрочем, вполне безопасной. В отличие от экспрессионизма, дизайн и архитектура помещают эти образы в среде, которая в целом оценивается эмоционально положительно, позитивно.

Взаимодействие поколений, их преемственность, эмоциональное притяжение и отталкивание образуют весьма сложную картину. Здесь комбинируются элементы усвоения и отторжения, продолжения и отказа от наследства.

Перед дизайном стоит задача органичности включенности в общекультурные процессы. Актуальность она приобрела далеко не вчера. На этом указывал С.О. Хан-Магомедов: «…в условиях врастания дизайна в общие стилеобразующие процессы художественной культуры проблема отношения к традициям приобретает не только теоретическое значение, но и вполне практическое выражение» (7).

Связь с традициями может выражаться и как подражание, и как противоборство, и как сочетание того и другого в различных пропорциях. В принципе ни один стиль не является «чистым» отрицанием предыдущего. Обратимся к примерам, весьма показательным и для истории дизайна и протодизайна.

Рококо, отказавшись от классицистских идей долга и величия, сохранило принцип сдержанности: сильные чувства и их непосредственные проявления скрываются. На смену строгим формам и симметричным схемам пришла видимая свобода прихотливого рокайля с его легким и ироничным эротизмом. Однако настойчивость, с которой художники, дизайнеры, архитекторы разрабатывали S-образные формальные элементы, добиваясь последовательного и логичного развития, порождена духовно-эмоциональной дисциплиной классицизма. Именно рококо обратилось с такой непосредственностью к частным, личным потребностям человека, создавая интерьеры, образное содержание которых – сфера интимных чувств человека, его капризов и настроений, выраженных с уникальной последовательностью. В отличие от эротики

рококо, современному дизайну и другим формам массовой культуры часто так не хватает ироничности и умения соблюсти меру.

Импрессионизм отверг романтический пафос, но перенял у романтизма острый интерес к индивидуальности драгоценного мига и его настроения. Впервые с такой последовательностью был создан образ цельной, неразрывной среды. Этим импрессионизм предвосхитил основные установки модерна, который и стал питательной средой и почвой для возникновения собственно промышленного дизайна. Но антиромантический, утилитаристский пафос функционализма был остро эмоционален и романтичен в своей основе.

В пределе, нет, наверное, двух таких отдаленных во времени и контрастных стилей, между которыми отсутствует какая-либо связь. Ни одна эпоха не рассматривает духовное наследие как «неделимое вложение», даже если она в этом не сознается, истово клянясь в верности заветам отцов, или, напротив, демонстративно и темпераментно сбрасывая прошлое с корабля современности. И тогда часть «сокровищ», «минуя внуков», уходит «к правнукам» (О. Э. Мандельштам), которые созидают по законам своей исторической и психологической ситуации.

В процессе развития искусства выявляются такие свойства его этапов, как **стабильность, дискретная мобильность и направленный дрейф.** В целом можно периоды господства одного стиля характеризовать как стабильные участки, переходные этапы – как дискретно мобильные, а эффект направленного дрейфа присутствует постоянно. Именно он особенно актуален для дизайна и архитектуры наших дней. Дрейф различных стилевых предпочтений обуславливает предвосхищения и ретростили, эклектику, полистилистику и эпигонство массовой культуры.

Рассмотрим соотношение этой триады с дихотомией Ф.Ницше «аполлоническое – дионисийское». Аполлоническое, стабильное начало занимает здесь одну позицию, а дионисическое – две. К тому же периоды стилистического единства и декларируемой «твердой образцовости» никогда не бывают очень протяженными.

Архетипически барокко и романтизм можно определить как стили с доминирующим «дионисическим» началом, а антикизирующие, классицистские стили квалифицировать как носителей преимущес-

твенно «аполлонических» тенденций.

Аполлонизм «золотых веков», с их стремлением к нормативности (своего рода художественному этикету) имеет тенденцию к доминирующей твердости – и твердости духа в том числе. В художественных формах таких эпох нередко преобладают жестко структурированные образования: симметричные, замкнутые уравновешенные фигуры в живописи, геометризированные формы в архитектуре, дизайне, прикладном искусстве. Эти статичные формальные схемы воплощают образы уверенности, надежности, прочности бытия, обобщенные (идеальные!) образы. Поэтому не случайно появление такого искусства в эпохи социальных утопий (конструктивизм, функционализм) или мифологизации государственности и общественных добродетелей (классицизм XVII века, ампир).

Насыщенные дискретной мобильностью участки исторического процесса демонстрируют возможность быстрого реагирования, частых смен ситуации. К ней склонны переходные времена, насыщенные «дионисическим» движением и брожением. Здесь это обозначает отсутствие жесткой фиксации в структуре, т. е. способность к изменчивости и порождению новых стилей. Такие эпохи порождают остросюжетную литературу, исповедальную лирику и самообнаженность мемуаров. В периоды дискретной мобильности возрастает интерес к формальным художественным задачам. За стремлением к детализации и активному преобразованию этих деталей иногда может стоять скрытое стремление к энергичному преобразованию жизни. Данными свойствами обладали ренессансный маньеризм и рококо.

В картинах Бронзино и Пардмиджанино замкнутые фигуры – тела уже почти разъяты на орнаментально-декоративные элементы. Художник с наслаждением анализирует натуру и свое восприятие ее. Вычленяемые элементы развиваются и трансформируются, символически обозначая путь восприятия от частичного и расчленяющего – к (более) полному и слитному. Аналогичным образом экспериментируют с художественной формой создатели интерьеров и мебельных объектов этой эпохи. Но всегда пышность и роскошь все же заключены в ясно читаемые геометрические схемы.

В произведениях таких периодов парадоксальным образом развитие было наиболее последовательным и цельным: сошлемся, например, на поток цветовых и геометрических элементов в абстрактных полотнах мэтров Баухауза В.В. Кандинского и П. Клее. Трудно сказать, насколько беспроблемным был союз «духовного в искусстве» и утилитарного пафоса функционализма. Но «точка, линия и плоскость» работали в обеих сферах. Во всяком случае, работы Кандинского этого периода более явственно несут в себе проектное, пространствоустроительное начало. В кабинете В. Гропиуса в Баухаузе на полу лежал ковер, выполненный по эскизу П. Клее. Его геометричность, разумеется, менее жесткая, чем у П. Мондриана. Клее, и как художник, и как педагог, не был прикован к полюсу рационального или интуитивного. Не случайно, что его творчество весьма значимо для эволюции столь различных направлений как экспрессионизм, дада, абстрактное искусство и даже сюрреализм (8).

Классическое стремление к рациональному анализу обнаруживает «дионисический» эмоциональный подтекст. К этим явлениям искусство обращается снова и снова, и не только в русле эклектики и полистилистики. Весьма показательна в этом плане серия предметов мебели, созданных А. Мендини в 1970е – 1980-е гг.: кресло «Пруст», софа «Кандинский» и др.

Художественный процесс несет в себе разрывы, но и одновременно сопротивляется им, ему свойственна противоречивая связность взаимопереходных построений и свойств. Но этот «направленный дрейф» внутренне динамичен благодаря ощущаемому «сопротивлению материала». Различные стили и направления связаны между собой как последовательно, так и «через поколения».

Так общеизвестно, что барокко и романтизм – эпохи, типологически близкие. Текучесть и тягучесть живописной ткани свойственна и полотнам Эль Греко и Рубенса, и, например, «Пиру Сарданапала» Э. Делакруа; рембрандтовские эффекты освещения вновь оживают в портретах Т. Жерико; ядро и развертывание свойственно прелюдиям И. С. Баха и кантиленам С.В. Рахманинова. Пространственные эффекты планировочных схем барочных интерьеров и экстерьеров, «движение масс и пространства» (9), характерное для мебели этой эпохи обилие

деталей, создающих ощущение беспокойства, маскирующих тектонику, неоднократно были отмечены исследователями. При этом в романтическую эпоху интерьеры и формы мебели в русле историзма и эклектики также обнаруживают аналогичные тенденции. Но здесь это уже сознательное бегство в прошлое, прочь от серого и бесприютного настоящего. Даже в индустриальных объектах, например, в паровозе Ф. Борсига виден прообраз собора с куполом и колокольней.

В целом вязкий тип построения соприроден эмоциональному миру человека, где поток чувств не имеет пустот и глубоких цезур. Он может действовать как внутри одного произведения, так и в историческом развитии искусства.

«Вязкость» направленного дрейфа служит фоном и связующим элементом всех стилистических эпох. Интересно, что пример максимально длительного дрейфа дает нам наиболее подверженный моде вид искусства – дизайн. «Венские» стулья фирмы «Тонет» производились с 1850-х до 1930-х гг., и кое-где служат до сих пор. Они – современники «Травиаты» Дж. Верди – и джазовых биг-бэндов.

При всей зависимости от конъюнктуры, моды, технологии, социальных условий, дизайн демонстрирует удивительную «всеядность» и даже «вневременность». Здесь хронотоп процесса восприятия как бы помещается в исторический хронотоп, а последний как бы спрессовывается в единовременно воспринимаемый артефакт.

Как вполне современные, но и как синтез прошлого и настоящего смотрятся в интерьерах наших дней кресла, спроектированные в 1920-е годы Л. Мисом ван дер Роэ и М. Брейером. Их эмоциональная нейтральность, ненавязчивость хороша и в музее, и в офисе, и в гостиной. Созданный в 1934 году Р. Лоуи элегантный локомотив для Пенсильванской железной дороги на сегодняшний день стал предметом «чистого искусства», а не утилитарным объектом, так же, как и джазовая пьеса Г. Миллера «Чаттануга-чу-чу» – музыкой для слушания. Телефон фирмы «Белл» Г. Дрейфуса (1937г.) сейчас уже воспринимается как покрытый благородной патиной ретро и пробуждает ностальгические эмоции, поэтому он вполне представим и в современном интерьере. Эти шедевры дизайнерского искусства олицетворяют в себе тенденции вязкости – т. е. связи времен. Здесь хронотопическое начало предстоит

перед восприятием в двух качествах: в их художественной форме выражен ход исторического времени; все закономерности сукцессивно-последовательного восприятия для нее также действительны. Гармоничное сочетание различных формообразующих сил позволяет шедеврам дизайна при любых господствующих тенденциях откликаться на эмоции человека и пробуждать их, вписываться в среду и по-разному «играть» в ней, осуществляя связи между поколениями и эпохами.

Маятникообразные колебания «правополушарное – левополушарное», рациональное – стихийное, органистическое – механистическое, абстрактное – конкретно-вчувствованое (эмпатическое), аполлоническое – дионисийское пронизывает всю историю стилей. Но этот поток имеет сложную структуру, где большая волна несет в себе несколько рядов волн меньшего масштаба, колебаний моды. К тому же таких «маятников» много, периоды их колебаний различны и не кратны друг другу. Поэтому даже ритмику высшего порядка с практически бесконечно разнообразными вариантами для новых тенденций, для уникальности каждой исторической ситуации.

Примечания:

1. *Юнг К.–Г.* Дух и жизнь. М., 1996. См. с.141, 109, 145.

2. *Серио П.* Структура и целостность: Об интеллектуальных истоках структурализма в Центральной и Восточной Европе. 1920-30-е гг. М., 2001. С. 163.

3. *Read H.* The origins of form in art. Lnd, 1965. P. 185.

4. *Тасалов В. И.* Светоэнергетика искусства. СПб, 2004. С. 432-433. См. также с. 184, 414.

5. *Власов В.Г.* Методологические основы изучения истории искусства: Учебно-методическое пособие. СПб., 2011. С.63.

6. *Шенберг А.* Композиция на основе двенадцати тонов//Арнольд Шенберг. Стиль и мысль. Статьи и материалы. М., 2006. С. 126.

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

8. *Герман М.Ю.* Модернизм. Искусство первой половины XX века.

СПб, 2008. С.14.

9. *Соболев Н.Н.* Стили в мебели. М., 2008. С.123.

Библиография:

1. Власов В.Г. Методологические основы изучения истории искусства: Учебно-методическое пособие. СПб., 2011.

2. *Герман М.Ю.* Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб, 2008.

3. *Серио П.* Структура и целостность: Об интеллектуальных истоках структурализма в Центральной и Восточной Европе. 1920-30-е гг. М., 2001.

4. *Соболев Н.Н*. Стили в мебели. М., 2008.

5. *Тасалов В. И*. Светоэнергетика искусства. СПб, 2004.

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

7. *Шенберг А.* Композиция на основе двенадцати тонов//Арнольд Шенберг. Стиль и мысль. Статьи и материалы. М., 2006. С. 126.

8. *Юнг К.–Г.* Дух и жизнь. М., 1996.

9.*Read H*. The origins of form in art. Lnd, 1965.

М. В. Решетова, Т. А. Мазурина

КОЛЛАЖ В ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКОВ (НА ПРИМЕРЕ ТОВАРНЫХ ЗНАКОВ)

В статье определяется роль «метода коллажного конструирования» в проектной культуре XX – начале XXI веков. Выявляется специфика данного метода в дизайне товарных знаков. Формулируются и систематизируются важнейшие приемы коллажа в создании художественной образности и визуальной выразительности современных брендовых товарных знаков. Исследуется взаимосвязь «метода коллажного конструирования» и «культурно-экологического подхода в методах дизайна товарных знаков».

The article defines the role of the «method of collage design» in the design culture of XX – beginning of XXI century. Reveals specificity of this method in the design trademarks. Formulated and systematized the most important techniques of collage to create artistic imagery and visual expression of contemporary brand trademarks. The relation of the «method of constructing collage» and «cultural-ecological approach to design methods of trademarks».

Ключевые слова: дизайн, коллаж, товарный знак, бренд, проектная культура, конструирование.

Keywords: design, collage, trademark, brand, design culture, design.

Творческая суть художественного проектирования состоит в «образном схватывании», прояснении и воплощении жизненных ценностей. Основой является проектное воображение (как базовая профессиональная способность): взаимосвязь процессов мышления,

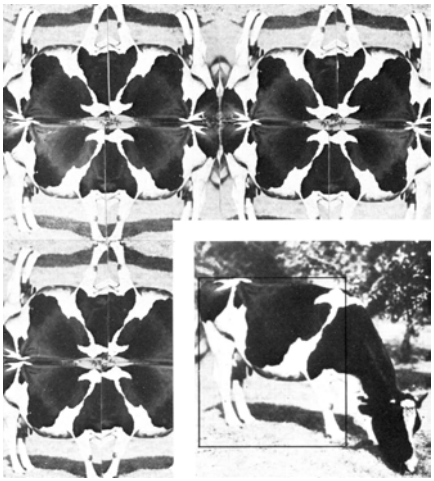


Рис. 1. Фотомонтаж (программа И.Иттена, 1934г.).



Рис. 2. Фотомонтаж на основе микрофотографии (программа И.Иттена, 1934г.)

направленных на выявление исходных ценностных ориентиров, основных формообразующих факторов и проектных образов будущих дизайнерских объектов. При этом синтез факторов формообразования не есть механическая сумма требований к объекту – это система, в которой от места и роли отдельных факторов (условий) зависит общий подход к процессам формообразования. Последнее неразрывно связано с понятием «проектной культуры», как совокупности норм и средств, образующих профессиональную культуру проектной деятельности.

Понятие проектной культуры характеризует всю проектную деятельность в целом, охватывая во всей широте и многозначности такие глобальные вопросы как история и теория проектной деятельности, ее философия и аксиология, методология, в том числе, системного и комплексного проектирования.

Концептуальная проработка многоуровневых междисциплинарных систем с позиций дизайна является стержнем теории проектной культуры. В ее задачи входит, прежде всего, повышение интеллектуального, информационного, методологического и организационного уровней обеспечения проектной деятельности. Их

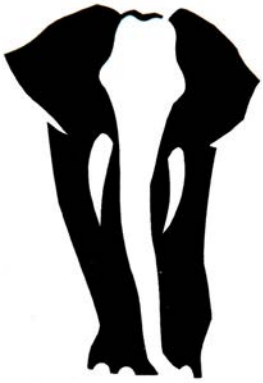


Рис. 3. «Фрагментация» в знаковых формах.

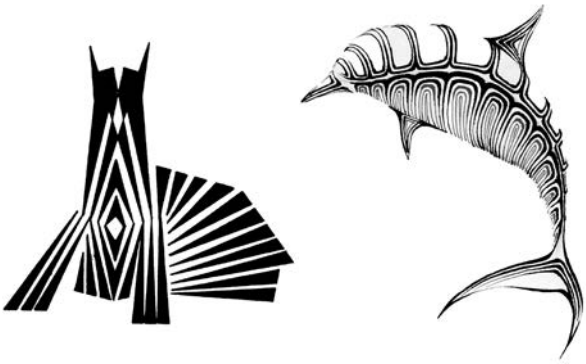


Рис. 4. «Фрагментация» в орнаментации исходных форм.

качество определяет уровень развития последней. Проектная культура – это «Культура мышления, культура чувств, культура общения – все это сливается в культуре художественного мастерства… То обстоятельство, что во всех слоях культуры художественно-творческая деятельность имеет интегративный, синтетический характер, ставит искусство на особое место в культуре общества» (М.С. Каган) [7]. В силу сказанного дизайнерская деятельность как составная часть единого комплексного проектирования, отвечающая за образ и форму объектов, рассматривается как неотъемлемая часть всех научно-исследовательских, проектных, конструкторских, технологических работ, составляющих в целом единую проектную культуру.

Проектная культура модернизма провозгласила культ функциональной концепции предмета, и смысл дизайнерской деятельности стал заключаться в компоновке практических решений. Важным являлось не само произведение искусства, а контекст, в котором пребывает объект. Одним из перефразированных способов соединения элементов в дизайне среды стал метод – коллаж. Коллаж позволяет моделировать художественный образ современного дизайн-объекта по принципу сочетаемости частей. Художественный образ объекта как концентрированное, многослойное видение автором идеально-



Рис. 5. «Фрагментация» в шрифтовых знаковых изображениях.

чувственное предметное представление и сопоставление смыслов и идей, возникает в процессе формирования коллажа. Затем постепенно выстраивается художественная модель концепции всего проекта. Коллажное мышление – это, своего рода, стратегия, направленная на преодоление изолированного и отграниченного позиционирования образности в традиционном искусстве [8]. Основной вклад в развитие коллажного мышления внесли Пикассо, Брак, Н. Габо, М. Дюшан, А. Родченко, К. Медунецкий, А. Маттис, В. Татлин, К. Швиттерс и т.д. [3]. Коллаж предстает не как законченное изображение, а как случайный фрагмент некоего целого. В таком качестве коллаж приобретает свойство интерактивности, что позволяет проследить его связь с такими активно развивающимися в настоящее время направлениями изобразительного искусства, как инсталляция (Э. Соттсасс, А. Мендини, Г. Пеше, Ф. Старк), акционизм, перформанс, цифровое искусство. В эпоху постмодернизма в коллаже усиливается качество интекстуальности.

В конце XX в. технические и выразительные ресурсы коллажа составляют органичную и необходимую часть арсенала современного художественного творчества. В коммуникативном дизайне также расширяется внутреннее пространство коллажа, понимаемого ныне как способ мышления, ориентированный на контрастное взаимодействие разнородных элементов или материалов, а в частном случае – на сочетание традиционных форм искусства с фрагментами какой угодно реальности. Один из горизонтов этого расширения – полистилистика, являющаяся концептуальным порождением коллажа, развитием глубинных свойств его содержательного потенциала.



Рис. 6. «Оверлэппинг», «перетекание» в знаковых формах..

Товарный знак является функциональным объектом дизайна, художественный образ которого воплощает в качестве идеи сущность предприятия – его профиль деятельности и (или) товар. Ключевыми фундаментальными составляющими художественного образа, инструментами формирования дизайна товарных знаков являются символика и стилистика. Дизайнер выступает в качестве интерпретатора причин и функций ряда факторов формообразования (историко-культурных, конструктивно-технологических, личностных факторов (речь идет о личности заказчика), санитарно-гигиенических, социально-бытовых, утилитарно-функциональных, факторов психологии восприятия, существующего окружения и существующей архитектурно-строительной ситуации, экономических, эстетических факторов).

Ценность товарного знака в конечном счете, определяется тем, на сколько дизайнер сумеет постичь существо, объем, структуру и содержание социально-культурных и семантико-морфологических противоречий. В процессе проектирования товарных знаков происходит субъективизация объективных закономерностей формообразования как предметного утилитарно-художественного отображения действительности. Важным следствием этого является то, что знак оказывается отображением конкретной действительности, включающей конкретную для данного места и данного времени культуру, в том числе и профессиональную дизайнерскую субкультуру.

Экстраполирование нужных компонентов средового контекста в проектное творчество осуществляется последствием внедрения

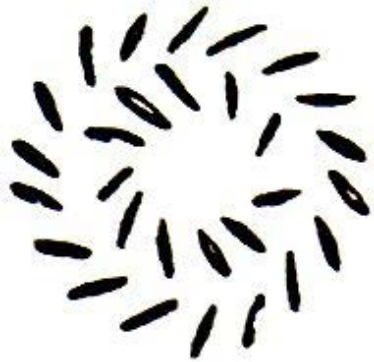


Рис. 7. Знак на керамике (Верхнее Поволжье, 2-е тысячелетие до н.э.); клеймо мастера (Смоленск, XII в.).



Рис. 8. Клеймо фарфорового завода Юсупова, 1827 г.

в структуру дизайн-объекта интерактивных носителей языковых культурно-экологических кодов с помощью метода коллажного моделирования. Рассмотрим генезис товарного знака с элементами коллажа.

В современных товарных знаках, с точки зрения *графического исполнения*, коллаж чаще всего применяется в виде различных видов фотоколлажа или в виде композиций, состоящих из элементов ручной или компьютерной графики (назовем это явление «графическим коллажем»). Вместе с тем, встречаются различные комбинации фотографии и графики. В комбинированных товарных знаках могут соединяться в единую композицию коллажные изобразительные элементы и шрифт, являя собой результат создания целого из разнородных элементов.

В начале XX века выдающийся теоретик искусства и педагог Иоханнес Иттен в своем форкурсе в Баухаузе большое значение придавал упражнениям с фотоколлажем. Он предложил получение новых фактур с помощью фотомонтажа и положил начало применению фотоколлажа в графической композиции [2].

Коллажные фактуры создаются из уже готовых фотографий, иллюстраций, созданных ранее графических или живописных образцов. Например, журнальный коллаж – аппликативное соединение элементов фотоиллюстраций.



Рис. 9. Проект эмблемы АО «Добролет» (А.Родченко, 1923г.); Товарный знак горчичных изделий И. К. Глич, начало XX в.; проект эмблемы издательства «Транспечать» (А.Родченко, 1924-1925 гг.).

Фотомонтаж – это расположение в виде системы одного и того же фотоизображения, при этом образ исходного фотосюжета полностью заменяется на образ восприятия полученной фактуры или композиции в целом. Например, фотография коровы может превратиться в фактуру цветастой лужайки и т.д. (рисунок 1).

Композиция, полученная с помощью микрофотографии – это фотомонтаж из сильно увеличенных фотоизображений мелких объектов. Этот способ получения фактур – один из самых оригинальных в силу уникальности и непривычности восприятия мелких природных объектов (рисунок 2).

Графический коллаж представляет собой композицию из элементов ручной или компьютерной графики, где используются приемы деления целого на части, такие как фрагментация и оверлэппинг. Это коллаж по принципу «разъединения», один из приемов достижения условности изображения.

Подразделение зрительно воспринимаемых объектов на более простые единицы – один из самых значимых приемов композиции в визуальных видах искусства. «Визуально подразделение целого на четко определенные части способствует простоте» [1, с. 171].

В дизайне товарных знаков «фрагментация» используется как изобразительный прием работы с фигурой (плоской формой) в виде силуэта. Фигура подразделяется на несколько частей, что приводит к упрощению общей структуры (рисунок 4). Эти части должны представлять собой отдельные четкие достаточно простые фрагменты

целого, воспринимаемые в рамках единой формы. Различие в тоне и цвете фрагментов и фона эффективно способствуют четкости восприятия и хорошей читаемости знака. Фрагментация значительно усиливает условность и выразительность товарного знака, так как каждая полученная часть формы начинает обладать собственной информативностью, вливающейся в единый смысловой контекст функционального назначения знака [6].

Прием фрагментации изображения эффективно применяется в орнаментации исходного изображения на этапе поиска метафорического образа товарного знака (рисунок 5). Это позволяет детально изучить строение, пластику и эмоциональное содержание исходной формы, что всегда необходимо для передачи профиля деятельности предприятия в товарных знаках. В шрифтовых знаковых изображениях фрагментация применяется как «шрифтовой коллаж» в виде деления целого изображения на отдельные шрифтовые элементы (рисунок 6).

В товарных знаках элементы фрагментации впервые наблюдаются в конструктивизме, затем – в периоды «концепции визуальных коммуникаций» и «новой волны». Наиболее яркую выразительность фрагментация приобретает в товарных знаках постмодернизма.

Арнхейм описывает еще один способ деления целого на части - «оверлэппинг», перевод объемной формы в двухмерную с помощью проекций нескольких предметов или их элементов на плоскость; в результате получается их частичное совпадение или наложение друг на друга [1]. При этом хорошей читаемостью обладают проекции, визуально не связанные друг с другом или расположенные в различных плоскостях.

При оверлэппинге прием «перетекания» (перехода) одного цвета или тона в другой позволяет придать высокую степень читаемости графической формы в виде наложения проекций, детализировать форму и при этом сохранить целостность ее восприятия. «Перетекание» строится либо на основе различных видов симметрии, либо по произвольно заданной закономерности. Изображение становится как бы прозрачным, просматриваются все контуры проекций. Это способ изображения глубины пространства на плоскости. Наиболее эффектны переходы «черное-белое», переходы контрастных цветов друг в друга,



Рис. 10. Знак объединения работников Агропрома, (1950-е); товарный знак деревообрабатывающего комбината (В.Умнов, 1960-е гг.).

хотя встречаются и более нюансные сочетания (например «сероебелое» и т.д.) Посредством «перетекания» достигается целостность, условность и простота формы товарного знака, передается глубина изобразительного пространства, что усиливает смысловую глубину информативности [6].

В товарных знаках «оверлэппинг» и «перетекание» впервые наблюдаются в конструктивизме, широко применяются в современных знаках (рисунок 6).

На рисунках 3-6 представлены работы студентов, выполненные под руководством Т. А. Мазуриной и А. И. Новикова.

С точки зрения *смыслового содержания,* коллаж в современных товарных знаках – прием формирования собирательной художественной образности, рекламности, нацеленных на выражение в их вербальной и невербальной форме профиля деятельности предприятия или особенностей товара.

В протознаках Руси дохристианского периода и Древней Руси коллаж встречается сравнительно редко. Форма таких знаков выполняется в техниках мозаичного комбинирования или однопорядковых модулей, что связано с определенной технологией нанесения их на поверхность (оттиск, процарапывание). Смысловая концепция не имеет коллажного содержания, строится преимущественно на основе древней «вечной»



Рис. 11. Товарный знак ПО «Керженец» (1980-е гг.).

символики геометрических фигур или природных форм и литер, обозначающих мастера (рисунок 7).

В товарных знаках Петровского и Послепетровского времени наблюдаются принципы коллажа: комбинирование, сочетание изобразительных и шрифтовых элементов; коннотация – включение дополнительных семантических или стилистических элементов (рисунок 8).

С начала XX века и до нашего времени разнообразие принципов коллажа увеличивается по нарастающей. Их графическое исполнение связано с бурным развитием полиграфических и компьютерных технологий, а смысловая концепция – со сменой политических парадигм государств, со стремлением современного мира к полистилистике. Из художественного технического приема коллаж превращается в самодостаточный творческий метод проектирования, создания современного собирательного образа.

В товарных знаках модерна и конструктивизма начинается работа с силуэтом, применяются фрагментация и оверлэппинг по принципам разъединения и сопоставления (рисунок 9).

В товарных знаках соцреализма и наблюдаются коллажные принципы соединения, сочетания элементов символики производства (шестеренка – машиностроение, колос – сельское хозяйство и т.д.) и коннотация советской политической символики. Коллажность в товарных знаках художественной модели графического дизайна представлена чаще всего в виде сопоставления фактур различных материалов и коннотации мифологических и сказочных персонажей (рисунок 10). Товарные знаки



Рис. 12. Знак ПО «АМС» (Т.Борисова, 1980-е гг.); знак АСУ «Агрохим» (В.Осипов, нач.1980-х гг.); знак молодежного центра (Н.Андриевич, 1980-е гг.).

общественных объединений, фестивалей преимущественно построены на принципе однопорядковых модулей (рисунок 11).

Коллажность в товарных знаках постмодернизма приобретает массовый характер и, вместе с тем, характер индивидуальный, исходит из конкретного образа предприятия (товара, услуг).

Товарные знаки альтернативной модели графического дизайна построены на принципах разнородности, детерминированности (фрагментированного восприятия действительности), разъединения, полярности соединения и разъединения, мозаичного комбинирования. Встречается принцип мультипликативности, раскадровки различных технологических или иных процессов (рисунок 12).

В товарных знаках конца XX – начала XXI веков применяются преимущественно коллажные принципы соединения, сочетания, рестайлинга – переработки художественного облика в угоду моде, преображения и иллюзорного использования оригинала. В знаках появляется «третья реальность» в виде новых смыслов или объемно-пространственного характера; встречаются построения невербальных конструкций из вербальных элементов и фотоколлаж с использованием сопоставления элементов по размеру и временным характеристикам (рисунок 13).

Ярким примером коллажности на основе принципов сочетания, соединения, комбинирования семантических кодов может выступать *«культурно-экологический подход в методах художественного конструирования товарных знаков»*, как объектов коммуникативного и графического дизайна *(автор подхода – Мазурина Т.А.)* [5].



Рис. 13. Знак продюсерской фирмы «Соти» (И.Гурович, нач. 1990-х гг.); знак Московского монетного двора (Е.Власова, 1998 г.); знак Информационно-справочной службы (В.Бурлацкий, 2001г.).

Впервые проблема экологии культуры и гуманизации дизайнерского проектирования были исследованы в трудах К.А. Кондратьевой [4]. Она выделяет три основных аспекта проектной деятельности, позволяющие охватить проблематику как со стороны природоохранных, так и со стороны культурных задач экологии культуры: ландшафтно–средовой, предметно–пространственный и структурно-образный аспекты.

В ракурсе проектирования, одним из важнейших качеств товарного знака является интернациональность. Вместе с тем, в его художественном образе могут быть отражены национальные (региональные) символические и стилистические признаки. Это позволяет рассматривать товарный знак как явление определенной культурной традиции и учитывать в процессе его формообразования образно-семантические признаки регионов, что является актуальным с позиций экологии культуры. В полистилистических регионах коллажная образность объектов дизайна многократно усиливается.

Каждая страна (национальность, регион) имеют свой «семантический код» – своеобразную знаковую систему, основанную на характерных признаках, культурные образцы-символы, которые включаются в художественный образ брендов и могут являться критериями определения их национального характера. Семантическая структура товарного знака (бренда), созданного по культурно-экологическим принципам, его образное и графическое решение содержат символические и стилистические признаки, характерные для страны (региона), в которой знак был создан: исторические (наследие древней



Рис. 13. Концепция визуального образа XXII зимних Олимпийских Игр и XI Паралимпийских Игр 2014 года в г. Сочи; бренд «Sochi-2014».

культуры, памятники истории и архитектуры), социальные (характер населения), природные (географическое положение, природные ресурсы, особенности ландшафта и климата, элементы флоры и фауны), экономические (промышленность, образование, наука, искусство) [5].

Своеобразным собирательным знаком России явилась концепция визуального образа XXII зимних Олимпийских Игр и XI Паралимпийских Игр 2014 года в г. Сочи, созданная компанией «28 творческое объединение BOSCO». Ключевую линию смысловой концепции визуального образа Игр представляет «лоскутное одеяло» (пэчворк) – непременный атрибут убранства русского крестьянского дома, символизирующий здесь общность различных культур, традиций и национальностей, вместе составляющих единое целое (рисунок 14). Это коллаж, созданный по принципу соединения в технике мозаичного комбинирования.

Таким образом, в проектной культуре XX-XXI вв. художественный образ товарного знака, строится во многом на основе «*метода коллажного конструирования» (автор метода - Решетова М.В.)* [7]. Данный метод в дизайне представляет собой организованную по принципу коллажа конструкцию цитат, игра которых образует полифоническое семантическое пространство. Конструкция цитат может существовать в виде системы культурно-семиотических кодов, в этом случае метод коллажного конструирования становится одним из

методов культурно-экологического подхода в дизайне товарных знаков.

В современном дизайн-проектировании метод коллажного конструирования может функционировать в культурологической интерпретации, позволяя рассмотреть проблемы организации предметного окружения человека как гармоничного, смыслового, образного, а также виртуального мира, в котором проектная культура дизайна является интерактивным камертоном.

Библиография:

1. *Арнхейм, Р.* Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм, пер. с англ. В.Н. Самохина. – М.: Прогресс, 1974. – 386 с.

2. *Иттен, И.* Искусство формы / И. Иттен, пер с нем. и предисловие Л. Монаховой. – М.: Изд. Д. Аронов, 2001. – 136 с.

3. Коллаж в России XX век: каталог выставки. - СПб: Palace Editions, 2005.- 392 с.

4. *Кондратьева, К. А.* Дизайн и экология культуры / К.А. Кондратьева. – М.: МГХПУ им. Строганова, 2000. – 106 с.

5. *Мазурина, Т. А.* Дизайн отечественного товарного знака: символика и стилистика: автореферат дисс. …. кандидата искусствоведения / Т.А. Мазурина. – М.: ООО «Компания Спутник+», 2008. – 26 с.

6. *Мазурина, Т. А.* Товарные знаки: изобразительность и информативность / Т.А. Мазурина, А.И. Новиков // Проблемы средового дизайна полиэтнических регионов России: материалы международной научно-практической конференции. – Оренбург: ГОУ ОГУ, ООО «Руссервис», 2010. – С. 94-103.

7. Техническая эстетика и дизайн: Словарь / под общ. ред. М.М. Калиничевой. – М.: Академический Проект; Культура, 2012. – 356 с.

8. Эстетика: Словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – 354 с.

М. Г. Ершова

ПРЕДПОСЫЛКИ ГУМАНИЗАЦИИ СРЕДЫ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА

Рассматриваются гуманитарные аспекты проблемы отрицательного влияния урбанизированной городской среды на современного человека. Обозначаются приемы гуманизации этой среды.

Humanitarian aspects problems of negative influence of the urbanized urban environment on the modern person are considered. Receptions of a humanization of this environment are designated.

Ключевые слова: урбанизированная городская среда, видеоэкология городского двора, гуманизация городской среды.

Keywords: The urbanized urban environment, video ecology of a city yard, humanization of an urban environment.

«Из всех технологий, с которыми сталкивается архитектура, будь-то план города, жилой дом, фабричный комбинат, театр, химическое производство, музей, из них самой сложной неотложной, нужной, широкой, как бесконечность, вечно новой – будет технология спокойствия нас, людей, как светлых личностей мира, как главная тема из всего искусства Великой архитектуры».

К. Мельников

Шестое десятилетие XX века по мощности идей во всех сферах деятельности занимает особое место в истории нашего государства.

В этот период архитектура получила социальный заказ, в котором забота о человеке стала определяющим мерилом.

Перед архитекторами была реально поставлена задача спроектировать качественно новые капитальные здания для массового

строительства жилья, удовлетворяющего требования человека новой формации, а перед строителями – построить их в короткий срок.

Заказчиком стало государство, в котором к тому времени существенно улучшилась материально-техническая база, появилась возможность перевести строительное дело на поток.

Трудно найти в прошлом другой период, когда за короткий срок была коренным образом изменена архитектурно-строительная политика. Наступил новый этап индустриализации массового гражданского и промышленного строительства.

Вторая половина 1960-х годов, характеризующаяся бурными изменениями в общественной жизни, отмечена, помимо прочего, гипертрофированным ростом жилищного строительства.

Гражданская архитектура овладела технологиями возведения зданий из элементов заводской готовности, стала модульной, оснащенной проектами типовых домов для типовых микрорайонов.

В то время это был качественный прорыв, социальная революция. Миллионы людей одновременно стали получать благоустроенное жилище взамен «коммуналок», подвалов, трущоб. Эта архитектура была нашей гордостью. В этом духе настроили огромные поселения.

Сегодня нам следует отдать должное исторической роли архитекторов, внесших свой вклад в развитие теории отечественной архитектуры, и особенно тех, кто разрабатывал научные основы для проектирования объектов наиболее массовых по назначению и по возможности восприятия.

Однако по достоинству оценивая социальную значимость произошедших перемен, нельзя не признать, что на начальной стадии эпохи индустриализации домостроения главной целью являлось сокращение сроков строительства.

Творческая концепция ограничивалась узкой задачей, где на первое место выдвигалась функционально-конструктивная основа сооружений и их стоимость.

Художественно-эстетическое осмысление объемных форм зданий, декора поверхности стен, прогнозирование последствий их влияния на морально-психологический климат, экологию визуального восприятия не входили в состав первоочередных задач. Сурово однообразная,

загнанная в жесткие матрицы планов форма зданий, лишенных авторского начала, ограниченный набор пластических приемов, архитектурных деталей, унифицированных конструкций и материалов не позволяли архитекторам разнообразить проектные решения.

Основным приемом объемно-пространственной композиции на градообразующем уровне были ритмическое чередование или метрическое повторение одинаковых элементов. Типовой формой строения являлся параллелепипед, а материалом конструкций - бетон. Гладкая поверхность стен с монотонно повторяющимися окнами выглядела однообразно.

Напрасно взгляд искал чего-то оригинального, характерного, запоминающегося, будоражащего наше воображение, какого-нибудь смелого всплеска архитектурной формы, сообщающего застройке резкие приметы, наделяющие среду качеством уникальности.

Благоустройство дворовых территорий также осуществлялось по принципу унификации, достаточно однообразно и сводилось к использованию набора одинаковых элементов: песочницы, горки, скамейки, беседки и редко небольших площадок для спортивных игр, расположенных без определенного композиционного замысла и кое-где обрамленных зеленью или цветами.

Прогрессивное стремление создать среду, формирующую личность новой формации было издержано на мелочные одинаковые небольшие игрушки.

В результате типизации и унификации средового пространства и элементов его наполняющих в наш быт пришла безликая архитектура, серая и однообразная, исчезло понятие «узнаваемости» места.

Оказавшись в такой среде, человек испытывал состояние растерянности, потери самого себя. Пройдя одну улицу и заглянув в один двор, он уже чувствовал скуку, и не было желания заглянуть на другую улицу или в другой двор, картина вырисовывалась подсознательно.

В новых городских образованиях понятие «двор» как «участок земли между домовыми постройками одного владения, одного городского участка» (Словарь русского языка, С.И. Ожегов) утратило свое прежнее значение. Появилось единое урбанизированное

пространство, условно разделенное на составные части, некое подобие «дворов», не отличающихся по внешнему виду и содержанию.

В результате нашей рукотворной деятельности образовалась обобществленная материальная среда, лишенная качества индивидуальности, и как следствие проявилось явление пренебрежения к общественному достоянию, инфантильность, вандализм.

Отрицательные последствия индустриализации со временем становились все более очевидными и требовали корректировки.

Параллельно с развитием процесса осмысленной урбанизации, ростом благосостояния, город находил возможность улучшать условия пребывания горожан вне стен собственной квартиры, больше внимания уделять городу как среде, комфортной для детей.

Однако, как правило, это носило характер показательного мероприятия и решало проблемы выборочно в одном квартале или дворе с привлечением инвестиционного капитала или инициативы городских жителей.

К примеру, сегодня в Москве стремительно растет рынок детских услуг: музейные программы, центры досуга, детские лектории. Они предоставляют возможность родителям программировать досуг и коммуникацию детей. В тоже время естественные формы социализации маргинализируются: происходит распад дворовой детской культуры, город воспринимается как опасность, как место, где страшно ребенка оставить без присмотра. Как сохранить возможность для детей быть полноценными жителями своего района и города? Какие есть возможности для развития детей в современном городе? Какая для этого необходима инфраструктура? Может ли глобальный город быть дружелюбным и комфортным для детей?

Уместно вспомнить типичный московский двор 1940-х – 1950-х годов, который был частью нашего детства, потом юности и зрелости, а «мой двор» и «моя семья» представляли для нас симбиоз понятий, самодостаточный микромир, базовое объединение людей, образованное из разных социальных и возрастных групп, живущих общинными обычаями взаимопомощи. Это был мир «ковчега», где мысли людей в их становлении всегда приспосабливаются к общему порядку жизни, к осознанию органической целостности человеческого общества.

Во двор впервые маленького человека вывозили в коляске под неусыпный контроль мам и бабушек, одинаково понимающих ответственность перед обществом за воспитание собственных детей и детей соседей по двору.

Очевидно, в это время мы получали запасы образов, запасы семян нашей Родины от напевов, шепотов, сказов, с утра баюкавших нас, научивших биться детское сердце в унисон с людьми, для которых трудна «пчелиная жизнь», но которые умеют ее заискрить неугасающей любовью к земле, на которой живешь.

Местом встречи малышей, которые только начинали учиться общению со сверстниками, была детская игровая площадка. Место важное не только для юных посетителей горок и песочниц, но и для мам, имеющих время понаблюдать за своим чадом, увидеть в нем начинающие проявляться особенности характера, ростки индивидуальности.

Младшие подростки от 7 до 12 лет, в среде которых начинают доминировать интересы, выраженные в других формах общения со сверстниками, основанных на построении своего пространства, своего мира, обустраивали по своему разумению потаенные места на чердаке, голубятне или в шалаше на дереве. Здесь они осваивали правила единения в определенное «мы» и противопоставления от не очень определенного «они», понятия «своего» и «чужого» пространства.

На оборудованных незатейливым инвентарем, сделанным собственноручно, площадках, юноши и девушки играли в волейбол, лапту, а по вечерам под патефон танцевали танго.

Отцы семейств и старики (вследствие тесноты жилища) устраивали бескорыстные неделовые посиделки в беседке, искусно собранной ими из деталей от пришедшей в негодность мебели, ящиков и бог знает из чего еще.

Здесь они беседовали на метафизические темы, обсуждали проблемы сиюминутные «моей жизни», переходя к проблемам жизни всех и вообще, и далее, к фундаментальным проблемам бытия вне быта (не зря Диоген забирался в бочку и там философствовал).

Именно это «кухонная» форма общения дает мощную мыслительную переработку информации и делает русского человека особенно расположенным к творческому созданию метафизических идей.

В течение жизни одного поколения не однократно происходят глобальные изменения в социальной, политической, психологической, мировоззренческой, культурной ситуации.

Философы нашего двора были для всех, кто в нем жил, хранителями книги жизни, из которой они черпали опыт. С ними было связано понятие «наставник».

И так по жизни все вместе, сопереживая и сочувствуя, помогая в трудную минуту и радуясь в моменты счастья.

Именно в пределах своего двора человек последовательно переходил от семейных отношений к общественным. Здесь его лексикон и сознание пополнялись и обогащались многими понятиями, необходимыми в дальнейшей жизни.

Социальная иерархия отступала на второй план перед личностными качествами, и человек входил в мир подготовленным, со своим мировоззрением, с определившимся индивидуальным началом характера.

К сожалению, сегодня из сознания жителя города почти ушло понятие «взаимной выручки». Мы разошлись по отдельным квартирам и не всегда знаем соседей по площадке. Отсюда отчужденность, проблемы взаимодействия между разными возрастными группами, отсутствие общественного мнения.

От всего сказанного может сложиться представление о фатальной неизбежности отрицательных последствий урбанизации.

Однако прошло время «конвейера» в строительстве и наступило время «эксклюзива».

Сегодня возрос спрос на более высокий уровень жилья и сопутствующую инфраструктуру, удовлетворяющих требованиям социальной корректности.

Наступает период освоения освоенного, и есть возможность воздействовать на ситуацию, если делать это грамотно по единой программе.

Гармоничное сосуществование городской среды и человека – не философская задача, а жизненная необходимость.

Дворовые территории необходимо лишить монотонности. Этого можно добиться формируя их средовое наполнение на основе

острого столкновения вполне рядовой застройки и неожиданного инновационного архитектурного решения объемов дворовых сооружений, композиционном и цветовом контрасте. Здесь может быть активно использована пластика форм, не повторяющихся, индивидуальных, обладающих эстетической привлекательностью; эффекты со смещением объемов и сменой ритма, светодизайн, имитирующий явления природы, романтизирующий утилитарное, музыка и проч.

Важнейшей социальной задачей сегодняшнего дня является организация досуга подрастающего поколения, и прежде всего, в пределах двора, непосредственно примыкающего к жилищу.

Детские игровые площадки в наше время не утратили свою популярность, напротив, она растет с каждым днем, а современные технологии позволяют изготавливать оборудование из новых материалов.

Игра – необычайно сложный и неоднозначный феномен, пронизывающий все человеческое существование: детские и политические, развивающие и стратифицирующие игры, игра на театральной сцене и на подмостках жизни – вот самый скупой перечень ее ипостасей. Есть ли такая область гуманитарного знания, в пределах которой игра не получила бы свое отражение? Понятие игры обнаруживается также и в естественных и в точных науках. Игра воображения – не в ней ли исток научных открытий?

Игра открывает возможности к познанию самого себя, самоутверждению, формирует правила поведения во взаимоотношениях личности и коллектива, которым должны подчиняться все участники (не бить лежачего, не обижать слабых.

Игра обладает сплачивающим началом, пробуждает чувство команды, в процессе игры начинает ощущаться энергетика сотоварищей. Каждый ее участник неминуемо пропитывается тем, что называется единым обществом. В игре человек получает первые уроки превосходства коллектива над ничтожеством, для которого нет «табу», … «а я все могу».

Общепризнанно, что впечатления детства составляют основу будущего мировоззрения, а главная информационная составляющая детства-сказки, небылицы.

Формируя средовое наполнение двора постоянного успеха можно добиваться, только если удовлетворять запросы детей, которые желают новых и все более потрясающих ощущений.

Для этого необходимо, чтобы инсталляция апеллировала не к знаниям, а воздействовала на эмоциональном уровне, стимулировала независимость мышления ребенка, уводила от навязываемых догм, а ее многомерное пространство давало возможность разнообразия различных точек зрения: сверху, снизу, сбоку, под углом, в ракурсе. Таким образом архитектура сможет словно учить смотреть на жизнь не как на тупую прямую, а как на ворох сложных пересекающихся линий и форм.

Целесообразно создавать интерактивное и образовательное пространства детских интеллектуальных центров на дворовых площадках с целью обеспечения свободы в реализации собственных мотиваций, развития самостоятельного, свободного мышления; тематических площадок, где, не покидая двора, можно окунуться в атмосферу сказки или обогнуть весь земной шар, умчаться к неведомым мирам, и все равно как передвигаться, на корабле или ракете, спортивных площадок, где реализуется потребность к активным действиям, способствующим физическому развитию, познается дух противоборства, соревнования и радость победы, воспитывается стойкость характера и чувство товарищества-команды, отстаивается право лидера.

По сути, все это можно реализовать в каждом дворе и не обязательно тратить большие средства.

Формат сооружений должен позволять легко варьировать элементами.

Творцами могут быть жители близлежащих домов «от мала до велика».

И чем больше разных решений среды – дворов, тем интереснее, там в другом дворе – другой мир.

В представленном материале автор кратко попытался изложить суть и свое видение решения проблемы совершенствования городской среды, непосредственно влияющей на формирование личности человека, его мироощущения.

Основной стратегией может быть принята широкомасштабная творческая акция по разработке своих разделов одной большой работы при участии специалистов: архитекторов, дизайнеров, художников, психологов, педагогов, врачей-гигиенистов, учащихся специализированных ВУЗов. В качестве обязательной тематики ее уже сегодня следует включать в перечень курсовых и дипломных проектов. Тема «двора» XXI века может стать предметом специальных исследований, в которых городской двор будет рассматриваться как продуманное и организованное средовое пространство с точки зрения высоких образцов, как полноценная часть культурного пространства города.

В результате могут появиться профессионально разработанные конструкторы, каталоги, где будут представлены проекты различных форм и элементов из которых, с учетом местных особенностей, используя различные приемы адаптации к среде, можно выполнять объемные композиции, корректно вписанные в существующее пространство дворцов, способные свободно развиваться, образуя сложное, многослойное, неоднородное, непрерывное, перетекающее, динамичное, уже не линейное, а развитое на новом уровне средовое пространство, в котором каждый найдет свой интерес и возможности поучаствовать в жизни обширной художественной колонии. Используя конструкторы и каталоги, возможно создавать образцы виртуальной реальности по сюжетам детских книг, компьютерных игр, формировать иррациональное ассиметричное пространство, или парадоксальный объект, способный «въезжать» в любой контекст, где каждый квадратный метр как путешествие в неведомый мир, будоражащий юношеское воображение, куда можно войти и в полной мере ощутить смену эмоций и стать участником действия, разворачиваемого среди сооружений, напоминающих пещеры Али-Бабы.

В жилой застройке будут возникать, дополняя или сменяя друг друга, объекты архитектурного дизайна, исполненные в различных материалах. Каждый объект может быть задуман как коммуникативный узел, предназначенный для освоения: катания, восхождения и проч.

Основная миссия города заключается в привлечении федеральных и частных инвестиций, эффективное их использование, осуществление координации и контроля за внедрением.

Окружающая среда сильно влияет на ментальное состояние, и общество должно быть заинтересованно, так как для него жизненно важно, в чьих руках окажется его будущее. Только разговоры о тлетворном влиянии улицы ни к чему не приведут, если немедленно не начать действовать.

Альтернатива-движение к необратимым последствиям – энтропии.

Библиография:

1. Анциферова Л. И. О закономерностях элементарной познавательной деятельности. М.: Издательство АНСССР, 1961.

2. *Бархин М.Г.* Архитектура и город. М.: Наука, 1968.

3. *Бархин М.Г.* Архитектура и человек. М.: Наука, 1968.

4. *Вилюнас В.К.* Психологические механизмы биологической мотивации. М.: Издательство Московского университета, 1986.

5. *Грос К.* Душевная жизнь ребенка. Киев: Киевское фребелевское общество, 1916.

6. *Крымов А.А.* Развитие психологической деятельности в игровом периоде онтогенеза. Автореф. дис. канд. психол. наук. М., 1983.

7. Под ред. *Новоселова С.П.* Игра дошкольника. М.: Просвещение, 1989.

8. *Леонтьев А.Н.* Ощущения и восприятия как образы предметного мира. Познавательные процессы. М., 1982.

9. Под ред. *Когана Л.Б.* Социально-культурные функции города и пространственная среда. М., 1982.

10. *Петухов В.В.* Образ мира и психологическое изучение мышления. // Вестник Московского университета, сер. 14. Психология. 1984.

11. *Смирнов С.Д.* Мир образов и образ мира. // Вестник Московского университета, сер. 14. Психология. 1982. №2.

12. *Страуманис И.А.* Информативно-эмоциональный потенциал архитектуры. М., 1978.

13. *Хазанова В.Э.* Советская архитектура первой пятилетки. Проблема города будущего. М., 1980.

14. *Эльконин Д.Б.* Психология игры. М.: Педагогика, 1978.

15. *Янков З.А., Родзинская И.Ю.* Проблемы большого города. М., 1982.

С. В. Мкртчян

АДАПТИВНОСТЬ КАК СИСТЕМНОЕ СВОЙСТВО СРЕДЫ ПРОЖИВАНИЯ

В статье рассматривается проблема системности среды и анализируется одна из ее системных свойств – свойство адаптивности. Объясняется суть понятия «адаптивное свойство среды» и дается его характеристика.

In the article the problem of systemic of environment is mentioned and one of its system attributes – the attribute of adaptability is considered. There is the concept essence «the adaptive attribute of environment» explained and given its characteristic.

Ключевые слова: среда, системные свойства среды, жизненная среда, адаптивное свойство среды, система, системный подход, системный анализ, адаптивность, пространство, объект, субъект, дизайн, архитектура.

Keywords: environment, system attribute of environment, living environment, adaptive attribute of environment, system, system approach, system analysis, adaptability, space, object, subject, design, architecture.

Адаптивность является одним из основных свойств среды, которое проявляется на протяжении всего процесса формирования и развития ее предметно-пространственной структуры и в отличие от других свойств (регулирующее, реставрационное, аккумулирующее и т.п.) (7, с.225) выражается как реакция на воздействие внешних факторов. Существует множество оценок и подходов к рассмотрению понятия адаптации, но во всех случаях четыре его признака являются основополагающими:

- процесс адаптации всегда предполагает взаимодействие двух (или

более) систем;

- взаимодействие систем разворачивается в особых условиях – условиях дисбаланса, несогласованности между системами;

- основной целью подобного взаимодействия систем является определенная координация между ними, степень и характер которой могут варьироваться в достаточно широких пределах;

- достижение цели предполагает определенные изменения во взаимодействующих системах.

Феномен адаптации всегда проявляется на стыке процессов, явлений и, как следствие, рассматривается на стыке различных наук, поскольку носит междисциплинарный характер.

Целью настоящей работы является определение сути понятия «адаптивность среды», поскольку среда отражает систему связей природы, социального общества и человека в сложной структуре их взаимодействия. С точки зрения архитектурного и дизайнерского проектирования, как основных дисциплин, оказывающих непосредственное влияние на процессы формирования и функционирования средового пространства, указанные процессы носят взаимопроникающий характер, обуславливающийся как изменением среды под воздействием внешних факторов, так и ее трансформацией под влиянием деятельности человека. Их единство связывает в одно целое визуально воспринимаемый облик среды и образ жизни человека. (2, с.56)

Осознание свойств среды вытекает из понимания ее системности. Их можно считать подтверждающими системность среды признаками, которая определяется такими особенностями как: наличие множества элементов, существование гибкой связи между ними, объединенность всех элементов в едином целостном устройстве предметно-пространственной среды.[8] Двойственность ее структуры (пространство + предметная масса) преобразуется в целостность тем, что обе ее стороны, каждая по-своему, обслуживают единую сущность – жизненный процесс. С позиций дизайнерской работы со средой (от анализа до проектирования) ее двойная природа имеет множество следствий, что требует серьезного пересмотра концепции формирования жилой среды как системы. Это связано, прежде всего,

с тем, что характер развития всех ее составных частей (природа – социум – человек) в XX в. претерпели кардинальные изменения в связи с социальными революциями и бурным развитием технологий, что изменило способ их взаимодействия с природой.

В дизайнерском мышлении системный подход представляется как методология проектирования, охватывающая весь комплекс подходов, методов и средств для создания среды жизнедеятельности человека. Но для этого необходимо, во-первых, четкое осознание значения понятия «среда», во-вторых, осознание сущности ее системности с точки зрения архитектурного и дизайнерского проектирования. Рассмотрение первой задачи необходимо для решения второй. Их взаимосвязанный анализ позволяет конкретизировать некоторые характеристики адаптивности среды как объекта проектного воздействия.

Проблема заключается в том, что системный анализ, представляющий собой последовательность действий по установлению структурных связей между переменными или элементами исследуемой системы, опирается на комплекс общенаучных, экспериментальных, математических и др. методов и использует определенную трактовку термина «среда». Она выступает в качестве одного из фундаментальных понятий, под которым подразумевают все объекты, которые влияют на систему, не являясь ее элементами.

В теории системного анализа принято делить среду на внешнюю, подразумевающую окружение системы, от которого исходят принуждения и ограничения, и внутреннюю, под которой понимаются элементы системы в тех случаях, когда они оказывают на систему принуждения внесистемного характера. Таким образом, теория систем как научная дисциплина изучает самые общие понятия и аспекты систем.

В архитектурном и дизайнерском понимании предметно-пространственная среда воспринимается как непосредственное окружение потребителя среды, т.е. совокупность природных и искусственных средовых пространств и их внешнего наполнения, находящихся в постоянном взаимодействии с человеком и его запросами. Следовательно, понятие «среда» обусловлено категориями «пространство», «объект» и «субъект», которые, по сути, указывают

границы сферы деятельности дизайнеров и архитекторов.

Само понятие среды сформировалось в теории архитектурного проектирования в конце XIX – начала XX столетия (период всеобщего кризиса стилей) и стало использоваться при описании архитектурных памятников в увязке с их ландшафтным окружением. В начале XX века понятия «среда» и «пространство» получили научное развитие в работах П.А.Флоренского, Н. Ладовского и др. в связи с поиском принципиально нового подхода к теории архитектуры и искусства. Флоренский, в частности, писал: «Свойства действительности распределяются между пространством и вещами. Они могут быть перекладываемы в большей или меньшей степени с пространства на вещи или, наоборот, – с вещей на пространство. Но как бы мы их ни перекладывали, *где-то* их нужно признать, так как не будет построена картина действительности».(3, с.317)

Таким образом, в эволюции понятия «среда» отразилась тенденция к осмыслению понятия «система», которая определилась в то же время, проявив потребность в общем подходе к исследованиям.

После Второй мировой войны, вместе с изменением социально-культурной ситуации в стране, понятия пространства и среды стали рассматриваться с учетом восстановления и сохранения архитектурно - художественного наследия. Усилилось понимание культурно - исторической среды, ее коммуникативного аспекта и связи с окружающим предметным миром.

В это же время получила интенсивное развитие теория дизайна, в рамках которой начала формироваться собственно дизайнерская терминология. В тесной увязке с архитектурой стали развиваться новые принципы (соответственно, и терминология) архитектурно-дизайнерского проектирования с учетом функциональной связи пространства и материальных элементов окружающей среды. Как следствие, в 1960-х годах сформировалось понимание термина «среда» как единства материально – пространственных условий осуществления какого-либо процесса. Одновременно определилось понятие средового подхода как новой эстетической действительности, наполненной социально-культурным и семантическим содержанием, в которой человек осуществляет осознанное социально-культурное поведение.

В профессиональной литературе в основном используются термины «архитектурная среда», «предметная среда», «предметно - деятельностная среда», «предметно-пространственная среда» и т.п. С позиции основных категорий среды, а также отмеченных выше подходов к ее проектированию, эти термины не в полной мере охватывают область, в границах которой должны действовать архитекторы и дизайнеры, поскольку не указывают на целостность объекта проектного воздействия.

В первом случае («архитектурная среда») термин не отражает весь спектр возможных проектных воздействий на среду (дизайн, инженерное проектирование, социология и т.п.), ограничиваясь только архитектурой. Во втором случае («предметная среда») – не отражается роль субъекта и пространственность среды. В третьей формулировке («предметно-деятельностная среда»), при всей глубине ее содержания, не совсем понятно какая именно деятельность имеется в виду – действия архитекторов и дизайнеров в отношении к среде или деятельность человека, благодаря которому и существует среда.

Наибольшей полнотой отличается формулировка «социально-предметно-пространственная структура» (4) предложенная А.Э. Коротковским, где отражены все категории среды. Однако в данном определении отсутствует смысловой и эмоциональный аспект интерсубъективной деятельности человека. Здесь имеется в виду свойство индивида оставаться самим собой в изменяющихся социальных ситуациях, что является результатом осознания самого себя в качестве человеческой личности, отличающейся от других. Кроме того, громоздкость этой формулировки затрудняет ее свободное использование.

Краткостью и глубиной содержания выделяется термин «жизненная среда» предложенный Ф.Т. Мартыновым (6). В его понимании «жизненная среда» это результат жизнеобеспечивающей деятельности человека, где понятие «жизнеобеспечивающая деятельность» подразумевает объектное наполнение пространства благодаря деятельности субъекта. Эта формулировка отличается глубоким философским смыслом и охватывает весь спектр взаимоотношений человек-среда. В ней присутствует составляющая историко-генетического культурного

наследия, в котором присутствует этнокультурная информация предков как некая материнская база социума. Подобную среду можно определить как совокупность объектов, изменение свойств которых влияет на систему, чьи свойства меняются под воздействием поведения человека. Учитывая емкость формулировки, нам представляется, что для дальнейших рассуждений удобно было бы пользоваться именно этим термином, имея в виду его универсальность для всех типов среды и для всех возможных видов проектного воздействия (архитектура, дизайн, инженерное проектировании, социология и т.п.). В дальнейших рассуждениях под термином «жизненная среда» нами будет подразумеваться среда как система, т.е. все, что находится в ее пределах, учитывая индивидуальность и автономность ее пространства; все, что находится за пределами системы, будет считаться ее окружением. Одной из причин возникновения системных исследований является стремление к интеграции различных наук. Их взаимное сближение и образование новых взаимосвязей представляет собой диалектический процесс взаимопроникновения и объединения в единое целое - систему. На определенном этапе цивилизационного развития процесс системного мышления реализуется как естественная эволюция мыслительной способности человека и не зависит от его воли. Системное мышление оказалось наиболее глубоким способом познания мира, что было отмечено В.И. Вернадским в его фундаментальной работе «Научная мысль как планетарное явление».(1) С его точки зрения, ставшей в настоящее время общепризнанной, интеграция наук преодолевает абсолютизацию эмпиризма, чем закладывается новая парадигма антропоцентрического мышления через развитие системы «природа – общество – человек». В XX в. системный подход занимает одно из ведущих мест в научно - проектной деятельности. Учет средовых условий и ограничений является общим местом в профессиональной практике дизайна и архитектуры, и в данном случае речь идет не о таких достаточно известных понятиях как предметно-материальная среда, о которой много писалось в теории дизайна. Речь идет о другой стороне вопроса, более тесно связанной со средовой семантикой, о том, каким образом устроены знаковые жизненные среды и как формируется их эстетическая трактовка. Это позволяет осмыслить не только специфику

художественного метода в дизайне, но и ориентацию на восприятие объекта в целостности, на его гармоничную интеграцию в культуру. В этом кроется один из важнейших аспектов образной природы дизайна. Научно-исследовательским подходом, объединяющим усилия различных проектных и научных дисциплин является системное понимание жизненной среды. Но сущность системного анализа исходит из классификации проблем, которые подразделяются на три класса: 1) высоко структурированные и количественно определенные проблемы, поддающиеся математическим методам обработки; 2) неструктурированные или качественно выраженные проблемы, базирующиеся на описании признаков и характеристик; 3) слабо структурированные или смешанные проблемы, которые содержат признаки обеих систем с превалированием второй. В первом случае осуществляется разработка математического аппарата для описания сложных динамических систем. В двух последних случаях вырабатывается концепция системного исследования, в которой акцентируется диалектический принцип научного мышления, что в дизайнерской деятельности представляется наиболее эффективным способом разрешения проектных проблем. На первый план выдвигаются не математические методы, а сама логика системного подхода, т.е. упорядочение структуры принятия решений. Анализ обширной дизайнерской литературы показывает, что применение понятия «система» в различных сферах проектирования влечет за собой необходимость изменения указанного понятия не только по форме, но и по содержанию. К подобным направлениям относится проектирование национально ориентированной среды, связанное с проблемами взаимодействия человека с культурно ориентированным предметным наполнением. В этом случае предпринимаемый системный анализ носит характер не абстрактных теоретических рассуждений, а конкретных рекомендаций, направленных на решение практических проблем. Основным подходом средового проектирования становится даже не понятие собственно среды, а понятие ситуации, в которой присутствует противопоставление трех категорий – среды, ситуации и предмета. В области теоретических основ системных исследований выделяются три основных направления:

- онтологические основания системных исследований объектов, рассматривающие системность как сущность мира;

- гносеологические основания системных исследований, изучающие системные принципы и установки теории познания;

- методологические принципы системного познания. Указанные направления рассматривались многими учеными, создавшими различные концепции систем.

Философские подходы к пониманию системы как совокупности элементов, находящихся в отношениях и связях друг с другом и образующих единую целостность, были заложенное в начале XX в. А.А.Богдановым в работе «Всеобщая организационная наука (тектологи)». Дальнейшее развитие онтологические и гносеологические подходы с позиций философии и гносеологии получили в работах В. Н. Садовского, А. А., Денисова, В. И. Волковой, И. В. Прангишвили и др. Исходя из понятия «система» сформировался системный подход к анализу, охвативший практически все сферы научной и проектной деятельности. Он основывался, прежде всего, на том, что рассматриваемый объект является составной целостностью, свойства которой не сводятся к сумме свойств ее частей. Базовые принципы системного анализа сложились под влиянием работ И. В. Блауберга, Д. М. Гвишиани, А. И. Уемова, Г. П. Щедровицкого, Э. Г. Юдина и др.

В рамках настоящей работы осуществлена попытка рассмотреть жизненную среду как объект научного познания, характеризующийся такими базовыми признаками системы как целостность, связь, организация, что позволяет использовать накопленный методологический и проектный опыт системного подхода. Но в то же время, как целостное единство, жизненная среда отличается спецификой семантически символических связей, которые задают определенный тип отношений между элементами системы с учетом социально культурных и психологических потребностей человека.

Это обусловливают необходимость разработки специальных законов композиции жилой среды с учетом научных, технологических и культурных новаций. Последние призваны, с одной стороны, при заранее фиксированных функциональных и эстетических свойствах элементов обеспечивать высокую адаптивность среды как системы, а с другой –

регулировать условия функционирования, что может рассматриваться как внутренний ограничивающий фактор. В конечном счете, это ведет к выкристаллизации и локализации тех главных признаков культурной идентичности человека, которые выступают центральным стержнем адаптационных усилий жизненной среды как объекта проектного воздействия.

Пространство, объект и субъект в качестве подсистем жизненной среды можно рассмотреть как самостоятельные целостные объекты, как отдельные системы. Каждая из них может характеризоваться, исходя из вышеописанных принципов онтологического, гносеологического и методологического подхода, опираясь на основные законы философского определения системности. Но целостность жизненной среды проявляется в таких взаимоотношениях рассматриваемых подсистем, при которых человек как индивидуальность может сохранять свою идентичность при меняющихся остальных двух компонентах системы под влиянием внешних социально – культурных условий.

Способность системы претерпевать изменения, сохраняя самое себя, концентрируются на доминантном звене системы – человеческой личности. В этом случае есть основания рассматривать духовно – культурный аспект как значимый системаобразующий фактор. Связи между подсистемами, одной из которых выступает личность, можно характеризовать не только как соединительные, селектирующие, преобразующие, но и как ограничивающие. В этом заключается одна из особенностей жизненной среды, организация ее структуры. Она проявляется в снижении энтропии (неопределенности) и в стремлении к детерминации системы.

Существуют разные исходные позиции для определения среды как системы. Среди них можно выделить некоторые основные. Например, позиция материальности, предметности среды и целостности ее объектно-предметной структуры. Роль архитектурного и дизайнерского проектирования при таком понимании системности среды очевидна. В рассматриваемом случае среду также можно рассматривать как систему нематериальных, но реально существующих взаимосвязей и взаимоотношений разных явлений и свойств, проектное воздействие на которые может привести к качественным, формальным и

содержательным изменениям предметно-объектной структуры.

Наиболее обобщенным с точки зрения архитектуры и дизайна представляется понимание системности среды как результата ее причастности к более сложной системе – городу. Но, решая многие проблемы цивилизационного развития, урбанизация влечет за собой одну из ключевых проблем современного общества – кризис этнокультурной идентичности человека. В данном случае необходимо рассмотрение не только функциональной и конструктивной структуры жизненной среды, но и специфики коммуникативной составляющей, определяющейся с одной стороны духовно-культурной ориентацией индивида, а с другой, – сложной и гибкой динамикой общества. Человеку необходимо визуально и психологически идентифицировать свое жилище в условиях массовой застройки.

Таким образом, среда – материальная живая, динамическая, стохастическая, самоорганизующаяся система, способная в процессе функционирования видоизменять свою структуру. Среду, с точки зрения ее системности, можно считать открытой системой, которая находится в состоянии подвижного равновесия. Этот предполагает наличие этапа развития, устойчивости (стабильности) и деградации (вырождения). Это происходит в тех случаях, когда вновь воздействующий фактор «выбрасывает» систему за границу области устойчивости, в совершенно новый режим функционирования.

К разрушению жизненной среды могут привести также несбалансированные нововведения в уже сложившуюся предметно - объектную структуру. Именно в этих случаях как противодействие возможному вырождению среды проявляется ее адаптивное свойство. Развитие жизненной среды сопровождается возрастанием порядка в ее структуре, ростом организованности, снижением энтропии. Эти критерии развития характеризуют значение адаптивного свойства, которое представляется как некий внутренней механизм защиты от возможных изменений устойчивого состояния жизненной среды.

Адаптивность позволяет осмыслить (или переосмыслить) всевозможные функциональные, содержательные и формальные нововведения для сохранения стабильного состояния среды. Благодаря адаптивному свойству появляется возможность противостоять

тем изменениям в структурных связях и иерархии, усвоить или переосмыслить которые среда не способна.

Под понятием «устойчивая среда» подразумевается определенная степень соответствия предметно-объектной структуры происходящим в среде функциональным процессам и социально-культурным характеристикам человека. Свойство адаптации проявляется в «противодействии» со стороны существующей материальной структуры к предметно-объектным нововведениям на уровне образно-смысловых, символических и функциональных значений. Но в противодействии проявляется и фактор взаимовлияния, вследствие чего в существующей материально-структурной обстановке – выразителе социально-культурных характеристик, адаптируются не только предметно-объектные нововведения, но и сами социально-культурные характеристики.

Поэтому можно сказать, что образно-смысловая и содержательная целостность предметной среды формируется благодаря ее адаптивному свойству. Развитие любой системы предполагает изменения в состоянии ее структуры. Изменения неизбежны и в жизненной среде. Внесенные в среду проектные и научные изменения можно называть положительными, если они поддаются адаптации и способствуют самоорганизации и развитию среды и отрицательными, если не поддаются адаптации и становятся причиной ее деградации.

Таким образом, можно сказать, что благодаря адаптивному свойству среда сохраняет свою содержательную, смысловую и утилитарную целостность и способность к развитию и сохранению устойчивого состояния. Коротко суть адаптивности среды можно сформулировать следующим образом - адаптивное свойство это способность среды сохранить устойчивое равновесие предметно-пространственной структуры благодаря адаптации формальных и содержательных изменений, вызванных вмешательством проектных и научных дисциплин.

Библиография:

1. *Вернадский В. И.* Научная мысль как планетарное явление. М.,

Наука, 1991.

2. *Раппапорт А. Г.* Критерии «стиль» и «среда» в современной теории архитектуры. НИИТАГ РААСИ Отдел теории архитектуры. Отчет о работе за 2009-2011.

3. *Флоренский П. А.* Анализ пространственности в художественно - изобразительных произведениях. // Иконостас. Избранные труды по искусству. СП-б, МИФРИЛ Русская книга, 1993.

4. *Иконников А. В.* Дизайн в городской среде или дизайн городской среды // Дизайн и город. – М., 1988. - (Тр. ВНИИТЭ, Сер. Техническая эстетика; Вып. 57). – С. 3-17

5. *Коротковский А. Э.* Методологические основы системной теории архитектуры. Учебное пособие. М., доп. план Минвуза РСФСР, 1987. поз. 115.

6. *Мартынов Ф. Т.* Методическая разработка «Социально-эстетические основы проектирования и реконструкции городов». – Свердловск. 1985.

7. *Мкртчян С. В.* Свойства среды как объекта проектного воздействия. //Стратегия развития образования: эффективность, инновации, качество. Тематическое приложение к журналу «Открытое образование» – М., МГУ ТУ, 2008, стр. 225-234

СОДЕРЖАНИЕ

1. М. Т. Майстровская	Принципы и композиционные приемы экспонирования художественных произведений в интерьере	3
2. В. С. Турчин	Мистицизм Сезанна	16
3. В. Б. Кошаев	Морфология искусства в тождестве образованию	28
4. Л. П. Монахова	О мировосприятии и взаимосвязи художественного и естественнонаучного мышления в культуре XIX века в размышлениях К. Тимирязева о пейзажной живописи У. Тернера	37
5. А. Дж. Аветисян	Всемирные выставки как витрины мира	47
6. И. В. Портнова	Роль традиций в отечественном анималистическом искусстве XVIII-XX веков	61
7. О. Д. Бубновене	Материал, вещь, образ в этнохудожественной традиции и «педагогике» обских угров	69

8. О. А. Турчина	Каким быть абстрактному искусству? Дискуссии последней трети XX века	78
9. А. Б. Орешина	Макет книги: динамика формы как смыслообразующий фактор	90
10. В. Н. Костюкова	Проявление стиля модерн в вышивках народного мастера Украины В. Довгошии	98
11. Г. В. Вершинин	Искусство в условиях проектной цивилизации: на примере «нового искусства» Тюмени	110
12. Х. М. Акиева	Предметно-пространственная среда башенной архитектуры Ингушей	125
13. Т. В. Шевчук	Традиционное гончарное производство Ростовской земли: к истории промысла	134
14. Н. В. Кошаев	Организованно-выразительные средства в искусстве Пермского звериного стиля	142
15. А. С. Бугровская	Традиции и новаторство в творчестве художника А. Камардина	149
16. И. О. Игнатов	История создания живописных панно Марка Ротко для здания Сигрем Билдинг	158

17. И. О. Игнатов	Реалистический период в творчестве Марка Ротко	166
18. В. Р. Аронов	Классика мирового дизайна. Вальтер Гропиус «Новая архитектура и Баухауз»	175
19. В. Ф. Зива	Система современного художественно-промышленного образования: прошлое и настоящее	186
20. Т. Н. Бытачевская	Механизмы взаимосвязи искусства и дизайна	199
21. Л. Б. Фрейверт	Хронотипические аспекты художественной формы в дизайне	210
22. М. В. Решетова Т. А. Мазурина	Коллаж в проектной культуре XX - начале XXI веков (на примере товарных знаков)	223
23. М. Г. Ершова	Предпоссылки гуманизации среды современного города	237
24. С. В. Мкртчян	Адаптивность как системное свойство среды проживания	248

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ

1. Майстровская М. Т. Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Теория и история искусств» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: mmaystro@mail.ru

2. Турчин В. С. Доктор искусствознания, профессор, заведующий кафедрой «История отечественного искусства» МГУ им. М. В. Ломоносова
тел.: 8 906 705 61 52

3. Кошаев В. Б. Доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры «Семиотика и общая теория искусства» МГУ им. М. В. Ломоносова, профессор кафедры «Теория и история декоративного искусства и дизайна» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова, член ВТОО СХР, лауреат премии Правительства РФ в области культуры
e-mail: koshaev@gmail.com

4. Монахова Л. П. Кандидат искусствоведения, докторант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: aronov@list.ru

5. Аветисян А. Дж. Начальник архитектурного отдела ФГУП «Проектный институт» ФСБ России
e-mail: ashot-avetisyan@mail.ru

6. Портнова И. В. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Архитектура и градостроительство» РУДН
e-mail: irinaportnova@mail.ru

7. Бубновене О. Д. Директор бюджетного учреждения ХМАО - Югры «Центр народных художественных промыслов и ремесел», заслуженный деятель культуры ХМАО-Югры, член Союза дизайнеров России, член Союза художников России
e-mail: bubnovene@mail.ru

8. Турчина О. А. Искусствовед, куратор, старший научный сотрудник Московского музея современного искусства, член АИС
e-mail: turchinvo@mail.ru

9. Орешина А. Б. Старший преподаватель кафедры «Художественно-техническое оформление печатной продукции»
МГУП им. Ивана Федорова
тел: 8 903 285 00 59

10. Костюкова В. Н. Старший преподаватель кафедры «Художественный текстиль и моделирование костюма» Киевского государственного института декоративно-прикладного искусства и дизайна им. Михаила Бойчука, аспирант Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. Максима Рыльского
e-mail: d.kostyukow@bigmir.net

11. Вершинин Г. В. Кандидат искусствоведения, профессор, директор Института архитектуры, дизайна и визуальных искусств Тюменской государственной академии культуры, искусств и социальных технологий
e-mail: gwersch@ya.ru

12. Акиева Х. М. Кандидат философии, доцент Ингушского государственного университета, старший научный сотрудник Музея изобразительных искусств (г. Назрань)
тел.: 8 928 096 37 64

13. Шевчук Т. В. Преподаватель кафедры «Художественная керамика» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: tamara_shevchuk@mail.ru

14. Кошаев Н. В. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: nekit_ko@mail.ru

15. Бугровская А. С. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: ledi-linsi@mail.ru

16. Игнатов И. О. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: il.ignatov@gmail.com

17. Аронов В. Р. Доктор искусствоведения, заведующий отделом дизайна НИИ РАХ
e-mail: aronov@list.ru

18. Зива В. Ф. Доктор педагогических наук, профессор, проректор Дополнительного профессионального образования ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: ziwa@mail.ru

19. Бытачевская Т. Н. Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Семиотика и общая теория искусства» МГУ им. М. В. Ломоносова
e-mail: tam_bit@mail.ru

20. Фрейверт Л. Б. Кандидат философских наук (эстетика), доцент кафедры «Дизайн» МГУТУ им. К. Г. Разумовского
e-mail: lbf1956@yandex.ru

21. Решетова М. В. Кандидат искусствоведения , доцент кафедры «Средовой дизайн» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: mio-margo@mail.ru

Мазурина Т. А. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Дизайн» Оренбургского государственного университета
e-mail: pta-ha9@yandex.ru

22. Ершова М. Г. Кандидат архитектуры, доцент кафедры «Дизайн» МГУТУ им. К. Г. Разумовского
e-mail: ershova-m@ya.ru

23. Мкртчян С. В. Кандидат искусствоведения, доцент, и. о. заведующего кафедрой «Дизайн» МГУТУ им. К. Г. Разумовского
e-mail: 7655682@rambler.ru

В публикациях сохранен авторский стиль изложения.

Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник МГХПА

3/2013

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 16. 09. 2013
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 17,75.
Бумага офсетная, гарнитура Times New Roman
Тираж 500 экз.
Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9

Отпечатано в типографии «Алфавит-2000»
Москва 2013