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

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

1/2014

ББК 30.182
ISSN 1997-4663

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

«Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» /Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2014. – № 1. – 326 с.

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

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

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

Члены редакционной коллегии:

Аронов В.Р. – Член-корреспондент РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Бурганов А.Н. – Действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Бурганова М.А. – Действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Ганцева Н.Н. – кандидат философских наук
Ефимов А.В. – доктор искусствоведения, профессор
Жердев Е.В. – доктор искусствоведения, профессор
Курган Г.И. – доктор философских наук, профессор
Кошаев В.Б. – доктор искусствоведения, профессор
Лаврентьев А.Н. – доктор искусствоведения, профессор
Малолетков В.А. – доктор искусствоведения, профессор
Майстровская М.Т. – доктор искусствоведения, профессор

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ № ТУ 50-918 от 10.02.2011

Адрес редакции: 125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9
тел.: 8 499 158 85 70
e-mail: gantsevan@yandex.ru; strog-nauka2011@yandex.ru

Подписной индекс 81174 в каталоге Роспечати

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

© Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова, 2014

Scientific-analytical magazine of art studies

«Decorative Art and environment. Gerald of the MGHPA»/Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov. – MGHPA, 2014. – № 1. – 326 p.

Included by the VAK of the Russian Federation into the list of leading scientific magazines for publication of the basic scientific results of candidate and doctorate dissertations

Publisher: Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov

Editor-in-chief: Doctor of Science, Professor N. K. Solovjev

Editorial board:

Aronov V.R. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Burganov A.N. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Burganova M.A. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Gantseva N.N. – Candidate of Philosophy
Efimov A.V. – Doctor of Art Criticism, Professor
Zherdev E.V. – Doctor of Art Criticism, Professor
Kurgan G.I. – Doctor of Philosophy, Professor
Koshayev V.B. – Doctor of Art Criticism, Professor
Lavrentiev A.N. – Doctor of Art Criticism, Professor
Maloletkov V.A. – Doctor of Art Criticism, Professor
Maistrovskaja M.T. – Doctor of Art Criticism, Professor

Address of the editorial board: 125080, Moscow, Volokolamskoje shosse, 9
ph.: 8 499 158 85 70
e-mail: gantsevan@yandex.ru; strog-nauka2011@yandex.ru

Subscription index 81174 in the Rospechat catalogue

Managing editor: N.N. Gantseva
Editor: O.V. Donskaya
Art-director, layout: P.V. Shebarshin

© Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov, 2014

А.Н. Лаврентьев

СТРОГАНОВСКАЯ ШКОЛА И ЦИФРОВОЕ ИСКУССТВО. (ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ, ПРОЕКТНЫЕ И УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ДИЗАЙНА ИНФОРМАЦИОННОГО ПРОСТРАНСТВА)

Автор очерчивает круг теоретических, творческих, проектно-художественных и учебно-методических проблем, связанных с развитием и использованием компьютерных технологий в дизайн-образовании и проектировании современного информационного пространства.

The author speaks about the number of theoretical, creative, artistic, design and educational problems connected with the development and the use of computer technologies in design education and designing of the modern information space.

Ключевые слова: дизайн и цифровое искусство, медийный дизайн, компьютерные технологии в дизайне, дизайн-образование, программированное искусство.

Keywords: design and digital art, media design, computer technology in design, design-education, programmed art.

Поводом для статьи послужила разворачивающаяся в настоящее время на базе девяти Российских университетов (координатор проекта Саратовский государственный технический университет имени Ю.А. Гагарина), уже имеющий большой опыт проведения подобных работ. и вузов (при участии МГХПА им. С.Г. Строганова) и трех европейских университетов программа Темпус. Программа ориентирована на модернизацию образования в области искусства и дизайна на базе

цифровых технологий. Предлагается в течение трех лет разработать новые магистерские программы в области цифрового искусства (Digital Art), имеющие одинаковую юридическую силу как для российских, так и для зарубежных вузов.

Подобная специальность уже существует во многих западных университетах. Как показало первое координационное совещание, проведенное в РГГУ в январе 2014 года, такие специалисты готовятся на базе университета Аалто в Финляндии, университета Аберта в Португалии, университета Тиссайд в Великобритании.

Мы встречаем результаты работы этих специалистов в оформлении опер и музыкальных шоу, в рекламных презентациях и авторских художественных инсталляциях, в визуализации фантастических декораций в кинематографе, рендеринге в проектной деятельности, анимации, книжной и журнальной иллюстрации и многих других областях.

На мой взгляд, проблема состоит не только в освоении технологии и инструментария, в проектировании технологии, но и в выработке собственного художественного визуального багажа, профессиональных эталонов проектной деятельности в компьютеризованной среде.

На глазах одного поколения представления о компьютерной технике и ее культурной роли эволюционировали от восторженного приема – до предостережений о тотальной диктатуре суперкомпьютеров, от прогнозов сверх-технологичного компьютеризированного будущего – до рутинной обработки и счета данных, от художественной эйфории по поводу возможностей автоматического моделирования форм и композиций – до возвращения к рукодельным авторским технологиям в проектно-художественном творчестве. Ни один инструмент творчества не наделялся такими фантастическими возможностями (в идеале), и ни один инструмент не вызывал таких негативных оценок.

Однако, проблема разворачивается и другими сторонами, затрагивая не столько соотношение техники и творчества, сколько принципиальное отношение к проектной идеологии вообще. Именно проектные виды деятельности (а цифровая техника превращает любую деятельность в проектную) стимулировали прогресс компьютерной техники за счет отработки в культуре таких элементов цифровой

идеологии как программированное формообразование, виртуальное пространство, визуальное моделирование физических, биологических, математических и иных процессов.

Очевидной становится эволюция объектов дизайна: от проектирования вещей – к проектированию функций, затем – потребностей, а теперь – и восприятия. Становится востребованной специализация медиа-дизайнера.

С хранением и обработкой информации сегодня связана почти любая форма человеческой деятельности, что отражается и на представлении об объекте деятельности и ее результатах. Вместе с тем, эта ситуация не определяет цели деятельности, которые складываются, формируются извне системы. А без них подобная система зацикливается сама на себе. Острее встает вопрос стимула и мотивов.

Искусствоведы, теоретики дизайна, педагоги по-разному подходят к исследованию современных тенденций. Для одних – критерием, точкой отсчета и мотивом в работе становится область сохранения культурного контента цивилизации. Сберечь культурное наследие, реконструировать его при помощи цифровой техники, сделать его общедоступным через банки данных и Интернет. Для других – проблемы различий между искусством и наукой в принципе не существует и основной стимул – исследование в механизмов устройства физического мира, в котором мы живем, механизмов человеческого восприятия. Третьи считают, что необходимо подготовить специалиста, умеющего ориентироваться в мире цифрового дизайна.

Расширение областей применения тренажеров и познавательных программ (медицина, биология, физика, география, история искусства, управление сложными системами) формирующих виртуальные пространства, фактически создает поле для новой области дизайнерского проектирования – моделирования информационного пространства. Под информационным пространством мы можем представить себе совокупность информационных потоков культуры.

Когда мы говорим о рисунке или живописи, фотографии или кино, то всем понятна специфика жанра, в котором существует некий постоянный носитель, устоявшаяся форма произведений. Бумага и графическая техника, холст или загрунтованная поверхность, фото-отпечаток,

фильм. В цифровом искусстве сам объект невидим, это сочетание кодов, результат переработки информации в определенные принятые в данном виде деятельности форматы. Для того, чтобы обозначить специфику продукта, форму бытия компьютерного, медийного объекта дизайнерской деятельности в диссертации О.Г.Яцюк «Мультимедийные технологии в проектной культуре дизайна: гуманитарный аспект» [8] в 2009 году было введено специальное понятие «медиаморф». Это понятие – представление о своеобразной «оболочке», «формате» продукта, представляющего собой единство образной идеи и информационного (цифрового) наполнения, воспроизводящего визуальную, текстовую и звуковую информацию.

Термин не привился, но рано или поздно возникнет другой для того, чтобы помочь выстроить типологию искусств XXI века, разобраться с жанровой структурой внутри медиадизайна. (Говоря о «нематериальных формах» в современном искусстве, уместно вспомнить и Джеймса Таррелла с его идеей моделирования светопространства. Физически произведение отсутствует, но есть созданные внешней средой условия для восприятия качества света. Свет творит эмоцию.)

Школа и цифровые медиа

Посмотрим, как и в каких формах существует сегодня цифровая технология в проектировании в условиях многопрофильного дизайнерского вуза. Строгановская школа дизайна – это традиции Строгановки и ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа плюс опыт кафедры художественного конструирования, возникшей в начале 1960-х годов. Понимание универсальности профессии художника-конструктора отражалось и на системе учебных заданий: здесь всегда были задания по графическому дизайну (плакат, фирменный знак, элементы упаковки и графики), задания по мебели (кресло), задания по транспортному дизайну (автопогрузчик, монорельс, автобус), задания по бытовым вещам и сложным техническим предметам (посуда, светильник, игрушка, микроскоп), задания по промышленному оборудованию (станок), задания, связанные с интерьерным дизайном. Графическое изображение, чертежи, макет, схемы и пояснения – все это выполнялось

это все вручную, в традициях архитектурной презентации.

В конце 1980-х – начало 1990-х компьютерные технологии начинают использоваться на отделении промграфики и упаковки, а также для выполнения чертежей и презентационной графики. Набор текстов, сканирование изображений, построением чертежей, а затем и верстка стали первыми операциями в процессе проектирования, которые выполнялись с помощью цифровой техники.

Для профессионального графического дизайна работа со шрифтом (например, разработка ганитур) была первым полем знакомства с компьютерной графикой.

В научно-практическом семинаре 1990 года во ВНИИТЭ «Компьютер и визуальная культура дизайна» (в эти же годы в Москве проходили выставки и конференции, связанные с международными проектами по компьютерной графике Siggraph) участвовали дизайнеры шрифта и дизайнеры-графики (выпускники Строгановки и Полиграфического института), программисты, занимавшиеся визуализацией, 3-х мерным моделированием, аппроксимацией изображений на основе математических алгоритмов. Всех увлекала возможность создания «чистых», «точных», безукоризненных математических кривых и геометрических форм, идеальных градиентов, точнейших чертежей. В истории компьютерной графики есть немало примеров, когда недостатки программ превращались дизайнерами в художественные достоинства композиций. Например, ту же пиксельная графику, малое разрешение экрана, крупный растр в 1980-е годы московские дизайнеры Д.Абрикосов и А.Андреев использовали как средство, подчеркивавшее особую, «дигитальную» эстетику.

В 1980-е в стенах ВНИИТЭ проводятся исследования комбинаторных методов формообразования, родственные компьютерному моделированию и программированию. В.Ф.Колейчук пишет статью «Программированное формообразование в дизайне» [5], раскрывая опыты художников с точки зрения авторских художественных программ, алгоритмов, программ, выражающихся в принципе серийности композиций и циклов. Искусство авангарда XX века и искусство 1960-х годов активно использовали идеи алгоритма, комбинаторики, вариативности в построении графических или объемных композиций.

Минимализм искусства (сохраняющий свою актуальность и поныне, свидетельством чего является выставка «Опыт Минимализма» в Доме Бурганова в 2013 году [3]) остается художественной лабораторией компьютерного искусства и компьютерной графики. Причины – близость базовых концептуальных основ творчества, основанных на построении художественных программ и алгоритмов, а также легкость перенесения художественных проектов в среду компьютерного моделирования. Таким образом, в теории дизайна в 1980-е уже был некоторый задел, позволяющий найти стыки между компьютерной технологией и экспериментальным художественным творчеством. Термин «программированное искусство», «программированная графика» отражает смысл происходящих с формой изменений и доказывает приоритет художников в области программирования графических и иных композиционных изменений, использования алгоритмов в искусстве.

Совершенствовавшиеся в 1990-е годы программы верстки изданий ввели компьютерную романтику в русло практической работы. Складывалась своя особенная культура компьютерного ремесла. Издательства стали принимать макеты только в цифровом виде. Художникам пришлось либо самим учиться работе в программах, либо нанимать посредника, мастера, способного перевести нарисованное на бумаге или высказанное словами в продукт цифрового дизайна.

Долгое время примитивность компьютерных графических пакетов не могла соперничать с виртуозной графической «ручной» графикой. Быстрота и легкость рисования опережала громоздкие процедуры. Планшеты с этим начинают конкурировать. Цифровой формат становится основным форматом технологии в различных отраслях производства, и с этим связана необходимость введения специальных курсов для специализаций внутри дизайна.

Говоря о компьютерных технологиях, мы прежде всего имеем ввиду проектирование. Однако, первое, с чем сталкивается любой проектировщик – это поиск информации об объекте проектирования, погружение в информационное и проблемное поле. В до-компьютерную эпоху таким инструментом поиска была библиотека, книги, журналы, рассказы педагога, общение со специалистами или потребителями.

Сейчас – это различные интернет-ресурсы и запросы через поисковые системы. Как грамотно сформулировать запрос и что именно отбирать, по каким критериям? Навык «плавания» формируют блиц-задания как по проектным дисциплинам, так и по теоретическим дисциплинам. Поэтому, мне кажется, что гуманитарные дисциплины, такие как «История дизайна» или «История графического дизайна» должны иметь некий проектный или кураторский выход.

Например, поиск примеров с комментариями по использованию конструкции шарнира или принципа «матрешки» в различных видах дизайна, мини-рефераты на тему рекламы, моего любимого бренда и т.д.

Пока наиболее методично эту проблему решает на базе МАРХИ архитектор и дизайнер А.В.Сикачев, организовавший в 1990-х «Зал иностранной периодики». Ему принадлежит необычный термин «информационный сталкер» [7]. Он считает, что главное отличие творческого, инновативного проектирования – в нестандартном использовании и переработке информации информационных баз и банков данных. В опоре не только на рациональное знание, но и на интуицию, которая предполагает некоторую «избыточность» информации и ее более широкий спектр. Возможно ли для отдельного института создание самостоятельной базы данных по дизайну, по истории дизайна? Хотя бы даже в рамках собственного учебного заведения? Это мог бы быть как корпоративный, так и открытый ресурс, который сейчас формируется в сети стихийно из всего того, что было когда-либо напечатано в книгах, опубликовано в журналах или вывешивается как новые работы и «перетаскивается» с одного сайта на другой.

В любом случае, необходима информационная база образов и дизайнерских идей, в которую вошла бы информация об изделиях, производителях и технологиях. База каталогов важна для проектирования.

Вторая ступень или область компьютерных технологий – проектно-инструментальная. Стадии работы над проектом – от идеи до финального варианта – фиксируются в виде результатов компьютерных программ. Само выполнение, процесс проектирования развивается внутри одной



Рисунок 1. Л. Покровская. «Вещь». Дизайн-проект передачи для телеканала «Культура». Дипломный проект. 2013. МГХПА им. С.Г. Строганова.



Рисунок 2. М. Полякова. Ночь музеев, МУАР. Дипломный проект. Руководители Е. Рузова и Е. Заева-Бурдонская. Диплом 1 степени на международном конкурсе Союза дизайнеров России «Родченко 2011». МГХПА им. С.Г. Строганова.

или нескольких программ, в зависимости от специализации.

Для выпускников кафедры графического дизайна такими интегрирующими программами становятся программы верстки и работы с графикой. Это программы монтажа, имитирующие некую рабочую поверхность, на которую выносятся элементы проекта. Обработка векторных изображений. Эти же программы выдают и финальный результат для передачи на печать (оригинал-макет), в сеть, вывода на экран как целостный продукт, сочетающий изображение, текст, пространство, звук и т.д.

Дополнительные программные пакеты (проектирование шрифтов, обработка фотоизображений или видеомонтаж, например) позволяют редактировать элементы, в зависимости от типа информации и изображений.

Для средового, промышленного и транспортного дизайна такими интегрирующими программами становятся программы 2-d и 3-d моделирования, визуализации проекта, рендеринг пространственной ситуации, а также компьютерное проектирование непосредственно в программах с выходом на трехмерные принтеры (прототепирование). Современное поколение дизайнеров (на кафедре дизайна средств транспорта, например) начинает работать, проектировать уже

непосредственно в программах 3-х мерной графики, минуя стадии физического макетирования и эскизирования.

Использование существующих программ основано на предсказуемости результата, гарантированного следования алгоритмам действий, не оставляя места интуитивности и непредсказумости. Вариативность существует в рамках допускаемых программой. Однако, нередко сталкиваешься с острыми и смелыми композиционными решениями, которые оказались непреднамеренными и непредсказуемые погрешностями, возникли от сбоев при выводе на печать и т.д. Рискну заметить, что в дальнейшем будет мало представлять себе логику устройства той или иной программы и ее возможности. Дизайнеры придут к проектированию своего программного инструмента под тот или иной проект. Результатом деятельности будет создание не законченного завершенного проекта, а разработка программы, способной генерировать новые образы, ситуации, разработка графических языков. Особенно подобные вещи будут востребованы (и это уже происходит) в области интерактивного компьютерного арт-медиа-дизайна. (Примеры – проекты берлинского медиахудожника Иоахима Саутера, связанные с городской или музейной средой, который, правда, считает, что наметился переход от виртуальности к материальности. Действительно, его интерактивные проекты предполагают физическое участие человека или реальных факторов среды).

Все эти вопросы относятся к третьей области – проектированию мультимедийных объектов, рекламно-информационных материалов и роликов, ресурсов некоего целостного экранного произведения графическими дизайнерами.

Информационное пространство и цифровой контекст

Актуальное направление исследований и экспериментальной проектной работы в области медиа-дизайна – дизайн информационного пространства.

Многие дипломные проекты кафедры коммуникативный дизайн последних лет так или иначе связаны с этой темой: разработка кафедрального web-ресурса, создание портала музея архитектуры,

параллельная разработка бумажной и электронной версии журнала, графическое и общее структурное решение функциональных и информационных элементов для программы по дизайну на телеканале Культура. Все эти темы объединяет, во-первых, то, что они связаны с работой с разветвленными информационными ресурсами с множеством перекрестных ссылок и связей, то есть с гипертекстовым материалом. А во-вторых, составной частью проекта, его основой становится не столько внешнее решение, своеобразный «стиль» подачи, сколько архитектура информации, способ взаимоувязки данных, имен, фактов, параметров и т.д.

Все это говорит о том, что современный медиадизайнер — не просто создатель графического имиджа, а практически соавтор, а нередко и автор идеи, финального решения продукта.

Разговоры о специфике подготовки такого рода дизайнера-генералиста, дизайнера-автора начались в конце 1990-х годов. Термины «информация» и «контекст» приобретали все более важное значение для дизайна.

Макс Бруинсма, главный редактор журнала «Eye» в статье «Проектируйте интерактивное образование» [9] выступал за практику совместных проектов студентов разных специальностей во время обучения, перекрестных проектов различных университетов. Чтобы на базе университетов могли совместно работать социологи, экономисты, редакторы, физики и дизайнеры. Проблему информации он рассматривал с нескольких точек зрения: с точки зрения специалистов, работающих над созданием информационного продукта, с точки зрения зрителя – потребителя информации, с точки зрения контекста (в его трактовке это выглядело как «упаковка») и с точки зрения инструмента. Его вывод – роль дизайна и дизайнеров возрастает, они становятся «информационными агентами» теми, кто «управляет движением смыслов»: «they traffic meanings» [9].

В МГУП им. Ивана Федорова не одно десятилетие студенты выполняют курсовой проект на тему «сложно-структурная книга». Елена Герчук в своей «Архитектуре книги» показывает, как правильно подойти к стуктуризации информации [4]. Она описывает модель соотношения текста и иллюстраций на странице, приводит пример

многоступенчатой рубрикации текста. Первый тип можно назвать иерархическим, поскольку он предполагает движение от некоего основного тезиса к его детализации. Второй тип предполагает процесс не последовательного «линейного» чтения, а постоянное расширение информации из любой точки текста, который становится в данном случае упорядоченным информационным ресурсом. Это аналог поиска информации в Интернете.

В книгах о дизайне 1970-х годов ключевыми терминами для понимания специфики профессии и процессов формообразования были термины «тектоника» и «архитектоника». Тектоника понималась как отражение во внешней форме работы материала, особенностей взаимодействия несущих и несомых частей. Исследователь проблем тектоники в архитектуре Владимир Маркузон в 1980-е высказывался еще определеннее: архитектор не выражает тектонику, а выражается при помощи тектоники. Аналогично мы можем подходить и к информационной структуре и тектонике и архитектонике информационного пространства. Структура информационного сообщения, разработанная и визуализированная дизайнером и есть его способ самовыражения.

Сегодня проектирование сложно-структурного информационного объекта сдвигается от бумажного варианта к цифровому. Основная проблема дизайна планшетных или мобильных версий периодических изданий - формирование структуры информационного пространства, организация которого интуитивно понятна человеку (юзабилити). Структура этого пространства определяют привычки чтения и движения в информационном потоке.

Направления и проблемы

Увеличение скорости распространения информации и объемов ее переработки человеком в повседневной жизни и профессиональной деятельности, расширение круга пользователей Интернет-изданий и параллельное существование многих традиционных «бумажных» версий одновременно и в цифровой форме ставит перед теорией дизайна и искусствоведческими исследованиями в этой области ряд новых

проблем [1]. Среди них: социокультурные изменения читательской аудитории и привычек работы с документами, влияние программных средств на формообразование печатных и интернет-версий, единство графического языка в проектировании печатных и интернет-изданий с целью сохранения их стиля и визуальной идентичности, роль традиций работы со словом в современном компьютерном дизайне.

Профессионально спроектированный информационный продукт востребован в самых разных областях деятельности.

Становится очевидной необходимость и исследования креативных возможностей виртуального пространства. Для теории дизайна представляет интерес развивающаяся на глазах культура общения в виртуальном пространстве, затронутая, например, О.Ю.Бондаренко [2]. Здесь возникает сложная смесь социокультурных, антропологических, лингвистических, а также дизайнерских проблем, поскольку работа с текстами предполагает наличие определенных шаблонов, традиций форматирования сообщений, присуствия в интернет-пространстве в виде ников, мифических персонажей (например, блоги от имени плюшевых игрушек), которых надо придумать, спроектировать и вывести в информационное пространство.

Идея виртуальности появилась задолго до компьютера. В XX веке она связана и с использованием математических парадоксов и проектов невозможных фигур М.Эшера, Пенроуза, Неккера и Рутерсварда. Для того, чтобы понять роль подобных образов и идей «невозможности» в современной культуре – мы и проводим научную конференцию и выставку IMPART-2014: «Оптические эффекты и невозможные объекты в современном искусстве и дизайне».

Другая фундаментальная проблема – взаимоотношение слова и графической формы, текста и контекста в графическом дизайне [6].

Наблюдения за развитием жанра типографики в современном графическом дизайне подверждают тезис о том, что текст и слово из статического объекта превращаются в динамический. И более того – в интерактивный элемент композиции. Что может стать основанием для отдельного направления научных исследований и дизайнерских разработок. Это означает, что сам текст может стать отражением, образной вариацией на тему контекста, причем вариацией меняющейся,

что полностью соответствует возможностям современных технологий обработки информации и способствует активизации восприятия, включая образно-ассоциативный и даже тактильный канал. Речь встает о планировании тактильных и квази-реальных манипуляций с экраном. Описание и анализ подобных процессов и программ, знакомство с ними проектировщиков и студентов-дизайнеров неизбежно приведет к попыткам интеграции подобных эффектов в виртуальные издания.

Рассматривая взаимодействие научно-технического мышления и искусства, мы приходим к выводу о том, что именно это взаимодействие и стало стимулом многих художественных новаций XX века. Это относится не только к тому, что мы привыкли отождествлять с понятием «авангард» (научная терминология в искусстве, аналитический пафос и поиск первоэлементов различных видов искусства, создание художественных концепций основанных не на изображении привычной реальности, а на моделировании воображаемых отвлеченных пространств и конфигураций). Это относится и к провидческим установкам творцов художественного авангарда, вовлекающих всю сферу культуры (и научную, и техническую, и художественную) в то, что сегодня мы называем «визуальной культурой». В арсенал художественной деятельности вошли не только технические инструменты, ранее применявшиеся в чисто технических целях (например, рейсфедер, аэрограф и т.д.), но и элементы технологического мышления: монтажность, программирование операций, серийность и т.д.

Композиция как способ традиционной организации произведения искусства или дизайна уступает освоению художественного пространства как информационного поля, поля взаимодействия со зрителем, уступает моделированию контекста. Рождаются новые привычки и традиции восприятия виртуальных арт-объектов. Вместо музейного принципа «руками не трогать» требуется максимально проявлять физическую и интеллектуальную активность.

Здесь, мне кажется, зарождаются основы того, что преподаватели тех или иных дисциплин в современных вузах называют «рабочим пространством программы». Для активизации образования, возможно мы вернемся к принципу не виртуальной, а реальной мастерской, в

которой именно физическое присутствие студентов, преподавателей, реальных физических макетов и моделей, пространственной среды той или иной дисциплины – позволит обучать дизайнера в более интерактивном, как сейчас говорят, режиме. (На кафедре мебели МГХПА существует такая мастерская, где возможны все виды творческой проектной деятельности). Это, как мне кажется, приведет к смене установок при создании компьютерных программ: от отдельных инструментов – к идеологии среды, места, мастерской, где существует модель работы над тем или иным объектом – шрифтом, фильмом, звуком, трехмерной моделью. И освоение программы не сведется к запоминанию функций тех или иных кнопок, а к идеализированному представлению некоего объекта, который на глазах изменяется при помощи тех и или иных инструментов. Создание и разработка такого «рабочего пространства программы» по своему художническому, творческому характеру, по степени интерактивности очень похоже на создание любого произведения интерактивного медиа-дизайна.

Мне кажется, что подготовка магистров в сфере цифрового искусства вследствие новизны самой сферы и формирующегося на глазах инструментария, области применения станет формой научно-художественного исследования. Здесь возникают фундаментальные проблемы взаимоотношения света, формы, изображения и пространства (при использовании проекций), проблемы одновременного воздействия графики, слова, звука и движения - в случае со шрифтовой анимацией, культурно-историческая реконструкция объектов, безвозвратно утраченных физически, но поддающихся компьютерно-графической реконструкции. Одновременно это и проблемы новых коммуникационных и информационных жанров (в случае с интернет-версиями периодических изданий), развитие специализации визуализатора в сфере дизайн-проектирования, который занимается представлением проектной документации, визуализацией проектов для заказчика, презентаций для выставок и масс-медиа.

Библиография:

1. *Бирюков В.Е.* Визуальные и структурные признаки периодических

изданий и особенности их переноса в цифровую среду. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. М.: МГХПА, 2013, №4. С.300-308

2. *Бондаренко О.Ю.* Формы репрезентации западной сетевой культуры в русскоязычном виртуальном пространстве. // Пространство культуры. Научно-аналитический журнал. Дом Бурганова. 2012, №2. С.37-46

3. *Бурганова М.А.* Выставка «Опыт минимализма». //Пространство культуры. Научно-аналитический журнал. Дом Бурганова. 2013, №1. С.15-32

4. *Герчук Елена.* Архитектура книги. М.: IndexMarket, 2011. С.47-59

5. *Колейчук В.Ф.* Программированное формообразование в дизайне. // Техническая эстетика, 1979, №4

6. *Лаврентьева Е.А.* Текст и контекст в графическом дизайне. М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2008

7. *Сикачев А.В.* Информационные сталкеры в архитектурной зоне. // Архитектурная наука и образование. Труды Московского архитектурного института (гос. Академии). – М.: Издательство «Ладья», 2001. С.174-182

8. *Яцюк О.Г.* Мультимедийные технологии в проектной культуре дизайна: гуманитарный аспект. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М.: 2009

9. *Bruinsma Max.* Design Interactive Education. The Education of the Graphic Designer. New York, 1998. P.57

К.И. Новохатько

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭКСПОЗИЦИОННЫЕ КОНЦЕПЦИИ РОССИЙСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ МУЗЕЕВ: ФОРМИРОВАНИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ

В статье дан хронологический обзор сложения художественно-экспозиционных стратегий на материале деятельности литературных и литературно-мемориальных музеев России от первых выставок Литературного музея и проектов Е. Розенблюма до создания экспозиции Музея Маяковского Е. Амаспюром. Основная тема – художественные методы воссоздания «творческой лаборатории писателя», использование экспозиционных методов для формирования достоверной художественной среды. Прослеживается взаимосвязь сложения художественно-экспозиционных стратегий и тенденций развития художественного процесса в целом.

The topic of the article – the chronological analyses of types of the Russian exhibition design formation. Examples are concerning literature and memorial displays from the period on the first Literature museum exhibitions designed by E.Rosenblum to the Mayakovskiy Museum, designed by E.Amaspur. The main problem of the exhibition design research – creation of the “artist laboratory”, showing his way of thinking and writing, work with memorials object not to repeat the reality, but to tell the story of spirit. Very important is to notice links between exhibition design methodology and arts development process in general.

Ключевые слова: экспозиция, музей, художественная стратегия, метод.

Keywords: exhibition design, literary museum, installation, exhibitor, memorial museum.

Литературные музеи можно условно разделить на три основных типа: историко-литературные, литературно-монографические и мемориальные. К последним относятся дома-музеи, усадьбы, мемориальные квартиры и кабинеты. Их задача – сохранить и предъявить аутентичную среду бытования литератора. Литературно-монографические экспозиции также часто включают «мемориальные комплексы», но акцент делается на анализ творческого наследия. Историко-литературные музеи посвящены общему процессу развития литературы в историческом контексте.

Становление литературных музеев началось со стремления увековечить память о человеке, сохранив в неприкосновенности обстановку и атмосферу его дома или рабочего пространства, т.е. с мемориального музея. Его возникновение чаще всего связано с наличием мемориального пространства – квартиры, дома, улицы, города, связанного с персоналией или событием, и устойчивой ассоциации. Для целых поколений понятия Мойка, Михайловское, Арбат соотносятся с именем Александра Сергеевича Пушкина, так же как Большая Садовая и Михаил Булгаков, город Таруса и Марина Цветаева, Петербург и Федор Достоевский, Ясная Поляна и Лев Толстой. Мемориальность экспозиции обеспечивается подлинностью места, пространства, дома, предметов (рукописей или бытовых предметов). Возможность сохранить аутентичность всех этих факторов представляется крайне редко, только в случае музеефикации пространства сразу после события или жизни персоналии. Так произошло, например, в Ясной Поляне, а если говорить о зарубежных авторах – в Доме Гете в Веймаре, квартире Брехта в Берлине. Чаще музеи сталкиваются с необходимостью воссоздания среды, используя лишь несколько, а иногда и только один из перечисленных факторов – несколько предметов или подлинность места, иногда имея в виду целый квартал или даже город.

Наиболее показательный в этом смысле пример – Государственный музей А.С.Пушкина, который располагается в здании, не имеющем прямого отношения к жизни поэта. Александр Зиновьевич Крейн, первый директор Государственного музея А.С.Пушкина, в книге «Жизнь в музее», не скрывая своей грусти, что городская усадьба Хрущевых-Селезневых «не мемориальная, не связана непосредственно

с пребыванием в ней Пушкина», отмечает, что «…вокруг, на Пречистенке, … немало адресов, по которым бывал Пушкин…». Более того архитектура особняка и его внутренняя организация дают невероятно точное представление об атмосфере эпохи, времени пребывания поэта в Москве. Нельзя забывать, что семантика здания, включающая историко-культурологическую и эстетическую информацию, всегда непосредственно влияет на будущий характер музейной коммуникации. Создатели музея А.С. Пушкина использовали мемориальный потенциал исторического здания.

Возвращаясь к типам литературных музеев, необходимо отметить, что формирование художественно-экспозиционных концепций на протяжении всей истории литературных музеев было всегда обусловлено различным соотношением и прочтением двух основных составляющих – монографической и мемориальной частей. Они могут существовать параллельно, могут взаимно проникать друг в друга. И если история литературных музеев начинается со стремления полностью сохранить мемориальную обстановку, то в дальнейшем возникает потребность в научном комментарии и художественной трактовке. Это вызвано не только сменой художественных концепций в целом, но и в первую очередь с невозможностью сохранить или воссоздать подлинную мемориальную среду. А также с тем, что любой «самодостаточный» мемориальный экспонат со временем требует толкования и научного и экспозиционного комментария, раскрывающего его значение и смысл.

«Размещение музея в доме, где жил человек, предполагает организацию экспозиционного пространства по типу жилой среды. Отхождение от подобной модели должно иметь под собой достаточно аргументированные доводы: если окружающая обстановка не передает духовный мир человека, нет документальных свидетельств для проведения реконструкции и т.д.» [1]. Мемориальная среда может быть воссоздана по воспоминаниям, фотографиям, записям и другим документам и косвенным материалам, однако, не всегда музеи идут таким образом. Художественно-экспозиционные стратегии литературных музеев включают не только возможности воссоздания мемориальной обстановки, но и различные подходы к формированию новой художественной среды, цель которой воссоздать историю духа и

творческую среду писателя или поэта.

Рассмотрим поступательное развитие художественно-экспозиционных концепций на примере ключевых выставок и экспозиции, созданных в российских литературных музеях, начиная с 1920-х годов.

Литературный музей при библиотеке им. В.И.Ленина, основанный в 1923 году на базе музея А.П.Чехова, изначально занимался демонстрацией собранных ценностей. Но уже после первых выставок, как пишет сотрудник Литературного музея и автор статьи об истории его выставочной деятельности К.Виноградова, «посетители …не удовлетворялись простым обозрением экспонатов и требовали их историко-литературного истолкования» [2]. Появилась потребность в комментариях и интерпретации, а значит, возникла необходимость в научном изучении, осмыслении материала и его художественной интерпретации и демонстрации.

К этому моменту были хорошо освоены и широко распространены два типа экспозиции – коллекционный и, так называемый, ансамблевый или комплексный. Оба они считали своей основной задачей – демонстрацию подлинной, мемориальной вещи, но если в первом случае, экспонат помещался в ряд себе подобных, то во втором – вещи объединялись в тематические и функциональные комплексы, что позволяло восстановить их связи между собой, не только указывая на функциональное применение, но и воссоздавая эмоциональную выразительную среду бытования. Оба метода оказались не вполне адекватны новым задачам литературных музеев, которые требовали не только воссоздания, но и интерпретации, комментария. На рубеже 1920х годов комплексный подход применялся для демонстрации старого купеческого и дворянского быта для новой послереволюционной аудитории. Бытовые экспозиции пользовались популярностью, однако, не были связаны с конкретными личностями.

В контексте литературных музеев мемориальность не казалась посетителям достаточно информативной. Стало необходимо раскрывать творчество писателя, как культурное явление, объяснять аудитории, какое место занимает в национальной культуре тот или иной автор, в чем его значимость и особенности. В рамках выставки А.П.Чехова

в 1924 году отдельный зал был отведен современникам писателя, что послужило хорошим историко-бытовым фоном. Произведения писателя, однако, рассматривались еще только как факты его биографии, но не «сокровищницы» художественных образов и ассоциаций.

Как раз к этому периоду относятся поиски более содержательных художественно-экспозиционных стратегий, происходят первые попытки ввести в экспозиции научную, монографическую составляющую.

К выставке «Творческий путь Горького» (1928) консультант выставки профессор М.А.Рыбинкова «разработала и включила в экспозицию синхронистическую таблицу, в которой творчество Горького давалось в связи с важнейшими литературными явлениями его времени» [3]. Важным шагом в поиске методов воссоздания «творческой лаборатории» стала выставка А.П.Чехова 1929 года. Тогда в одном из залов были представлены черновики писателя с авторской правкой. Подлинные страницы сопровождались увеличенными копиями и расшифровкой. Здесь же в качестве культурно-исторического среза был представлен тематический комплекс «Библиотечка рабочего», которая наглядно показала интересы читателей 1900-х годов. На выставке Чехова в 1935 году автографы писателя занимали уже центральное место в зале. В середине выставочного зала был установлен большой овальный стол с пирамидальной витриной во всю длину. На столе под стеклом разместились рукописи с авторскими правками, страницы из записных книжек, а на склонах пирамиды были развешаны специальные блокноты с высказываниями Чехова о писательском мастерстве и советы начинающему литератору. Вокруг стола стояли стулья для посетителей, где они могли присесть и внимательно изучить содержание этих блокнотов. Этот эксперимент делают особенно значимым два фактора – во-первых, вынесение рукописей, как материала «творческой лаборатории» писателя, в центр экспозиции, а во-вторых, обеспечение ее доступности для непосредственного контакта с посетителем, что сегодня мы бы назвали «интерактивностью». В то же время «простое и строгое оформление выставки – затянутые холстом светло-серые стенды, белые планшеты с текстами – …напоминало интерьеры Московского художественного театра…» [4], что говорит о стремлении авторов экспозиции передать ощущение среды любимого писателем

театра экспозиционным приемом. Желание выделить часть экспозиции, посвященной «творческой лаборатории» писателя, не только отдельным стендом или цветным планшетом, но и пространственно-эмоциональным ходом – выявляет движение в сторону образно-пространственной организации среды выставки.

Профессиональный художник был впервые привлечен к работе над экспозицией в Литературном музее в 1931 году, когда готовилась памятная выставка Владимира Маяковского. В основу легла экспозиция «20 лет работы В.В.Маяковского», спроектированная самим поэтом и переданная им незадолго до смерти Литературному музею. Стихи заняли в экспозиции место экспонатов – они были написаны на матовых стеклах и подсвечивались изнутри, при этом фотографии и документы увеличивались и становились плакатами, а плакаты – наоборот экспонатами. Стенды формы перевернутой пирамиды вызывали ассоциации с графическими работами художников авангарда. Картины «Залп Авроры» и «Штурм Зимнего» с краткими пояснениями создавали социально-исторический фон эпохи. «Школой Лисицкого [последователи которого работали над выставкой Маяковского] были разработаны новые принципы экспонирования, включавшие организацию единого пространственного образа, активное использование символических, динамичных конструкций, фотомонтажи, объемно-пространственные плакаты, «витрину-образ» [5]. Немаловажной в выборе художественной концепции оказалась роль Маяковского, сама личность которого провоцировала художников на эксперимент и активный поиск новых выразительных средств. Однако вскоре общая концепция развития в стране изменилась, и подобные по своей смелости поиски прекратились на несколько десятилетий.

В 1932 году ЦК партии издает постановление о перестройке литературно-художественных организаций, сделав их действенным фактором идеологической пропаганды. А в 1933–1934 гг. ВЦИК постановил решительно ликвидировать «упрощенчество» в экспозициях, выражавшееся, как указано в документах «в перегрузке экспозиций фотографиями и плакатными материалами, снижающими их научно-художественную и политически-просветительскую ценность». В экспозиции сохранялось лишь то, что несло конкретную

мысль, обусловленную общей идеологией. Всё, что не вписывалось в стройный ряд повествования или могло вызвать неоднозначную эмоцию, должно было исчезнуть. Сложилась определенная формула экспозиционной стратегии, куда вошли хронологические таблицы жизни и творчества писателя, определение и закрепление за писателем места в отечественной и мировой литературе, портреты современников, множество иллюстративного материала, повествующего о ключевых моментах жизни писателя. Чуть позже добавилось обязательное критическое прочтение основных произведений.

В 1936 году Литературный музей провел юбилейную выставку к 100-летию со дня рождения Н.А. Добролюбова. В экспозицию были включены мебель и другие мемориальные и типологические предметы из личного кабинета Н.А.Некрасова в редакции журнала «Современник», в создании которого участвовал Добролюбов. Впервые после нескольких лет главенства монографического подхода, в экспозицию был включен «мемориальный комплекс». Соотношение монографического комментария и мемориальной составляющей в такой пропорции оказалось столь выразительным и наглядным, что подобный подход – использование «уголков» в литературной экспозиции – сохранял свою актуальность в течение полувека.

Традиционно «уголок» воспроизводил рабочее место писателя, включал как мемориальные, так и типологические предметы: стол, кресло, письменные принадлежности, пенсне, листы рукописей, издания того времени, фотографии друзей, членов семьи, ближайших коллег. А также вещи, которые писатель вряд ли держал на столе, но которые давали представление о его увлечениях и характере (засушенный цветок, курительные принадлежности, перчатки супруги, ноты любимого музыкального произведения и пр.).

Через 4 года состоялась другая юбилейная выставка – М.Е. Салтыкова-Щедрина. Были заказаны иллюстрации к основным произведениям писателя, которые выставлялись наравне с рисунками из бытовых альбомов 1840-50-х годов. В этот период Литературный музей столкнулся с нехваткой фондов, отвечающих его научной концепции, а потому был вынужден заказывать новые вспомогательные экспонаты, становясь крупным заказчиком художественных произведений.

Метод иллюстрированной истории жизни и творчества писателя стал главенствующим, позволяя не только визуально ясно и логично представить историю жизни писателя и его произведения, но и по общей модели в краткие сроки создавать множество экспозиций. Вершиной метода, сочетающего мемориальные предметы и иллюстративный комментарий, и исторического подхода к демонстрации личности писателя и трактовке его наследия стала Всесоюзная юбилейная выставка А.С.Пушкина 1937 года в Государственном историческом музее.

В 1941 году художники, ученики Казимира Малевича, Николай Суетин и Константин Рождественский были привлечены к оформлению Всесоюзной выставки к 100-летию со дня смерти М.Ю. Лермонтова. Они получили признание благодаря блестящему оформлению советского павильона на Всемирной парижской выставке 1937 года. Выставка Лермонтова открылась летом 1941 года и просуществовала лишь один день – началась война. Не осталось фотографий, но сохранились воспоминания участников Всесоюзного юбилейного Лермонтовского комитета и сотрудником Литературного и Исторического музеев, привлеченных к работе. Для проведения выставки было выделено три зала на верхнем этаже ГИМа, с очень высокими потолками и узкими высокими окнами. Художники закрыли окна, ограничив освещение электрическим светом. Были куплены роскошные старинные люстры, а сплошное пространство ровных стен было поделено на отсеки наложенными на них деревянными рамами. Внутри этих геометрических фигур размещались и выгодно выделялись мемориальные вещи и произведения искусства XVIII-XIX веков. Художники приняли решение отказаться от традиционной имитации стиля исторической эпохи в оформлении экспозиции – в интерьере, в обрамлении акварелей и рисунков. Такое сочетание исторических предметов и современного оформления было необычно для мемориальных экспозиций. Активно использовался цвет, например, первый зал, посвященный детству поэта в Тарханах, был оформлен в солнечных тонах, передавая атмосферу счастливых лет, проведенных в родовом имении.

В 1961 году в Москве открылся Государственный музей А.С.Пушкина, где его директор Александр Зиновьевич Крейн и команда художников

– Б.Соколов, Ю.Керцелли, О.Рабин, Л.Кропивницкий, Н.Вечтомов, И.Швабскийи и Евгений Абрамович Розенблюм – представили новую художественную концепцию музейной литературной экспозиции.

В основе нового «музейно-образного» метода лежало понятие «музейный натюрморт», когда при помощи предметного монтажа авторы создавали конкретный емкий образ события, персонажа или намек на мемориальное пространство. Характерно, что основой для «натюрморта» становился подчас тот же самый традиционный музейный комплекс или «уголок», но сделанный по художественным законам с использованием принципов построения художественной композиции. Использование художественного приема монтажа, построенного на ассоциативном восприятии информации, говорит о сближение музейной экспозиции с принципами кинематографа и сценографии. Этот этап в эволюции художественных концепций музейной экспозиции напрямую связан с контекстом развития искусства конца 1950х-60х годов в целом, в том числе театра, живописи, кинематографа. Художники экспозиции создали «театр, в котором играют вещи, обособившись от своего номинального предметного окружения, от узаконенных функциональных значений» [6]. Весь зал, весь музей воспринимался художником как один грандиозный натюрморт, который в свою очередь делился на комнатные композиции – отдельные сцены. Главным достоинством нового художественно-экспозиционного метода считали его уникальную способность рождать у посетителя разнообразные ассоциации. С одной стороны, натюрморт имел точное значение и был сформирован с включением подлинных предметов. С другой, предметы – уже не просто предметы, они были подняты до уровня метафоры, символа, а потому каждый зритель «опредмечивал» и интерпретировал их в соответствии со своим жизненным опытом и личными переживаниями.

С художественным решением Лермонтовской выставки, новую экспозицию роднило не только использование ассоциативных связей между экспонатами и приемов театральной сценографии, но также применение современного оборудования и новых материалов – стекла, хромированного металла и пр. Это только обостряло символическое значение и историческую фактуру каждой вещи. Художественная

концепция экспозиции Государственного музея А.С.Пушкина стала прообразом для множества литературных музеев, созданных в дальнейшие 30 лет.

В этот период мы можем наблюдать параллельное развитие нескольких художественных концепций и экспозиционных стратегий. В 1970 году в Феодосии создается Литературно-мемориальный музей Александра Грина, где применен, так называемый, «романтический» подход. Музей расположился в доме, где писатель прожил несколько лет в 1920х и где был написан ряд его ключевых произведений. Экспозиция музея воспроизводит не только детали быта и рабочего кабинета писателя, но главное – романтический мир его литературных героев. У входа в дом – якорь, тяжелые двери, а вместо привычных музейных залов – комнаты ассоциаций – «Трюм фрегата», «Каюта капитана Геза», «Клиперная», «Ростральная», «Каюта странствий», построенные на сочетании вещей из реальной жизни писателя и образов из его произведений. Над проектом музея работал московский художник-архитектор С. Г. Бродский.

В 1976 году в Твери был открыт Литературно-мемориальный музей М.Е.Салтыкова-Щедрина. Его создание приурочили к 150-летию писателя. Автором художественного проекта музея, расположившегося в мемориальном доме, где писатель прожил два года, выступил художник Юрий Кирцелли. Основу экспозиции составили иллюстративные панно художника Валерия Чумакова, которые служили словно «окнами» в Россию XIX века. Здесь можно было наблюдать развитие иллюстративного метода, когда, казалось бы, сопроводительные материалы вырастают до уровня пространственных объектов, принимая на себя задачи формирования эмоциональной и содержательной среды.

В Мемориальной квартире А.С.Пушкина на Арбате (филиал Государственного музея А.С.Пушкина), открытие которой для публики состоялось в 1985 году, был применен принципиально иной художественно-экспозиционный метод. Основной меморией в данном случае являлось само пространство – подлинно мемориальная квартира, которую поэт снял незадолго до женитьбы, и с которой связана самая счастливая пора его жизни. Никаких предметов, которые бы доподлинно находились в квартире в тот период, в распоряжении экспозиционеров

не было. Существовала возможность воссоздания бытовой среды на основе воспоминаний с использованием типологических предметов или мемориальных вещей Пушкина из коллекции музея. Но авторы экспозиции решили отказаться от этого, предпочтя сохранить и обострить ценность самого пространства, оставив его практически пустым. В квартире сохранилась характерная для эпохи планировка. Авторы предпочли транслировать мемориальность и память о поэте через единичные раритеты сильного образного, символического накала. «Всё крутится вокруг конторки и пера» - вспоминал художник экспозиции Евгений Розенблюм.

Новаторское решение литературно-мемориальной экспозиции предложили и авторы реэкспозиции музея В.В. Маяковского в 1989 году. Перед музеем в момент реконструкции встал вопрос, как из рабочей комнатки в 10 кв.м, которая физически не способна вместить даже сотую часть «личности Маяковского», сделать мемориальную экспозицию? Тем более что у Маяковского «дома» как такового не было – он существовал в гостях и «на трибуне». Авторы экспозиции приняли решение разобрать внутренние конструкции подлинного мемориального дома, отведя его площади под экспозицию «истории духа». Мемориальное пространство комнаты-лодочки на верхнем этаже сюжетно и композиционно было включено в общий строй повествования.

В процессе создания экспозиции появился новый персонаж – сценарист, который перевел научную концепцию на язык художественных визуальных образов. Речь идет о художественном тексте, который за счет своих выразительных качеств формирует понятие визуального образа, фабулы, персонажей, планы и пласты экспозиционного повествования. Сценарий стал связующим звеном между научной концепцией и художественным проектом. Образно-сюжетный художественно-экспозиционный метод, о котором идет речь, был разработан Тарасом Поляковым и художником экспозиции Евгением Амаспюром. Основу новой экспозиции составила серия инсталляций с использованием мемориальных объектов. Неудивительно, что авторы реэкспозиции выбрали именно эту художественную форму, учитывая популярность и востребованность жанра инсталляции в

1980х-начале 1990х гг. Общая композиция обеспечивала неразрывный синтез экспозиции с архитектурным окружением. Важно отметить и адекватность выбранного метода фигуре авангардного поэта.

Одним из основных приемов образно-сюжетным метода становится размытая граница экспоната и музейного оборудования. «Витрина и картина двигались навстречу друг другу, при этом первая приобретала смысловые функции, а последняя теряла свою предметно-экспозиционную самостоятельность. В итоге получалось пластическое произведение, выполнявшее также функции витрины. Так организовывалось и локальное пространство бывшего «тематического комплекса», и общее пространство экспозиции в целом» [7]. Мемориальные экспонаты дублировались или «оживали» в экспозиции – кресло вырастало до потолка, натюрморт с плаката Маяковского появлялся на столе. Масштабные копии превращались в метафоры. Авторы экспозиции создали калейдоскоп из «опредмеченных» фраз («Он вошел в революцию как в свой дом»), разыграли «по ролям» ключевые моменты личной драмы (экспозиция «Баня», стенд «Лиля Брик. Новая Любовь») – создав тематические инсталляции с использованием мемориального фонда. Новая экспозиция музея Маяковского представляет собой счастливый пример совпадения всех факторов – возможностей, художественного таланта и такта авторов, личности самого героя и выбранного художественного языка. До сих пор она является единственной в своем роде.

Рассмотрев период с 1920х до 1989 года, мы проследили, как литературно-мемориальные музеи прошли путь от сохранения полностью мемориальной среды к созданию совершенно нового художественного высказывания «на тему» в жанре инсталляции. Было отмечено, что определяющее место в формировании экспозиционных стратегий играет соотношение мемориальности и монографической составляющей. Стало также очевидно, что художественные концепции музейных экспозиций развиваются в русле общего художественного процесса, воспринимая новые тенденции в различных видах искусства.

Примечания:

1. *Дмитриева Е.К.* Язык архитектуры как один из путей расширения коммуникативных возможностей мемориального музея. //Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. / Сб.науч.тр. НИИ культуры. Отв.ред. В.Ю.Дукельский. – М., 1989. Стр.56.

2. *Виноградова К.* Экспозиционная работа Государственного литературного музея за тридцать лет. 1923-1954 гг. //Методика литературных экспозиций. /Сборник статей. – М., 1957.

3. *Там же.*

4. *Там же.*

5. *Поляков Т.П.* Как делать музей? – М., 1997. Стр.29.

6. *Розенблюм Е.А.* Проектирование музейной экспозиции. //Художник в дизайне. – М., 1974. – стр.85.

7. *Поляков Т.П.* Как делать музей? – М., 1997. Стр.29-30.

Библиография:

1. *Ванслова Е., Николаева Н.* О некоторых вопросах построения экспозиции в литературных музеях. //Актуальные проблемы деятельности литературных музеев. /Труды НИИ культуры, т.60. М., 1977.

2. *Барт, Ролан.* Смерть автора. //Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.

3. *Виноградова К.* Экспозиционная работа Государственного литературного музея за тридцать лет. 1923-1954 гг. //Методика литературных экспозиций. /Сборник статей. М., 1957.

4. *Герштейн Э.* Лишняя любовь. Сцены из московской жизни.// Новый мир. 1993, № 12. М., 1993.

5. *Дмитриева Е.К.* Язык архитектуры как один из путей расширения коммуникативных возможностей мемориального музея. //Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. / Сб.науч.тр. НИИ культуры. Отв.ред. В.Ю.Дукельский. М., 1989.

6. Историко-революционные и литературно-мемориальные музеи. / Труды НИИ культуры, т.12. М., 1973.

7. *Каулен М.Е.* Экспозиция и экспозиционер. /Конспект лекций. М., 2001.

8. *Крейн А.З.* Жизнь в музее. М., 2002.

9. *Майстровская М.Т.* Искусство музейной экспозиции: специфика развития жанра. //Музей и художник. Материалы конференции. / ГЦМСИР. М., 2002.

10. Музейная экспозиция. На пути к музею XXI века. /Сборник научных трудов. Сост. М.Т.Майстровская. М., 1997.

11. *Поляков Т.П.* Как делать музей? М., 1997.

12. *Рождественский К.* Ансамбль и экспозиция. Л., 1970.

13. *Розенблюм Е.А.* Проектирование музейной экспозиции. //Художник в дизайне. М., 1974.

14. *Эйзенштейн С.М.* Монтаж. М., 1998.

15. *Бурганова М.А.* Музей: время диалога и время одиночества. // Дом Бурганова. Пространство культуры. Научно-аналитический журнал. 2012, №3. С.8-16.

Т.Л. Астраханцева

«СОЛДАТСКИЕ ОБРАЗЫ» В ФАРФОРЕ АЛЕКСЕЯ ГЕОРГИЕВИЧА СОТНИКОВА

Статья освещает на примере произведений военного времени (1941-1945 гг.) малоизученные страницы творчества выдающегося отечественного скульптора-фарфориста XX века А.Г. Сотникова, более известного как мастера анималистического жанра.

The article covers unknown episodes from the life and creative work of the famous porcelain artist of the XX century A.Sotnikov, who is well-known as an animalist sculptor.

Ключевые слова: фарфоровая скульптура, скульптор Алексей Сотников, Дулевский фарфоровый завод, Великая Отечественная война, «стиль Победа».

Keywords: porcelain sculpture, sculptor Alexei Sotnikov, Dulevo porcelain factory, Great Patriotic war, «style Victory».

«Солдатские образы» Алексея Георгиевича Сотникова – лучшее, что было создано в керамике во время войны. Скульптор одним из первых отразил новую художественную реальность – не сиюминутно-злободневную, продиктованную страшной сводкой с фронтов, но целеустремленную, заранее и безапелляционно формирующую послевоенные эмоционально-культурные и стилистические задачи. Для этого требовались особые качества, которыми как раз обладал Алексей Георгиевич Сотников – его никак нельзя было представить в ярости, гневе, а его искусство агрессивным и боевым: настолько оно было созидательным по духу и созвучным мирному времени. Но когда грянула война, Сотников на время отходит от своей любимой

темы «мира животных» и идет на фронт, став скульптором-воином, способным и воевать, и творить, создавать не менее художественно правдивые и убедительные образы – только другого характера и жанра. Это «фирменное» сочетание мужественности и нежности будет характерной чертой военных произведений скульптора. Сотниковский солдат мало напоминает «разъяренных» защитников Севастополя А. Дейнеки, он «не уподобился враждебной стихии», «не упоен сражением», не ожесточился. Его способность к подвигу в минуты тяжелейших испытаний проявляется иначе – он сродни народным героям с их юмором и смекалкой. Как писал известный искусствовед К.А. Макаров, хорошо знавший скульптора: «Сотникова восхищала доброта советских солдат, которые тут же по взятии Берлина кормили хлебом и супом немецких детей. Братья же Алексея Георгиевича – Александр и Василий – во время войны погибли» [1].

Ещё перед отправкой на фронт, в первые месяцы войны, он успеет создать целую серию – т.н. солдатскую, изображающую танкистов, связистов, разведчиков, артиллеристов, связистов, пехотинцев, моряков, сигнальщиков, автоматчиков, минометчиков и т.д. В небольших по размеру (до 12 см) вполне реалистичных образах он покажет скромного русского бойца, воюющего мужественно и *спокойно*, со знанием дела – как будто это пусть и неприятная, но работа с четко осознаваемым целеполаганием и неизбежным хорошим концом. Характерны «Связист», лежащий в окопе и докладывающий обстановку, «Наблюдатель», зорко высматривающий противника, два «Разведчика-автоматчика», замершие в кустах в засаде, – крепкие, ладные, пропорционально сложенные, они как братья-близнецы, буквально срослись в единое композиционно-ритмическое целое. Скульптурные и декоративные выразительные средства – опять-таки фирменно сотниковские, раскрывающиеся в жесте, движении в головы, тела, рук, в чередовании двойной и одинарной перевязи на форме бойцов, в цвете. Жанр решен на жесте, тихом диалоге. В этих работах все узнаваемо – время, место, ситуация. Верный и точный глаз художника подчеркнет особенности боевого снаряжения, оружия, одежды, характер обстановки, не пропустит даже такой детали как маскировочные листья на касках солдат. В пластике Сотникова человек раскрывается с самой лучшей

своей стороны, как профессионально знающий, хороший товарищ, верный друг. Типологически схож «Танкист с голубем» (1941) – одна из лучших работ серии. При всей жанровой заурядности сцены – спрыгнув из машины на землю, танкист подобрал птицу-голубя – сколько в ней символичного, как решена сама композиция: в обыденности жеста видна торжественность, даже триумфальность. Шарообразная головка в черном шлеме, округлые формы тела – все компактно умещается на маленькой плоской подставке; роспись конкретизирует, завершает форму, малиново-розовой линией оттеняется ворот, черным цветом шлем, ремень, перевязь, ботинки.

После этой серии, в том же 1941 г. художник уходит на фронт – но по началу, будучи уже прославленным обладателем Золотой медали на Всемирной выставке в Париже 1937 г., был распределен в 95-й запасной стрелковый полк, стоявший в Чебоксарах, где имел возможность в свободное время в местном клубе работать с глиной, продолжать заниматься мелкой пластикой.

В творческом наследии Сотникова остались воспоминания первых лет войны, которые небезынтересно привести: «Шла зима 1941-42 гг, необычно холодная, лютая. В вагон неотапливаемого поезда, в котором ехали солдаты, принесли железную печурку. Части, в которой я служил, предстояла переброска для дальнейшего формирования. В вагоне затопилась печка, засветился огонек, посветлело на душе. И вдруг полилась песня. Песни пели всякие, но более всего заветные, народные – «Какая на сердце кручина или тебя кто огорчил». Да, действительно, была оскорблена вся страна, весь наш народ. В сердце каждого была кручина. Задушевным пением мужских голосов выражались нежные чувства к дому, семье, к Родине. А в мужских голосах есть особая прелесть, они и мужественные, и нежные. Я очень люблю, когда поют мужчины. В эту ночь и родились у меня две композиции, которые были осуществлены вскоре. После ранения я попал в госпиталь и потом в батальон выздоравливающих. Там и вылепил две композиции. «Мы победим» – отец в партизанах, а сын в регулярных войсках. И вторая – «Разведчики». Тоже двухфигурная. Я носил их в вещевом мешке» [2].

Начатая в 1942 композиция, когда шли бои на улицах Сталинграда, «Мы победим» (другое название «Партизан и солдат») – этапная для

творчества художника. Как тематически, идеологически (впервые мастер открыто декларирует жизнеутверждающую неизбежность победы), так и формально-стилистически: решённая в традиционном для скульптора статуарном предстоянии персонажей композиция динамична и жизненно правдива, для этого скульптор использует характерный прием диагонально перекрещивающего движения фигур, роль кустов (как метко их назвали - «кораллов»), передающих не только условный пейзаж, пространство, но и воздух, порыв ветра – чувствуется как колышутся кусты, слышна поступь бойцов.

В госпитале, куда Сотников попал в 1942 году, его приметил комиссар и приказал нарисовать на стене одного из зданий части картину, изображавшую наскок советских кавалеристов на позиции фашистов. «Я нарисовал, ему понравилось, и он поручил мне работу над портретом Л.П. Берии. Нарисовал ему и Берию», - вспоминает художник [3].

В сентябре 1942 года скульптора отзывают в Москву, в Студию военных художников им М.Б. Грекова, для выполнения «боевого» и крайне показательного (учитывая, мягко говоря, неоднозначное положение на фронтах) задания – вылепить к далеко неочевидному Дню Победы большую вазу, сделать проект в натуральную величину, а затем отлить в материале, в фарфоре. В связи с этим Сотников снова оказался в Дулёве – после короткого отдыха его вызвал начальник Студии Х.А. Ушенин и прямо поручил приступать к вазе «Победа» [4]. В 1942-43 гг. Сотников создает: «Освобождение» и «Помощь раненому». Вместе с эими произведениями художник привозил в Дулево и отливал в фарфоре созданные им непосредственно в студии («Встреча героев» и «Горнист») и вылепленные ранее работы: «Разведчик» и «Наблюдатель на позиции».

Тема дружбы, помощи, сплоченности во имя спасения людей, вот главная мысль, которую решает скульптор в своем искусстве военного времени («Помощь раненому автоматчику» 1945). Как это не удивительно, но именно война раскрыла в «мирном» анималисте большой талант художника, создателя убедительных образов Солдата, простого и настоящего бойца, «народного героя», близкого по духу героям песен фронтовых лет: «Эх, дороги», «Солнце скрылось за

горою», «Окончим с победой» и «Василию Теркину» А. Твардовского.

Солдат и ребенок – это очень важная тема в творчестве Сотникова. В годы войны она разовьется до символа. Материнство в образе воина, спасителя. Тема отцовской любви глубоко раскрыта в скульптуре «Солдат с младенцем» (1940-е). В плащ-халате мужчина-боец мог на войне заменить женщину. Эта скульптура было выполнена скупо, выразительным языком пластики и раньше знаменитого памятника Е. Вучетича «Солдат с девочкой», установленного в Берлине, в Трептов-парке. Но иногда сами дети в творчестве Сотникова становились юными бойцами, незаменимыми помощниками, заботливыми и преданными, спасающими жизнь солдат. «Помощь раненому танкисту» (1945) – одна из таких. Мальчик поит раненого лежащего бойца. В соединении фигур диагонально-перекрестное движение - излюбленный прием скульптора.

Во многих композициях интересно решена подставка для скульптуры - в виде старого гончарного изразца, как будто вынутого из печки глазурованного кафеля с румпой. Такое основание скульптурных композиций не совсем может быть подходит фарфоровым скульптуркам, но очень органично народному дух искусства скульптора. Сам Сотников в ответ на этот упрек, хотя это не совсем так, думается … «Это не фарфор», знаю, знаю, но душа у меня кубанская, вот и тянет к земле. Позже появятся «В гостях у сына» и «Встреча героя» (обе 1945**)** – логическое завершение военной эпопеи.

Ваза «Победа» стала этапной в творчестве А. Сотникова, более того она открыла целую страницу в истории отечественного искусства, ознаменов собой начало нового художественного стиля – стиля «Победа». В последние дни 1943 года Сотников взялся за ее окончание. Полностью работа была завершена к февралю 1944 года и впервые была показана 23 февраля 1944 года в Центральном Доме Советской Армии на выставке художников Студии им. Грекова. (Ваза была сделана в двух экземплярах, один находится в Музее Дулевского фарфорового завода, другую после войны купил Центральный музей Советской Армии).

В основе замысла вазы «довольно грузной, трехярусный, более метра высотой корпус, украшенный по ярусам, как украшают кокардами тульи военных фуражек, многофигурные горельефы». Это почти круглые

скульптуры, изображающие подвиги защитников Отечества, символы славы и победы. Главная тема произведения запечатлена на картушах вазы «Да здравствует свобода и независимость нашей Родины». Вечная память павшим героям!»

На первом верхнем ярусе – сцены освобождения собирательной «родной станицы» от оккупантов, многофигурные композиции, изображающие народ, радостно встречающий Красную Армию. 2-й ярус – мемориальный, посвящен памяти погибших героев, сюда включены герб СССР и ордена Великой Отечественной войны, по бокам от надписи – фигуры воинов, склонивших знамена в честь павших. В медальонах нижнего яруса, обрамленных венками, фигуры боевых расчетов – автоматчиков, минометчиков, артиллеристов.

Ваза «Победа» – главное произведение скульптора за время Великой Отечественной войны, «произведение эпического характера», своего рода, манифест «малой архитектуры в рамках декоративной пластики». В ней была решена не только проблема искусства, проблема «синтеза сосудных форм и скульптуры», «непревзойденные образцы чего, как пишет К. Макаров, давала только старая Гжель», [5] но и обозначены магистральные пути дальнейшего развития отечественного искусства. Для данного исследования она важна как архетип, вместилище типичных содержательных и формальных аспектов, характерных для вызревающего по мере приближения Победы одноименного, но пока не названного стиля. Речь идёт о таких слагаемых «стиля Победа», как:

- героическое начало, героическая тема, героическая личность в центре внимания;
- триумфаторский победоносный дух в композиционном решении
- многофигурность и парадность композиций
- принципиальный и не маскируемый аскезой эстетизм;
- звучащая в народном духе праздничность;
- нарядность формы и полихромной росписи;
- изобилие растительных мотивов и другие базовые черты, диктуемые исторической ситуацией и востребованного большинством стиля (статуарность и др.);

Удивительно, но Сотников предвидел уже в 1943 г., не только Победу,

он знал и показал, какая и когда она будет эта долгожданная Победа. Она придет весной, «когда наступит май» (о чем свидетельствует растительный декор, свежесть зелени, цветов, изображение природы). Война закончилась – победой и песней. «Окончим с победой, к тебе я приеду на горячем боевом коне». На таком коне и будет изображен Сотниковым маршал Буденный в 1953 г.

Примечания:

1. *Макаров К.А. А.Г. Сотников.* Жизнь и творчество. М., 1986. С. 61.
2. Солдатские мемуары художников // ДИ СССР. 1985. № 5. С.10.
3. *Алексеев В.Н., Лизунов В.С.* Моя малая родина. Руководство по краеведению. Орехово-Зуево. 1998. С. 185.
4. *Там же.* С. 186.
5. *Макаров К.А.* А.Г. Сотников. С. 61.

Библиография:

1. *Макаров К.А. А.Г. Сотников.* Жизнь и творчество. М., 1986.
2. Сказ о дулевском фарфоре. М.: Московский рабочий. 1975.
3. *Сотников А.Г.* Заметки из моей жизни. Скульптор-керамист // Панорама искусств 5. М., 1982.
4. Солдатские мемуары художников // ДИ. 1985. № 5.
5. *Агаркова Г.Д., Астраханцева Т.Л., Петрова Н.С.* Русский фарфор. М., 1993.
6. *Алексеев В.Н., Лизунов В.С.* Моя малая родина. Руководство по краеведению. Орехово-Зуево. 1998.

Т.Л. Астраханцева

НАРОДНАЯ КЕРАМИЧЕСКАЯ СКУЛЬПТУРА НАЧАЛА XX ВЕКА И ГЖЕЛЬ. ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ТРАДИЦИИ

На рубеже X1X-XX вв. Гжель как центр керамической народной пластики, по-прежнему, занимает лидирующее место. Когда выпуск скульптуры на крупных заводах был прекращен – «фарфоровая кукла» и другая «лубочная» скульптура: фигурки детей, цыган, нянек, продолжала выпускаться на гжельских фабриках и кустарных производствах вплоть до середины XX столетия. Более того в начале века вновь расцветает «фарфоровый гжельский лубок», но уже на новом витке своего развития.

Gzhel as the centre of ceramic folk plastics still plays the leading role. When production of sculptures was stopped at the huge enterprises – «the porcelain dolls» and other «lubok» sculptures (figures of children, gypsies, nuns) was still in production at the Gzhel factories and workshops until mid XX century. Moreover at the beginning of the century the «porcelain Gzhel lubok» is again flourishing but on the new level of development.

Ключевые слова: Гжель, керамика, фарфор, скульптура, народная традиция.

Keywords: Gzhel, ceramics, porcelain, folk tradition.

Традиционная глиняная игрушка, фарфоровая скульптура малых форм русских и европейских заводов, «гжельский лубок» стали в начале XX века объектом пристального внимания со стороны профессиональных художников и скульпторов, предметом коллекционирования и глубочайшего любовного созерцания. Именно русской глиняной игрушке, обладающей сложной природой, сочетающей черты древних

сакральных и жанровых изображений, многообразием образов и типов, обязана русская керамическая скульптура XX века своим своеобразием и оригинальностью. От игрушки-скульптуры она взяла смысл декоративности, выразившейся в объединении скульптурно-пластического, живописного и орнаментального начал, а также иконографические архетипы, виды и группы, многообразный язык (от «условно-обобщенного, символического до жанрово-декоративного). В итоге — взаимопроникновение глиняной игрушки, фарфоровых «кукол» и крестьянской пластики Гжели с авторской керамикой привело в XX веке к созданию качественно новой скульптуры.

Народная керамическая скульптура дала два архетипичных образа: *статуарную женскую фигуру*, идущую от «прародительницы рода, богини-матери, от «куклы-коры», которая в XIX веке превратилась в изображение разного рода «водоносок» с ведрами, «франтих», модниц, «барынь», «крестьянок в кокошнике и в народном костюме, а позже - уже в советское время — в женские фигуры, олицетворяющие «материнство», национальные республики, «девочек-пионерок», «девушек - спортсменок» и пр., и *анималистику* - лаконично-обобщенные формы птиц или животных.

Процесс превращения архаичной игрушки в декоративную статуэтку раньше всего начался в керамике Гжели, уже в конце XVII века здесь эти иконографические типы прочно утвердились и шел процесс активного развития скульптуры малых форм.

На рубеже X1X-XX вв. Гжель как центр керамической народной пластики, по-прежнему занимает лидирующее место. Более того в начале века вновь расцветает «фарфоровый гжельский лубок», но уже на новом витке своего развития.

История гжельской скульптуры насчитывает несколько столетий. Уже во второй половине XVIII века в Гжели существовало развитое производство игрушек и декоративных фигурок. Особую группу составляли образы животных и птиц — олени, бараны, свиньи, собаки в ошейниках, кошки, львы, бегущие зайцы, совы, куры, утки, голуби, фантастические птицы, лошади. Все эти «архетипы» со своими родовыми чертами перешли в фарфоровых зверей Гжели второй половины XIX -начала XX века: тех же петухов, кур, львов. Они

сохранятся в гжельском ассортименте на протяжении всей первой половины XX века. У гжельских мастеров, в отличие от мастеров крупных заводов, ориентировавшихся на графические воспроизведения с гравюр и фарфоровые европейские прототипы, практически никаких образцов и интерпретаций перед глазами не было. Они действительно брали своих животных из жизни, лепили их с большой выдумкой и фантазией, но очень правдиво. В их фарфоре сохранялись принципы и методы наивного искусства, но при этом учитывалась специфика материала, его особая пластичность — отсюда более тщательная проработка, реалистичность деталей, росписи и цвет, позволяющие добиваться маленького размера. В гжельской анималистике, особенно в фарфоровой миниатюре — игрушке (до 6 см.) второй половины XIX в. восхищает не только жанровая забавность и «наблюденность» (собака с выпученными глазами, петух на курице, девочка на петухе), но и элементы придуманности, фантастичности (петух на льве). Напротив, игрушки, изображающие лошадей, всадников, скоморохов, женщин и мужчин, медведей отличаются большой жизненностью - архаические формы языческой древности уступили место формам живого реалистического искусства.

Гжельский крестьянин, наблюдая окружающую жизнь, стремился запечатлеть ее во всех проявлениях. Техника формовки декоративных статуэток и игрушек была та же, что и при изготовлении фигурок, украшающих квасники и кумганы. Они были вылеплены отчасти в двухстворчатых формах, отчасти невооруженной рукой и смонтированы из нескольких составных частей. Роспись всех фигурок вполне условная.

«Фарфоровый лубок» 1820-1870-х гг. с его обаятельными живыми фигурками, передающими то настроение, лирическо-сентиментальное («Женщина с птицей») или нежно-любовное («Влюбленные»), то смысл изображаемой ситуации («Разносчица парфюмерии в чепце с лентами», вторая четверть XIX в., «Ученик парикмахера», «Служанка, моющая ноги барыне») сменился скульптурной миниатюрой - своеобразной фарфоровой игрушкой (до 3-5 см.), нашел продолжение в миниатюрной скульптуре (неглазурованной и глазурованной) конца XIX- начала XX столетия. Здесь и любимый анималистический жанр, и сочетание функциональных предметов с фигурками людей и животных (масленки,

шкатулки, солонки), детская тематика, пастушки, деревенские дети и игры, солдаты с пушкой. Отдельно стоит упомянуть «Девочку» на петухе — сквозной образ всей гжельской пластики вплоть до композиций конца XX века.

Исторически производством декоративной скульптуры и игрушки занимались крестьяне гжельских сел и деревень: Новохаритоново (игрушку делали на заводе Ф.И. и М.И Кузнецовых и на фабрике Ивана Анисимовича Акулина, на заводе Люлейкина), Турыгино, Коломино, Володино, Минино (здесь в 1899 году«ваянием» занималось 77 семей), Речицы (завод Жадиных выпускал скульптуру, барельефы и фарфоровую и глиняную игрушку). На заводе братьев Дунашовых в д. Турыгино в 1900- 1910-е гг. помимо игрушек делали скульптуру в «неорусском стиле» — «Женщина в национальном костюме»».

1900-1920-е гг. - время расцвета нового «гжельского лубка», обобщенной, пластически выразительной скульптуры, в которой Гжель как бы снова возвращается к своим истокам — к скульптуре XVIII века. «Крестьянка в тулупе», «Девушка серпом», «Мальчик в кафтане», «Странник с посохом», «Странница с посохом», «Девушка с кувшином», «Мальчик с гармошкой», «Воин» — все эти фигурки отличаются не только индивидуальной скульптурной манерой, но и каким-то особым умиротворенным чувством времени — времени затишья, какое бывает обычно перед бурей. Подобное можно увидеть в русских плакатах, выпущенных накануне 1 Мировой войны со сценами мирной идиллической жизни.

В новом « фарфоровом лубке» можно выделить три группы: первая — это фронтально стоящие, застывшие в своей неподвижности фигурки крестьянок - «Крестьянка в тулупе» и «Девушка с серпом», видимо, выполненные одним мастером, предпочитавшего непроработанную обобщенную пластику с добавлением росписи: прорисовку контуров глаз-пуговок и кончика носа, тектонические детали одежды (подол, воротник, манжеты, головной повойник).

Второй скульптор — мастер острых психологических характеристик — его парные фигурки — мерзнущая от холода «Странница», опирающаяся на посох и настороженно смотрящая куда-то вдаль, в повязанном платке, закрывающим пол-лица, и «Странник с

посохом», одетый в длинный до пят тулуп с меховым воротником и с одной варежкой (другая рука спрятана), из-под зимней шапки видны большие круглые черные глаза — типичные, глубоко правдивые образы предреволюционной России.

Третий скульптор — мастер круглолицых задорных юных образов: «Мальчика с гармошкой» (коробейник в нарядном кафтане и в сапогах) и «Девушки с кувшином» — луноликой, с румяными щечками, в сложном ракурсе. Это уже образы в своей пластической проработке с резко повернутыми головами и разворотами — характерны для новой стилевой манеры — раннего ар деко (1910-е гг).

«Лубочная» скульптура продолжала выпускаться гжельскими артелями и в 1920–1930-е гг. Но уже образцы высокой «образности» были редкостью, в основном преобладала рыночная продукция: фигурки детей, цыган, нянек, кукол, которых постепенно сменяли пионеры, ударницы-колхозницы и игрушка на «военную» тему.

Библиография:

1. *Салтыков А.Б.* Избранные труды. М., 1962.

2. *Крюкова И.А*. Русская скульптура малых форм. М., 1974.

3. *Астраханцева Т.Л*. Гжельская майолика XX века. СПб.: Аврора, 2006.

Н.Н. Ганцева, А.И. Машакин

ЖАН-ФРАНСУА ЭБЕН И ЕГО ШЕДЕВР «БЮРО КОРОЛЯ»

Все, что достойно Королей, достойно Создателей.

Ж-Ф. Эбен является одним из наиболее известных мастеров-мебельщиков второй половины XVIII века. Его творчество совпадает с эпохой правления Людовика XV. «Бюро Короля», созданное мастером - Эбеном, представляет собою шедевр мебельного искусства не только Франции, но всего мирового искусства.

Jean-Francois Oeben was one of the well-known furniture designers and craftsmen of the second half of the XVIII century. He worked during the reign of Louis XV. «Bureau of the King» created by the master Oeben is a masterpiece not only of the French, but of the World furniture design.

Ключевые слова: мебельное искусство Франции, Ж.-Ф.Эбен, эпоха Людовика XV, «Бюро Короля».

Keywords: the French art of furniture design, Jean-Francois Oeben, era of Louis XV, «Bureau of the King».

Все Великие вещи имеют свою судьбу, и все Великие произведения мебельного искусства имеют свою мифологему.

В истории мебельного искусства XVIII века выдающееся место принадлежит «Бюро Короля». Автором этого замечательного произведения является Ж.-Ф.Эбен. Уникальным этот предмет делает то, что он является новаторским для своего времени не только благодаря конструктивным решениям и остроумным механизмам, но и пониманию «образа мира», своеобразному воплощению сциентистского и мифологического понимания художественного образа эпохи.



Рисунок 1. Ж-Ф. Эбен. «Бюро Короля». 1760-1769.

«Бюро Короля» – это предмет, в котором нашли свое выражение стиль и дух эпохи Людовика XV.

Жан-Франсуа Эбен (1721- 1763) по праву считается наиболее изобретательным и наиболее выдающимся среди краснодеревщиков XVIII века в Париже. Он сделал блистательную карьеру всего за 15 лет, приобретя наибольшую известность как создатель великолепных новых форм, декора и конструкций, а также как великий маркетрист и гениальный механик эпохи Людовика XV. Он вошел в историю как специалист по мебели «с секретом», многочисленных образцов трансформирующейся мебели. Наиболее знаменитым его произведением является «Бюро Короля» – бюро-цилиндр, выполненное для Людовика XV, (начатое им в 1760 и законченное в 1769 году его учеником – Ж.-А. Ризенером).

Идее создания «Бюро Короля» предшествовало создание замечательных произведений мебельного искусства и, в частности, огромного количества образцов трансформируемой мебели.

Он быстро воспринял идеи парижского стиля, и его мебель свидетельствует о французской изысканности и утонченности, далекой от немецкой тяжеловесности. Мебель Эбена отличается гармоничностью, безукоризненной отделкой и красотой своих наборов в технике маркетри. В начальный период своего творчества для мастера

было характерным использование флоральных мотивов, выполненных в натуралистической манере. В последний период деятельности он создавал орнаментальные украшения в виде трофеев (военных доспехов, атрибутов и т.д.), так же, как и натюрмортов (метафорических и аллегорических сюжетов). В декорировке он употреблял также открытую древесину, предпочтительно красное дерево, выбирая текстуру, сходную с мрамором.

Произведения Эбена развили стиль Людовика XV до его логического завершения и вместе с тем означали приход неоклассицизма в историю мебельного искусства Франции. Поэтому произведения этого мастера можно рассматривать как явление переходного периода, в развитии которого он сыграл решающую роль.

Пребывание Ж.-Ф. Эбена в Париже совпало с подъемом производства предметов роскоши. Французское общество в целом и, в частности его культура, были полны перемен. В королевских дворцах, также как и в частных домах на смену пышным салонам эпохи ЛюдовикаXIV пришли маленькие удобные комнаты. Эпоха Просвещения - эпоха Людовика XV наложила свой отпечаток на все сферы общественной жизни: изменилось сознание, образ жизни, этикет. Для мебельного искусства не только Франции, но и всей цивилизованной Европы эти изменения имели также эпохальное значение, прежде всего потому, что они повлекли за собой создание новых типов мебели, которые вошли в историю мебельного искусства как образцы высокохудожественных произведений декоративно-прикладного искусства.

Так, мебель для письма (письменные столы в современном понимании) имела неслыханный спрос. Обучение письму и чтению являлось одним из основных законов просвещения. Письму начали обучаться не только мужчины, но и женщины. Однако, общественные нравы диктовали строгие условия общения между мужчинами и женщинами, поэтому большое развитие получил эпистолярный жанр. Следствием этого явилось создание в этих письменных столах секретных (потайных) ящичков для хранения переписки и важных документов. Утонченные покупатели того времени начали разыскивать мебельные предметы, специально снабженные (оборудованную) хитроумными механизмами и готовы были платить за них большую цену не только как за дорогую

игрушку, но и как за предмет, хранящий тайну.

Благодаря культурной и политико-экономической политике Людовика XIV, Париж стал художественным центром, влиявшим на всю Европу. Представители высшего общества, в особенности его женская половина всегда следовали тенденциям моды французской столицы. Все путешествующие по Франции представители знатных родов должны были обязательно «зайти в парижскую гавань», чтобы ознакомиться с самыми модными тенденциями того времени. Те, кто не имел возможности путешествовать, пользовались агентами, осведомлявшими их о последних модных туалетах, а также о тех моделях, которые вышли из моды. По их поручению эти агенты покупали не только одежду, парфюмерию, аксессуары, но также мебель, каталоги и модные журналы.

Большое количество известных нам мебельных предметов Эбена позволяет проследить творческую эволюцию его стиля и оценить фантазию мастера, качество исполнения, которое всегда присутствует в создании новых моделей с превосходными механизмами и различными хитроумными техническими приспособлениями.

Большой успех имели секретеры «a abattant». Сохранилось большое количество экземпляров, имеющих клеймо Ж-Ф.Эбена, также как и атрибутируемых, как принадлежащие этому мастеру по своим художественным и конструктивно-стилистическим характеристикам. Мебель этого типа следует стилистическому развитию, аналогичному комодам. Первый предмет этого жанра был выполнен в полном соответствии стилю Людовика XV в 1754-1756 гг. Наполненные ощуением движения в плане и в разрезе, пропорции и контуры этого изделия особенно гармоничны. Исходящие от галтелей, образующих фриз, вертикальные линии расширяются изящными изгибами наверху стоек, перед тем как стать прямолинейными. Затем они заново слегка увеличиваются, чтобы сформировать ножки, придавая симметричность общему контуру ансамбля. Богатая золоченая бронза подчеркивает динамизм конструкции. Внутренняя часть секретера также имеет тщательную конструктивную проработку. Позади двух дверок нижней части располагаются четыре выдвижных ящика и отделение для бумаг. Верхняя часть (abattant) закрывает отделения для хранения бумаг и ящики

с выпуклыми передними панелями. Ручка круглой формы, спрятанная в галтели, позволяет открыть три ящика. Ящики и отделения для хранения бумаг вверху и внизу составляют единый объем внутреннего пространства. Между ними и задней стенкой располагаются свинцовые противовесы, связанные с шарнирами и валиками падающей крышки, чтобы избежать ее слишком резкого открывания. Этот секретер, со сложной механической конструкцией показывает мастерство Эбена как механика, его изобретательность в создании устройства, позволяющего плавно открывать и закрывать большую поверхность передней крышки секретера.

Другое, очень индивидуализированное произведение Жана-Франсуа Эбена представлено секретером a abattant в форме скрипки. Этот дамский предмет основательно расположен на низких ножках. Внутренняя часть закрывается дверцей и намного шире и выше других секретеров a abattant. Вся конструкция завершается навершием в виде галтели. Поверхности гармонично изогнуты и, начиная с галтели, силуэт развивается игрой вогнутых и выпуклых линий до самых ножек. Вероятно, Эбен создал эту модель около 1757-1758 гг. Секретер фанерован набором в виде кубического орнамента, который благодаря сочетанию светлых и темных пород древесины с разным направлением волокон, представляет картину объемно-пространственного декора, сопровожденного богатыми бронзовыми накладками, лавровые гирлянды которого выполнены в стиле неоклассицизма.

Париж как созидательный центр не мог не привлечь лучших мастеров Европы. Таким образом, для всех краснодеревщиков Париж представлял собой исключительное место для воплощения мечты о достойной карьере. Немецкие мастера, с их высокой квалификацией получали в Париже гораздо более выгодные заказы, богатую клиентуру, по сравнению с возможностями работы на родине.

Таким образом, образовалась значительная колония краснодеревщиков, выходцев из Германии, Фландрии и Рейнской области. Для уроженцев Кельна, Ахена (Аахен), Льежа и провинции Лимбург принадлежность к католическому вероисповеданию играла важную роль и давала дополнительные привилегии, так как протестантское вероисповедание во Франции было официально

запрещено.

Знание ремесла и художественная подготовка этих краснодеревщиков были по достоинству оценены французскими мастерами, так же, как и покупателями. Они дали новый толчок французскому краснодеревному делу: многие были превосходными маркетристами, особенно мастерами флоральных наборов, метафорических (образных) и архитектурных сюжетов. Одним словом, они были хорошими ремесленниками, но очень редко им удавалось самостоятельно организовать успешную продажу своих изделий, в основном по причине плохого знания французского языка.

(Интересно отметить тот факт, что во взятии Бастилии во время событий 1789 года, получивших название Великой французской революции, было отмечено много немецких краснодеревщиков. Они не были, конечно, более революционными, чем французы. Объяснение этого факта представляется более простым. Эта тюрьма находилась по близости с предместьем Сэн-Антуан, где проживало большое количество краснодеревщиков. Взятие Бастилии являлось исключительным и чрезвычайным событием, которое «никто не хотел пропустить». Так в материалах национального архива Франции среди победителей Бастилии под номером 486 фигурирует Симон Эбен – брат Жана-Франсуа Эбена, краснодеревщика (см. Archives nationals t 514, 5).

Жан-Франсуа Эбен является создателем новых форм мебели периода Людовика XV: комода с тремя дверцами, центральная из которых выступала по отношению к двум боковым, и который стал очень популярным, начиная с 1765 года. Но одним из наиболее продуктивных и востребованных направлений его деятельности были «дамские туалетные столики», многочисленные модели которых он создал.

Эбен являлся автором многочисленных предметов мебели «для письма». Первые произведения восходят еще к традиции Людовика XV и датируются 1755- 1758 гг. Эти бюро покоятся на сильно изогнутых ножках, и в выгнутом в виде арбалета центральном пояске имеют три выдвижных ящика. Те, которые вписываются в период между Людовиком XV и неоклассицизмом еще имеют изогнутые ножки, выходящие из круглой арки внутренней центральной части. Классический образец снабжен двумя выдвижными ящиками, расположенными по углам

и слегка выступающими относительно достаточно плоского центра. Общие контуры конструкции характерны для Эбена; он следовал движению корпуса, который сужался вверху центральными ящиками и изгибался вместе с боковыми ящиками, рисующими арбалет.

Секретер-цилиндр представляет более комфортный вариант мебели для письма с улучшенной конструкцией для использования. Крышка в четверть цилиндра закрывает бумаги и личные вещи, которые располагаются внутри бюро. Эта модель была изобретена и поставлена на производство Жаном-Франсуа Эбеном. Все подобные предметы, имеющие клеймо других краснодеревщиков, были созданы после 1760 года.

Бюро en pent (1740-1745 гг.), называемое часто фамильярно бюро «с ослиной спиной» создано для хранения различных предметов, закрытыми на ключ. Крышка в форме падающей наклонной фиксировалась шарнирами на переднем крае верхней части и опускалась на нижнюю раскладку. В открытом виде, она поддерживалась дополнительными шарнирами в виде железных трубок. Являясь поверхностью для письма, крышка изнутри нередко покрывалось сафьяном. Эбен понимал неудобство подобной мебельной конструкции. В процессе использования, наклонная крышка часто искривлялась и трескалась. Она предназначалась скорее для написания коротких сообщений.

Эбен заменил падающую крышку полуцилиндрической. На бюро он поместил ящик с отделениями для бумаг, открывающийся спереди, слегка выгнутый, имеющий форму четверти круга.

В результате поисков конструктивного решения крышки бюро Ж.-Ф.Эбен стало первым в ряду аналогичных изделий со сдвигаемой крышкой, оно вошло в историю мебельного искусства как «Бюро Короля».

Это творение было предназначено только для особ высшего света. Изумительной формы, с великолепным, может быть, несколько чрезмерным бронзовым декором, украшенное аллегорическими сюжетами в технике маркетри бюро представляло собою уникальное для своего времени произведение мебельного искусства благодаря предложенным Эбеном конструктивным решением закрывающейся крышки бюро в виде полуцилиндра. Идея Эбена была оригинальной, но

сложной в плане технического решения. Вариант полуцилиндрической крышки, закрывающей открытую поверхность бюро, был далек от совершенства.

Первоначальная модель, поставленная королю Людовику XV, закрывалась шторкой из подвижных полосок, сборка которых в единый механизм предоставила много забот его помощнику Ж.-А. Ризенеру. Эта шторка работала с трудом, поэтому последующие модели были оборудованы жесткой крышкой в виде полукруга и получили название бюро-цилиндр в виду своей формы и выполняемой функции закрывающейся крышки.

Это бюро (начатое в 1760 г. Ж.-Ф.Эбеном и законченное в 1769 Ж.-Ф.Ризенером) в настоящее время находится в коллекции Музея Версаль (Франция). Это бюро отличает от всех последующих не только роскошный бронзовый декор, расположенный по периметру всей конструкции, но также вставки из севрского бисквита, располагающиеся на правой и левой сторонах царгового пояса (размеры бюро 147,3 х192,5 х 105 см).

Копия этого бюро по заказу четвертого маркиза Херворда, отца Ричарда Уоллеса была выполнена во второй половине XIX века (1855-1860) и находится в настоящее время в коллекции музея Ричарда Уолесса в Лондоне (размеры 143 х183х97,5 см). Идея воспроизведения наиболее известных произведений мебельного искусства Франции XVIII века пришла лорду Херворду после выставки предметов исторической мебели 1853 года, прошедшей в Лондоне. Но по определенным соображениям лорд Херворд заказал копию бюро Людовика XV не известному парижскому мастеру того времени Анри Дассону, который уже изготовил замечательную копию этого предмета мебельного искусства и которая была представлена на Всемирной выставке в 1878 году, а менее известному мастеру того времени Дрекслеру.

Подобное этому бюро, но с более сдержанным бронзовым декором было изготовлено Ж.-А. Ризенером в 1770 году для герцога Орсэ; в настоящее время находится в коллекции музея Ричарда Уоллеса, в Лондоне (авторство Ризенера подтверждено клеймом).

Третий экземпляр, созданный Ж.-А. Ризенером, представляет собой «женский» вариант «Бюро Короля». Это небольшое изящное бюро

было изготовлено Ризенером в 1773 году для дочери короля Людовика XV Аделаиды. В настоящее время это бюро представлено в коллекции замка Ротшильдов Wadesdon Manor (Великобритания).

Еще один из вариантов «Бюро Короля» Ж.-А. Ризенера, созданный по заказу Королевского Двора в 1773 году в настоящее время находится в коллекции музея Гульбекяна в Лиссабоне.

«Бюро Короля» стало образцом для подражания и имело большую популярность, как среди заказчиков, так и среди мастеров-мебельщиков. Исполнение этого мебельного предмета было под силу только талантливым мастерам и являлось подтверждением их высочайшего класса. Одним из примеров является «Бюро Короля», находящееся также в Wadesdon Manor (Великобритания) и атрибутируемое, как выполненное французским мастером - мебельщиком Жаном-Франсуа Лелу в 1781 году.

Библиография:

1. *Ганцева Н.Н., Машакин А.И.* Мастер-мебельщик Жан-Франсуа Эбен// Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования № 11(62) 2008.

2. *Ганцева Н.Н.* Мебельное искусство Франции XVII-XVIII вв. как отражение эстетического сознания эпохи// Искусство и зритель. – СПб.,2013.- Труды исторического факультета СПбГУ. Том 16.- с. 93-129.

3. *Mouquin S.* Le Style Louis XV., Paris, 2003.

4. *Stratmann-Dohler R.* Jean-Francois Oeben., Paris,2002.

5. The Wallace Collection, London,1996.-t.2.

В.В. Никонов

ТВОРЧЕСКАЯ И ПРАКТИЧЕСКАЯ СВЯЗЬ ВХУТЕМАСА С ГЖЕЛЬСКОЙ КЕРАМИЧЕСКОЙ ШКОЛОЙ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ 20-Х ГОДОВ XX ВЕКА

Статья посвящена истории становления художественно-промышленного образования на территории традиционного бытования русского народного промысла – гжельской керамики. Прослеживаются тесные связи Гжельской керамической школы с главным художественно-промышленным ВУЗом страны – ВХУТЕМАСом.

The article is devoted to the history of artistic-industrial education formation on the territory of the traditional existance of the Russian folk craft Gzhel ceramics. Close connections of Gzhelsky ceramic school with the main is art-industrial HIGH SCHOOL of the country - “VHUTEMAS” are traced.

Ключевые слова: художественно-промышленное образование, народный художественный промысел Гжель.

Keywords: artistic-industrial education, folk artistic craft Gzhel.

В 2014 г. Гжельский государственный художественно-промышленный институт будет отмечать свое 115-летие. Началом специального образования в Гжели принято считать открытие в 1899 г. в селе Речицах Гжельского керамического района филиала Строгановского Императорского училища, для подготовки художников-керамистов [1]. Решение это было принято руководством Строгановки не случайно. На волне постоянно растущего в конце XIX века интереса к народному искусству, российская творческая элита, определяющая косвенно и политику Строгановского училища, не могла не обратить внимания на

уникальный подмосковный промысел, известный к тому времени по всей империи и даже за ее пределами.

Первая мировая война и последовавшая за ней революция прервали работу гжельского отделения Строгановки – большинство источников позволяют утверждать, что в 1916 году командированный Училищем преподаватель Павел Смирнов был призван в действующую армию, и филиал закрылся [2]. Страну потрясает революция, а затем гражданская война и чудовищная разруха. Остановились предприятия, на фоне дефицита рабочей силы прогрессирует безработица, надвигается голод. В этих тяжелейших условиях оказалось, что одной из немногих отраслей промышленности, которая хоть как-то продолжала существовать, была промышленность кустарная. При этом оказалось, что продукция кустарей есть практически единственный «товарофабрикат», пользующийся спросом за рубежом, а, следовательно, способный приносить так необходимую валютную выручку. Кроме того, в кустарной промышленности была занята значительная часть работоспособного населения, что в условиях растущей безработицы, было немаловажно. В апреле 1919 года, в разгар гражданской войны, В.И. Ленин подписал декрет ВЦИК и СНК «О мерах содействия кустарной промышленности», согласно которому предприятия этой отрасли объявлялись неприкосновенными, и принималась программа по развитию художественных школ [3].

Но еще за полгода до этого, осенью 1918 года, в гжельском регионе уже была открыта Профшкола ИЗО Наркомпроса. Эта дата прямо указана в личной штатной ведомости «Гжельских учебных мастерских» 1923 года [4]. Таким образом, речицкий филиал Строгановского училища после двухгодичного «простоя», обрел второе рождение уже при советской власти [5].

Через два года, в 1920 г., начали работать Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС). ВХУТЕМАС, как известно, был образован путем слияния так называемых 1-х и 2-х «Свободных художественных мастерских». При этом если 1-е мастерские были созданы на базе дореволюционного Московского училища живописи, ваяния и зодчества, то 2-е – на основе все той же Строгановки. Так что в этом смысле ВХУТЕМАС, как и Гжельская профшкола, являлся

наследником знаменитого училища.

Личная штатная ведомость, о которой упоминалось выше, демонстрирует уровень преподавательского состава Гжельской керамической школы с самых первых лет ее существования. Из тринадцати преподавателей 1923 года только трое не имеют высшего образования. Это весьма высокий показатель, учитывая удельный вес людей с высшим образованием в то время. Трое преподавателей имеют университетские дипломы – Московского, Харьковского и совершенно экзотичного для сельской Гжели – Цюрихского. Но главное: четверо из десяти – выпускники Строгановского училища, что говорит о тесной связи учебных заведений. Ведущий преподаватель гжельской школы М.В. Егоров оказывается профессором ВХУТЕМАСа, а ее директор П.Г. Алешина – студенткой 3-го курс ВХУТЕМАСа. Такая тесная связь, конечно, предполагала отличную взаимную информированность между школами, которая касалась и квалификации выпускников. Приводимая ниже история является иллюстрацией сказанному.

В 1924 году Высшие Государственные художественно-технические мастерские получили заказ на ремонт и художественное оформление 2-го дома ЦИК СССР. Среди прочих работ предполагались также и керамические. Можно себе представить, насколько ответственным было такое задание. Оформление дома, где будут жить самые высокопоставленные работники молодой советской номенклатуры, могли поручить только специалистам высочайшего уровня. Совершенно неудивительно, что подрядчиком стал именно ВХУТЕМАС. В Строгановке на протяжении последних десятилетий до самой революции работало более десятка мастерских по самым разным художественно-промышленным направлениям. Оснащены они были, разумеется, по последнему слову техники. И мастера, которые там преподавали, обладали самой высокой квалификацией, не раз подтвержденной многочисленными дипломами на международных выставках. Надо сказать, что подобные заказы не были редкостью для Строгановки в дореволюционное время; ее ученики часто были востребованы на различных художественно-оформительских работах и при прежней власти. Уровень работ был настолько высок, что участие Строгановки в любом проекте, гарантировало безупречный результат.

ВХУТЕМАС, как мог, продолжал «держать марку». Тем более ответственно администрация ВХУТЕМАСа должна была подходить к выбору субподрядчика в случае возникающей необходимости.

Приводимый ниже документ, датирован ноябрем 1924 года. Это письмо в Москпрофобр от проректора ВХУТЕМАСа по поводу выполнения заказа по 2-му дому ЦИК СССР:

«Заведующему Москпрофобром.

При выполнении производственной работы ВХУТЕМАС /ремонт 2 д. ЦИК СССР/ были привлечены в качестве выполнителей керамических работ /ввиду разъезда студентов на заводы /окончившие в текущем году Гжельскую Керамическую Школу: 1/ Бабохин Антон, 2/ Бабурин Владимир, 3/ Карев Михаил, 4/ Мухин Василий, 5/ Самсонов Петр, 6/ Федоровский Анатолий и 7/ Фортальнов Николай.

Вся техническая работа, в течении 3-х месяцев с начала и до конца /более 20 кв. саж./ как-то: ручная и машинная заготовка плит, кафелей и облицовочного кирпича, прирезка, утильный обжиг, отделка, поливка, глазурный обжиг, разборки и установка на стены, выполнена ими в некоторых случаях вполне самостоятельно и они по заключению профессуры Керфака вполне заслуживают квалификацию как технически грамотные рабочие-керамисты, достаточно четко разбирающиеся в процессах производства и при этом обладающие всеми необходимыми навыками.

Настоящее сообщается к Вашему сведению для учета при выдаче квалификационных удостоверений согласно положения о Профтехническом образовании в РСФСР.

Проректор Лев Либерман

Управляющий делами Хапунов» [6].

То, что авторитет и квалификация студентов ВХУТЕМАСА в 1924 году не подвергались сомнению, это факт. Но, как известно, авторитет приобрести непросто, но еще сложнее его удержать. А потерять его проще простого – один раз провалить важный заказ. Не понимать этого администрация ВХУТЕМАСа, конечно же, не могла. И, тем не менее, со спокойной душой перепоручила ответственную работу выпускникам подмосковной Гжельской керамической школы, полностью доверяя их квалификации. Гжельцы не только подтвердили свое мастерство, но и

сработали на уровне ВХУТЕМАСа, то есть на самом высоком уровне во всей стране. Гжельская керамическая школа могла гордиться такой квалификацией своих выпускников. И это было тем более невероятно, потому, что кроме квалификации и желания работать у этих ребят ничего и не было, в отличие, скажем, от столичных студентов, хотя бы относительно обутых, одетых и имеющих необходимые материалы и станки для учебы и практических работ. В Гжели все было сложнее. Вот, как позже описывала положение дел в Гжельской школе в 1924 году, ее директор Прасковья Григорьевна Алешина:

«...Мной была принята школа в сентябре 1924 года. Вид и состояние школы в то время было таково: голые стены здания, требовавшего капитальный ремонт, отсутствие какой-бы то ни было мебели, учебных пособий, программ, и в довершении всего - голые, чесотошные ребята; никаких занятий в школе по производственному обучению за отсутствием помещения и средств не проводилось...» [7].

В таких условиях учились и жили эти семеро учеников, оправдавшие доверие самого главного художественно-промышленного ВУЗа страны. Судя по всему, такой лестный отзыв со стороны ВХУТЕМАСА был для гжельцев совершенно неожиданным. Приведенное письмо от 13 ноября 1924 года было напечатано на машинке. А 17 ноября (вероятно, когда он дошло до Гжели) сбоку, на полях, от руки красными чернилами директор Алешина приписывает*: «...указать порядок получения квалификации. 17 ноября».* То есть в Гжели не только не ждали такого, но даже и не знали как эту, вдруг свалившуюся на них «квалификацию», оформлять! Эта история наглядно демонстрирует, насколько высоким был уровень образования в Гжельской школе [8].

Что же касается сотрудников ВХУТЕМАСа, то для них место преподавателя в Гжели выглядело весьма привлекательным. Так в начале 1925 года в педагогическом составе керамической школы произошли некоторые изменения, повлекшие за собой увольнение одного из ведущих сотрудников. Свое заявление он написал 27 января. И в тот же день на стол директора Алешиной легло следующее заявление:

«Заведующей Гжельской Керамической школой
От студента 4 курса Керамического факультета ВХУТЕМАСА
Оганеса Карапетовича Татевосьяна.

Заявление.

Имея трехлетний педагогический стаж (1918 - 1920, 1921 - 1922 г.) в области керамики и искусства и работая 4 года во ВХУТЕМАСе по этим же специальностям, прошу принять меня преподавателем во вверенной Вам школе по Технологии и Композиции керамики, если таковая вакантная должность имеется у Вас.

О. Татевосьян 27.01.1925»

То есть связь между учебными заведениями была настолько тесная, что все события, происходящие в Гжели, моментально становились известными в Москве. Правда Оганесу Карапетовичу Татьевосяну не суждено было преподавать в школе, хотя директор Алешина с радостью согласилась. На заявлении ее рукой написано: *«назначить преподавателем по технологии и композиции с 1 февраля 1925 г.»* А чуть ниже другой рукой карандашом: *«Отказался из-за условий зарплаты и времени занятий»»* [9]. То есть художественный уровень школы вполне соответствовал ВХУТЕМАСу, а вот уровень зарплаты был значительно ниже.

Еще одной иллюстрацией тесных связей учебных заведений была командировка П. Г. Алешиной от ВХУТЕМАСа в Париж. Как известно, в начале 20-х годов ВХУТЕМАС собрал в своем преподавательском составе самых именитых специалистов в различных художественных и около-художественных областях, представителей как традиционных, так и совершенно новаторских направлений. Работы студентов ВХУТЕМАСа привлекали пристальное внимание в СССР и за рубежом. Международные контакты по «творческой линии» в середине 20-х годов были еще возможны, и заграничные поездки, будучи редкостью и диковинкой, но все-таки случались, хотя и требовали многочисленных согласований. Так в 1925-м году было принято решение отправить группу студентов ВХУТЕМАСа на международную художественно-промышленную выставку в Париж. В числе командированных предполагалась и директор Гжельской керамической школы П. Г. Алешина. Известно, что она была одновременно и студенткой 3-го курса ВХУТЕМАСа, но, судя по приведенным ниже документам, основная причина включения ее в состав группы, была все-таки скорее производственная, нежели учебная.

«В Москпрофобр

От зав. Гжельской Керамической учебн. мастерск. П. Алешиной.

Заявление.

По постановлению ячейки Р.К.П. ВХУТЕМАСа и Исполбюро - от студентов ВХУТЕМАСа командируются 30 чел.в Париж на художеств. промышлен. выставку. В числе командируемых нахожусь и я. Командировка намечается на срок 1 - 1,5 месяца.

Считая весьма важным такую командировку для себя - прошу Москпрофобр по моей службе меня не задерживать, так как в связи с поездкой в Париж, я бы смогла закупить необходимых материалов для Гжельской школы, ка напр. фарфоровых красок, готовален, кистей и прочего.

Школьный Совет Гжельской школы моему отъезду препятсвий не отмечает и на время отъезда меня будет замещать т. Монахов Х. Г., как заместитель завшколой.

П. Алешина 11/IV 25 г.» [10].

На заявлении синим карандашом стоит резолюция Москпрофобра: *«Возражений нет, при получении справки от ВХУТЕМАСа и постановления».* По счастью, в архиве сохранилась и запрашиваемая Москпрофобром справка из ВХУТЕМАСа на оригинальном бланке.

«В МОСКПРОФОБР.

Тов. Алешина студент Вхутемас»а действительно командируется Наркомпроссом на Международную Выставку в Париже на срок 1 1I2 месяца.

Бюро Ячейки РКП Iб.I Вхутемас»а настоящую поездку для тов. Алешиной считает весьма необходимой как для специалиста по керамике у как руководителя Керамической школы и завода, каковые ей поручены Москпрофобром.

На основании изложенного Бюро Ячейки РКП Вхутемас»а просит не препятствовать от»езду тов. Алешиной в Париж, так как экскурсия имеет чисто научные цели, и это даст большие организационные выводы для дальнейшего строительства керамики в том числе и для порученнаго т. Алешиной дела Москпрофобром.

Секретарь Бюро Ячейки РКП Iб.I Н. Федоров».

Орфография и особенности набора сохранены [11].

Интересно сравнить эти два документа. Если в заявлении П. Г. Алешиной в Москпрофобр, она в качестве практической выгоды от своей поездки приводит возможность приобретения различных материалов для школы, то в справке ВХУТЕМАСа, аргументация совершенно иная. Здесь прямо говорится, что тов. Алешина командируется в Париж для повышения квалификации, что поездка имеет «чисто научный» характер, и в результате Алешина сможет еще лучше исполнять работу, самим Москпрофобром ей порученную.

Таким образом, можно утверждать, что в первой половине 20-х годов прошлого века, Гжельская керамическая школа и ВХУТЕМАС развивались в постоянном контакте друг с другом. Два уникальных художественно-промышленных учебных заведения, имеющих один корень – Императорское Строгановское училище технического рисования – в первые годы советской власти сохранили тесную связь друг с другом и в творческом и в организационном плане. В дальнейшем их пути разошлись. ВХУТЕМАС был преобразован в не менее знаменитый Вхутеин, просуществовавший недолго, но давший начало целому ряду известнейших сегодня ВУЗов. Само же Строгановское училище возродилось еще позже, и с блеском существует по сей день.

Что же касается Гжели, то художественно-промышленное образование в керамической школе уже с середины 20-х годов начало утрачивать «художественную» составляющую, мало соответствующую политике индустриализации страны [12]. В 1931 году школа была преобразована в Гжельский керамический техникум, который готовил технологов для керамической промышленности[13]. Первый выпуск технологов-керамистов состоялся в 1935 году, а отделение художников-керамистов было открыто только в 1953 году.

В 1991 году техникум получил статус художественно-промышленного колледжа, а затем и института (2002 г.). Пройдя путь от «рисовальных классов» до высшего учебного заведения с мировой известностью, Гжельский государственный художественно-промышленный институт сконцентрировал весь бесценный опыт отечественного художественно-промышленного образования. Становление современного художественно-промышленного образования в Гжельском регионе происходило при

Советской власти, но его развитие продолжается и в наши дни [14].

Библиография:

1. *Илькевич Б.В., Никонов В.В.* Художественно-промышленное образование в Гжели. Дореволюционный период. – М.: Прометей, 2012. – 100 с., ил. – С. 30.

2. Личное дело Смирнова Павла Григорьевича. // РГАЛИ. Ф. 677. (Строгановское училище) Оп. 1. Д. 8192. Л. 5.

3. Народные художественные промыслы. Материалы и документы 1917 – 1932 /М. А. Некрасова [и др.] под ред. М. А. Некрасовой. – М.: Искусство, 1986. 232с., ил. – С. 19.

4. Личная штатная ведомость № 154 Гжельских Учебных Мастерских. // ЦГАМО. Ф. 966. Оп. 7. Д. 82. Л. 43.

5. *Илькевич Б.В., Семенова В.В*. Гжель. Истоки творчества и мастерства. – Гжель: ГГХПИ, 2011. – 168 с.: ил. С. 105

6. Письмо из ВХУТЕМАСа в Москпрофобр № 378 от 13.11.1924 г. // ЦГАМО. Ф. 966. Оп. 3. Д. 883. Л. 14.

7. Докладная записка П.Г. Алешиной в Москпрофобр от 27.10.1926 г. // ЦГАМО. Ф. 966. Оп. 3. Д. 1165Л. 98.

8. *Никонов В.В.* Уровень образования в Гжельской керамической школе. На примере работы по заказу ВХУТЕМАСА в 1924 году, международная научно-практическая конф. «Образование, наука, культура» (2012; Гжель). / редкол.: Н. В. Соловьева [и др.]. – Гжель, 2013.

9. Заявление О.Г. Татевосяна от 27.01.1925 г. // ЦГАМО. Ф. 966. Оп. 3. Д. 883.Л. 85.

10. Заявление П. Г. Алешиной в Москпрофобр от 11.04.1925 г. // ЦГАМО. Ф. 966. Оп. 3. Д. 883. Л. 90.

11. Письмо из ВХУТЕМАСа в Москпрофобр от 13.04.1925 г. // ЦГАМО. Ф. 966. Оп. 3. Д. 883. Л. 91.

12. *Илькевич Б.В., Никонов В.В.* Становление художественно-промышленного образования в гжельском регионе в первые годы советской власти. // Российский Научный журнал – 2011. – № 5. – С. 104 – 109.

13. *Илькевич Б.В., Никонов В.В.* Художественно-промышленное об-

разование в Гжели в годы первых пятилеток. – Гжель: ГГХПИ, 2013. – 104 с., ил. С. 26.

14. *Илькевич Б.В., Суходолова Е.П.* Художественно-промышленное образование в Гжели // Высшее образование сегодня. – 2011 г. – № 3. – С. 58 – 61.

Н.П. Божьева

РОЖДЕНИЕ СТРОЧЕВЫШИВАЛЬНОГО ПРОМЫСЛА НА ПРИМЕРЕ ИВАНОВСКОЙ ОБЛАСТИ

Статья посвящена исследованию создания вышивальных промыслов в России. Анализ проводится на примере промыслов Ивановской области. Похожим был путь создания артелей, а затем строчевышивальных фабрик и в других областях России.

The author analyzes the creation of the embroidery trade in Russia on the example of the Ivanovo district. This way of establishing first the local trades and then embroidery factories was typical for different regions of Russia.

Ключевые слова: артели, строчка, вышивка, промыслы, традиции.

Keywords: artels, open-work, embroidery, trades, traditions.

Скромную белую строчевую вышивку с геометрическими мотивами вполне можно назвать общерусской, она встречается почти повсеместно. Но своего расцвета она достигла в Ивановской области, где много позднее из артелей сформировалось объединение строчевышивальных фабрик. Девять строчевышивальных предприятий было создано в городах Иваново, Шуя и Пучеж, посёлках Палех (Палехский район), Холуй (Южский район), сёлах Васильевское (Шуйский район), Верхний и Нижний Ландех (Пестяковский район).

Истоки народной вышивки в бывшей Владимирской (теперь Ивановской) (1) губернии находились в местности с развитым полеводческим хозяйством, где большое внимание уделялось разведению льна. Естественно, что в этой местности, особенно в Верхнем и Нижнем Ландехе, было развито ткачество, и большое количества холста шло на изготовление предметов с вышивкой.

Для определения орнаментальных традиций вышивки этого региона собирали старинные вышитые изделия, которые могли быть отнесены к концу XVIII века. Эти предметы принадлежали еще бабушкам 80-летних женщин, проживающих в этом крае. По устным рассказам старых мастериц, помнящих и описывающих эти изделия, определялись мотивы узоров, наиболее распространенные в вышивке 1-й половины XIX века. Эти узоры передавались в обобщенных геометризованных формах, которые подсказывала сама техника вышивки строчкой, выполняющаяся по продёрнутой и обвитой квадратной клетке.

Другим путём определения орнаментального стиля строчевого шитья явилось заимствование и творческая переработка различных гипюров, распространенных в других вышивальных центрах. Собранные у населения старинные предметы, предположительно конца XVIII в., сохранившиеся в этой местности, также давали возможность составить представление об орнаментальном убранстве строчевышитых изделий того далекого времени.

Воронова Л.И. в своих исследованиях по орнаментации строчевого шитья Ивановской области выделяла наиболее распространенные в вышивке мотивы 1-й половины XIX в. Это были: бабы, петухи, кони, павы, круги (так обычно называются ромбовидные узоры), елочки, то есть весь типичный мир образов дореформенного крестьянского узоротворчества в области вышивки. Несомненно, что здесь эти образы, передаваясь в обобщенных геометризованных формах, связывались с определенным мировоззрением. Также, по рассказам мастериц, узоры брали и «с мороза». Традиция срисовывать зимние узоры, а затем переделывать под вышивку применялась часто в русском народе. Для выполнения орнаментов первоначально использовались техники: «настил», шов «в цветы», выполнявшийся наклонными стежками, «переплет» (в настоящее время называется «воздушные петли»).

В связи с проведением реформы 1861 г. начался быстрый рост капитализма, развивалась мелкая буржуазия города — кустари, лавочники, мелкие хозяйчики ремесленных мастерских и небольших фабрик и заводов. В эту эпоху изменяется само производство строчевышитых изделий, которое выходит за пределы удовлетворения нужд семьи и становится промыслом. В связи с этим возникают

большие перемены в их художественном оформлении. Уходит старинная орнаментика, отражавшая древнее мировоззрение славян. Геометрические узоры, а также мотивы геральдического типа: барсы, двуглавые орлы заменяются новыми формами орнамента.

С ликвидацией крепостного права и с развитием капитализма началось расслоение деревни. Тяжелое положение крестьян способствовало развитию женского рукоделия, что вызвало необходимость подсобного заработка, источником которого стало женское рукоделие. Покупателями строчевышитых изделий стали среднее состоятельное купечество обеих столиц и мелкая городская буржуазия. Изделия для городского потребителя требовали иных узоров, чем те, которые были приняты в крестьянском быту. Вещи со всевозможными конями, павами они считали пережитками старины. Возникла необходимость появления новых узоров и нового типа орнаментики. Можно предположить, что это явилось основной причиной возникновения растительного орнамента в строчевышивальном искусстве, который получил признание и повсеместное распространение в крестьянском быту. Концы полотенец и простыней, подзоры и наволочки украшали розы, вьюнки, виноградные гроздья, полевые цветы. Маленькие птички, вроде лесных пташек сменили фантастических птиц в пышном оперении. В замене старых излюбленных образов выразилось стремление воспроизвести окружающую действительность как можно ближе к натуре, к её реальному изображению. Это было необычно, ново и давало возможность мастерам отражать окружающий мир не в обобщенных и декоративных формах, а в реальных, с наибольшей близостью к природе, к живому растению, цветку.

Сложился новый быт пореформенной деревни, её непосредственной связи с городом. Мужчины уходили на заработки, и возвращаясь в родные края, привносили в крестьянскую среду то, новое, что прививала им буржуазная культура и фабричное производство - одежду, ткани, набивные платки с разнообразными растительными узорами.

Необходимо отметить, что весь период развития народного искусства, начиная с 60-х годов и до революции еще мало изучен, но народная вышивка того времени ярко выражает стремление к воплощению окружающей действительности в образах. Преобладало стремление

наиболее точно передать рисунок цветов, веток, птиц, животных, иногда с большими подробностями, и это приводило народных мастеров даже в натурализм.

Традиционным для Ивановской области стало белое строчевое шитьё, которое с течением времени обогащалось разнообразными техническими приемами. Мастерицы пошли по пути использования того наследия, которое они получили от владимирских вышивальщиц. Они дали этому искусству дальнейшее развитие, обогатили строчку новыми приемами, ввели в широкий круг изделий орнаментальные народные формы.

До середины XIX в. строчевое шитьё существовало как домашнее ремесло в каждой крестьянской семье, где все предметы домашнего обихода производились для собственных нужд. Если же и выполнялись изделия на заказ, то небольшими партиями для жителей окрестных сёл и деревень, и для продажи на небольших ярмарках. Постепенно рынки расширялись, и в некоторых губерниях традиционные крестьянские вышивки из домашнего вида занятий становилось средством заработка. Так, с течением времени изготовление предметов с вышивкой превратилось в массовое производство, работающее на скупщика.

Продукция местных кустарей была сориентирована на городские вкусы и выполнялась по рисункам из популярных журналов. Чтобы устранить угрозу уничтожения художественной самобытности этой вышивки, в начале XX века, усилиями местных властей и благодаря целому поколению народных мастеров, их творческому чутью и врожденному вкусу, было обращено внимание на формирование местных особенностей ивановской строчки.

Во второй половине XIX века, для облегчения материального положения мастериц, земства и отдельные меценаты организуют прием вышитых изделий на специальные пункты и склады, при каждом из которых открываются школы, обучающие мастерству наиболее одаренных крестьянских девочек. В период деятельности земств и частных лиц вышивка развивалась в двух направлениях. С одной стороны, проводились сбор и изучение образцов русской старинной народной вышивки, которые нередко раздавались для копирования опытным мастерицам и ученицам школ, что способствовало сохранению

традиционной народной вышивки. С другой стороны, многие земские деятели и меценаты предлагали народным мастерицам для копирования городские рисунки.

В период организации ивановского промысла село Верхний Ландех являлось тем центром, из которого получали свои кадры новые строчевышивальные артели. Со 2-й половины XIX в. здесь существовало крупное торговое предприятие по производству и сбыту строчевых изделий, куда привлекались все умеющие вышивать женщины из окрестных деревень Верхнего и Нижнего Ландеха. В условиях растущей капитализации мастерицы традиционных центров вынуждены были снижать художественное и техническое качество изделий – рисунок становится упрощенным, выполнение небрежным, фактура узора обеднялась. Вследствие этого многие попадали в экономическую зависимость от скупщиков, которые «подсаживали» их на «модные» рисунки, не свойственные народной вышивке.

В конце XIX века в домашний быт приходят фабричные ткани - ситец, кумач, шелк, а ткани домашнего производства стали использоваться в повседневных нуждах. В этой связи постепенно забывались традиционные приемы. Им на смену пришли более простые техники вышивки с модными городскими рисунками, в которых ярко проявились черты эклектики и стиля «модерн» - крест, тамбур и гладь.

После революции, в 20-х годах, в вышивальных промыслах Ивановской и других областях образуется разветвлённая сеть артелей, в которых налаживается выпуск изделий с вышивкой. Строчевышивальные артели выпускали, преимущественно, столовое и постельное белье с белой и цветной вышивкой по рисункам дореволюционного периода. Эти изделия народных мастериц, в подавляющем большинстве, шли на экспорт.

Годы гражданской войны значительно сократили промысел. Женщины заменяли на полевых работах мужчин, ушедших на войну. К тому же, сократился спрос на дорогостоящие вышитые изделия. Но продолжала существовать учебно-показательная мастерская, ранее созданная для Холуя, и в неё вошли те, кто раньше работал на частника.

К 30-м годам Ивановская область стала крупным центром по изготовлению вышитых изделий. Было создано объединение

мастериц, входивших в единый строчевой союз - Всекоопромсоюз, который имел свои магазины, куда сдавались готовые изделия. При поддержке правительственных органов и помощи Всекоопромсоюза артели приобретали собственные помещения для общих мастерских, получали материалы и оборудование. Новые кадры обучались в Верхнеландеховской и Холуйской школах. Создание Ивановского промыслового союза значительно способствовало развитию промысла и окончательному вытеснению частника. Организация Всекоопромсоюза изменила положение «кустарных» промыслов по всей стране. Начали свое существование артели в Верхнем и Нижнем Ландехе, Пестяках, Холуе, Пучеже, Лухе, Мстере, Малых Дарках, Васильевском.

Верхнеландеховская, Лухская и Пестяковская строчевышивальные фабрики специализировались на выпуске изделий с вышивкой в технике белой строчки. Ажурная вышивка, выполняемая здесь по сетке средних размеров, сопровождалась широкими и узкими узорными мережками. Шуйским строчевышитым изделиям присуща красота и разнообразие разделок строчевой вышивки с геометрическим орнаментом, в которой нередко применялись ажурные и плотные швы. Иногда геометрический характер рисунка сочетался с растительным, где предпочтение отдавалось белой глади и тамбуру, например, в изделиях Пучежской и Верхнеландехской строчевышивальных фабрик. В основе орнамента строчевышивальной фабрики старинного села Холуй лежали растительные мотивы в соединении со строчкой. Свободная гладь применялась и в Нижнем Ландехе**.** В вышивке мастериц Палехской строчевышивальной фабрики преобладала вышивка кубанцами, в которой узор составлялся из отдельных ажурных квадратиков, группирующихся в ромбы, треугольники, полосы, зигзаги. Это уникальный вид ивановской строчевой вышивки, где органично сочетались строчевые мотивы со счётной гладью. Существовали и другие варианты кубанца, имевшие иное заполнение. Самый распространенный вариант, когда внутренние ажурные квадраты заполнялись мелкими кружками, а также углы имели дополнительные небольшие квадраты. Часто ажурный кубанец украшался спиралевидными завитками, носящими образное название «кудри», которые создавали органичный переход от плотных, зашитых,

хотя и ажурных ромбов, к ткани. Кубанцами украшали скатерти, накидки, занавесы и другие предметы быта, которые выполнялись на льне светлых оттенков. Тогда белоснежные орнаменты с темными дырочками читались более выразительно.

Искусство народной вышивки Ивановской области, в системе народных художественных промыслов, переживало свое второе рождение. В начале 60-х годов Научно-исследовательский институт художественной промышленности принял активное участие в работе с творческими коллективами фабрик по изучению и освоению традиций русской народной вышивки. Художники сыграли большую роль в формировании направленности развития искусства вышивки, помогая местным талантливым мастерицам максимально проявлять свои творческие способности**.** Активную помощь в этом оказывала лаборатория вышивки и кружева. «Коллектив лаборатории (Л.Г. Бегушина, Н.Н. Дзагурова, Т.А.Дунаева, Н.Ф. Молодцова, Л.С. Филонова и др.) постоянно решает эксперементально-творческие задачи, организует для мастеров и художников предприятий семинары, готовит необходимый методический материал, даёт консультации. Все это оказывает существенное влияние на обновление и расширение ассортимента изделий, способствует развитию искусства современной вышивки» (2).

Главным направлением в работе строчевышивальных промыслов в этот период становится создание предметов, необходимых в быту. В 60-е годы появились небольшие, простые и сравнительно недорогие скатерти и салфетки, занавеси и дорожки разных форм и пропорций для малогабаритных квартир. Строчевышивальные фабрики стали больше внимания уделять созданию женской и детской одежды, повседневной и нарядной, праздничной. Широкое применение находили новые материалы и более разнообразные приемы изготовления изделий, включая машинную вышивку. На это указывалось в литературе тех лет: «Художники и мастера начинают прибегать к неожиданным контрастным сочетаниям тонов, чему способствуют новые ткани. Применение звучной яркой или сдержанной гаммы вышивки в сочетании с цветным фоном клетчатой и полосатой ткани позволяет получать сложный колорит, богатый различными оттенками основных и

дополнительных тонов. На машине 22А класса выполняется свободная гладь с мотивами растительного характера, прикреп, близкий к счётной глади и косой стёжке, и строчевые узорные разделки – штопка, настил, паучок, воздушная петля и другие сложные швы» (3).

Орнамент ивановской вышивки – это, в большинстве случаев, разнообразные геометрические мотивы. Геометрический узор отличался простотой и лаконичностью форм. Однако эта простота мотивов компенсировалась богатством узорных разделок. Большинство ивановских вышитых изделий выполнялось белой строчкой. В 70-х годах орнамент вышитых изделий стал более насыщенным и выразительным. Использовали два вида строчки: вышивку по мелкой сетке (старинную крестьянскую вышивку) и узорную вышивку по крупной сетке (вариант гипюра). Появилось много новых швов-узоров, интересных комбинаций традиционных приёмов шитья, различных ажурных мотивов. Часто белая строчка сочеталась с цветной обводкой, что придавало изделиям нарядный вид. Кроме белой строчки широко использовали белую и счётную гладь, верхошов, тамбур, крест. Это давало новые художественные возможности для проявления творческой инициативы мастера и художника.

Середина 50-х и 70-е годы считаются временем расцвета искусства русской вышивки. Многие народные художники и мастера создали свои лучшие произведения. Окончательно сложились стилистические особенности орнамента.

Значительную часть творческих работ художники фабрик готовили для выставок. Работа над выставочными изделиями позволила восстановить многие технические и художественные приемы и значительно обогатить орнамент русской вышивки**.** Народные мотивы становились крупнее, монументальнее. «Со второй половины 60-х годов в советском декоративно-прикладном искусстве начался процесс разделения произведений на чисто выставочные, уникальные, в которых художники (в основном объединённые Художественным фондом) нашли свободу самовыражения, а также рядовые изделия художественной промышленности. Этот процесс не мог не коснуться и художественных промыслов. Потребность в создании малосерийных высокохудожественных изделий ручной работы, и уникальных

произведений народного искусства для многочисленных выставок, у нас в стране и за рубежом была огромна, и промыслы были обязаны в какой-то степени удовлетворить её» (4).

Для развития промыслов Ивановской обл. большую работу провели художники творческой лаборатории Управления народных художественных промыслов Ивановской обл. Е.К. Корытова и М.И.Корытова. Много творческих сил и энергии в развитие промысла вложила в г. Иванове заслуженный художник РСФСР А.П.Ганушкина, работавшая главным художником Ивановской строчевышивальной фабрики, и славившаяся искусством создания строчевой вышивки. Её уникальные выставочные произведения: занавесы, портьеры, скатерти, полотенца, салфетки, блузки и платья – получали награды на конкурсах, отечественных и зарубежных выставках. Изделия, созданные ивановскими мастерицами по рисункам местных художников А.П.Ганушкиной, М.П.Ежовой и других, строги и изысканно сдержанны. В ажурных орнаментах варьируются классические ромбы - простые, гребенчатые, с городками – в которых покоряет красота этих простых геометрических форм в сочетании с матовой и более блестящей, атласной фактурой. В с.Холуй интересно проявилось творчество А.Т Бушуевой, которой принадлежало большинство исполняемых здесь рисунков. В Палехе работала известный художник Л.Г.Бегушина.

В уникальных выставочных произведениях ивановские художницы продолжали развивать орнаментальное искусство сточевого шитья. В таких работах орнамент мелкой строчки стал еще богаче и разнообразнее. Особенно орнамент изменился в процессе создании коллекций современной одежды, который протекал в тесном сотрудничестве с модельерами НИИХП.

Следует отметить, что художники НИИХП сыграли большую роль в общей направленности развития искусства вышивки Ивановской области. Изучив детально художественные традиции района, иногда утраченные полностью, они способствовали их возрождению и, кроме того, привносили много нового в творчество местных художников.

Самобытный характер творчества ивановских мастериц имеет большое значение для русской культуры. До настоящего времени сохранился бесценный опыт строчевого шитья. В нем наследуются

художественные образы и технические приемы традиционного крестьянского шитья, что обогащает современную строчку новыми приемами.

Примечания:

1. *Работнова И.П. Яковлева В.Я.* Развитие вышивального промысла в советское время. Русская народная вышивка.V. М.: КОИЗ.1957. С 47

2. *Смолицкий В.Г.* и др. «Народные художественные промыслы РСФСР». М.:Высшая школа, 1982. С 140

3. *Там же.* С 141

4. *Попова О.С. и др.* « Народные художественные промыслы». М.: Легкая и пищевая промышленность, 1984

Библиография:

1. *Воронова Л.И.* Вышивка Ивановской области V. М.:1982.

2. Музей народного искусства и художественные промыслы. Сборник трудов НИИХП V. М.: 1972

3. Народное искусство. Сборник статей. Palace editions.: 2004

4. Народные художественные промыслы РСФСР. Под ред. В.Г. Смолицкого М.: Высшая школа, 1982

5. *Королева Н.С.* Народная вышивка РСФСР. М.: Госместпромиздат. 1961

6. Народные художественные промыслы. Теория и практика. М.: 1982

7. Народное искусство Российской Федерации. Л.: Художник РСФСР, 1981

8. *Работнова И.П., Яковлева В.Я.* Русская народная вышивка. М.: Коиз, 1957

9. *Разина Т.М.* О профессионализме народного искусства. М.: Советский художник,1985

10. Творческие проблемы современных художественных промыслов Л.: Художник РСФСР,1981

11. Народные художественные промыслы**.** Под общей редакцией О.С.Поповой V. М.: Легкая и пищевая промышленность 1984

Ю.А. Манин

ДЕКОРАТИВНЫЕ РЕЛЬЕФЫ В ИНТЕРЬЕРАХ АВТОРСКОЙ МОДЕЛИ БОЛЬШОГО КРЕМЛЕВСКОГО ДВОРЦА АРХ. В.И. БАЖЕНОВА. ТРОННЫЙ ЗАЛ И ПРИМЫКАЮЩИЕ К НЕМУ ГАЛЕРЕИ.

В статье впервые исследуется декор интерьеров трех парадных залов авторской модели Большого Кремлевского дворца выдающегося архитектора второй половины XVIII века В.И. Баженова. По заказу императрицы Екатерины II он разработал проект перестройки Московского Кремля, который так и не был осуществлен. От этого проекта осталась авторская модель. Автор статьи 16 лет реставрировал и исследовал ее, провел уникальную по масштабу фотофиксацю модели.

The interiors of three ceremonial halls of the author›s model of the Big Kremlin Palace by the outstanding architect of the second half of the XVIII century V.I. Bazhenov are explored in the article for the first time. By the order of Empress Catherine II, he developed the project of the reconstruction of the Moscow Kremlin, which was not executed. The author›s model of this project has been preserved. The author of the article has been restoring and examining it for 16 years; he made a unique in scale fixation of the model.

Ключевые слова: Баженов, модель Большого Кремлевского дворца, декор интерьеров.

Keywords: Bazhenov, the model of the Grand Kremlin Palace, the decoration of the interiors.

III

Теперь нужно рассмотреть декор интерьера **галереи, расположен-**

ной слева. Интерьер составлен из трех модулей: 24-р, 26-р (южная сторона) и 27 (северная сторона). В плане он повторяет описанное выше помещение первой галереи, но в зеркальном отображении. Кроме того, вдоль северной и южной стен отсутствуют колоннады. Колонны остались в оформлении центральных порталов и в сочетании со столбами в компартиментах апсидальных стен.

В угловых компартиментах вместо обычных оконных проемов сделаны увеличенные арочные проемы с полукупольными сводами. В юго-восточном и северо-восточном компартиментах эти своды заканчиваются внизу горизонтальным срезом, а в юго-западном и северо-западном – они сочетаются с другими сводчатыми перекрытиями проходов, ведущих вглубь конструкции. Этот момент требует дополнительного изучения: не утрачены ли в первом случае какие-либо детали конструкции.

Живописная покраска имеет те же цветовые сочетания, что и в предыдущем интерьере. Набор рельефного декора также аналогичен.

Так на фризе с южной стороны размещена уже встречавшаяся на этом месте в другой галерее композиция с медальоном и двумя фигурками путти. Различие их только в том, что здесь младенец, сидящий слева, изображен с поднятой рукой, а на южной стороне первой галереи рука поднята у младенца, сидящего справа. Кроме того, гирлянда, охватывающая медальон, здесь не такая пышная, как там. Сверху она закреплена кольцом, а на первом рельефе – обвязана крест-накрест лентой. Надо добавить, что вторая фигурка утрачена. По оставшемуся следу видно, что ручки у этого путти были сложены на коленях (модуль 26-р, сравните модуль 21-р).

Рельеф, находившийся на северной стороне на фризе, практически утрачен. Сохранилась только центральная часть медальона с фрагментом гирлянды, перевязанной снизу лентой, вьющиеся концы которой лежат на архитраве. Эта подробность тоже ранее не встречалась.

В местах утрат видно, что композиции выполнялись поверх первого полупрозрачного слоя краски, а не по дереву, как в других залах.

Далее рассмотрим ряд рельефов над окнами второго яруса. Из 16-и сохранилось в той или иной степени только 11 композиций. На южной стене (модуль 26-р) все рельефы выполнены из восковой

мастики с деревянными сквозными рамками. Мастика плотно входит в пространство внутри каждой рамки, выступает на поля и прикреплена к стене парой маленьких гвоздиков, едва различимых под покраской. Ближайшая к порталу пара рельефов – композиции с медальонами и путти хорошего качества. Далее пара – медальоны со знаменами, один из которых (слева) утрачен на 40%, но то, что осталось, также хорошего качества. При ближайшем рассмотрении кажется, что это оттиски по теплому воску (наподобие сургучных печатей), так как по бокам воск немного выдавлен и заходит на рамки. Следующая пара утрачена. От рельефа справа осталась только пустая рамка с гвоздиками. От последней пары сохранился крайний справа рельеф - медальон с ветвями и гирляндой. Очередность размещения этих композиций соответствует размещению на северной стене Тронного зала.

На участке модуля 24-р, составляющем фрагмент южной стены, рельефы в этом ярусе не сохранились. В места утрат помещены гипсовые копии, которые не соответствуют выявленной очередности.

На северной стене (модуль 27) ближайшая к порталу пара - тоже композиции с путти. Они собраны из осколков. Осыпи мастики в них заполнены какой-то желтой шпатлевкой, имитирующей утраченные фрагменты рельефа. Кроме того, на композиции слева медальон съехал в левую сторону, не оставив места для фигурки путти. На месте другой фигурки ошибочно помещен гипсовый фрагмент торса путти с композиции, которая в рассматриваемых интерьерах тиражировалась в десюдепортах пониженных дверных проемов по сторонам от северных порталов. Следующая пара – снова с путти: слева в деревянной рамке гипсовая копия, а справа композиция с утратами, восполненными шпатлевкой. Третья пара – слева медальон с ветвями, справа – с путти. Обе композиции повреждены, с зашпатлеванными утратами. У правого рельефа сохранившаяся часть композиции сдвинута вправо, а деревянная рамка перевернута на 180^0. Крайняя справа – медальон с путти, слева – утрачена, и на ее место помещена пустая деревянная рамка.

Из приведенного описания видно, что на северной стене очередность размещения рельефов нарушена.

На следующем ярусе горельефов (под окнами) из 16-и многофигурных

композиций сохранилось только 14. Одна - на стене модуля 24-р, на которой сохранилось только 40% рельефа (модуль 24-р). Пять – на модуле 26-р, одна из которых также с большой утратой (модуль 26-р). Восемь – на модуле 27.

Безусловно оригинальной является композиция, сохранившаяся на стене модуля 24-р. В пользу этого говорят высокое мастерство исполнения, остатки гирлянды на рамке и едва заметный подготовительный рисунок на поверхности ковчежца в местах утрат восковой мастики (фото № 74). Этот горельеф нужно отнести к группе многофигурных композиций, сохранившихся на се-верной стене интерьера другой галереи и в Тронном зале. Остальные рельефы имеют сквозные рамки без следов гирлянд, восковая мастика прикреплена прямо к стене маленькими гвоздиками (модуль 26-р). Эти признаки позволяют отнести композиции, помещенные на стенах модулей 26-р и 27, в группу предполагаемых реставрационных восполнений начального периода существования модели, которые также выявлены на южной стене другой галереи (на модуле 21-р и одна композиция на стене модуля 23-р). Кроме того, на северной стороне (модуль 27) утраты мастичного рельефа восполнены шпатлевкой желтого цвета. К содержательной стороне композиций этого типа во всех рассматриваемых помещениях вернемся позднее.

Следует еще сказать, что на модуле 24-р, на примыкающем к модулю 26-р участке стены помещено реставрационное восполнение половинки многофигурной композиции. Оно выполнено из восковой мастики на деревянной дощечке с углублением-ковчежцем во время последней реставрации (модуль 24-р).

На северной стене в десюдепортах пониженных дверных проемов сохранились два одинаковых горельефа, изображающие вазу, украшенную гирляндой, с фигурками путти по сторонам. Гирлянда обвивает горлышко сосуда, провисает двумя дугами, доходя до угловых креплений. Свободные концы гирлянды свешиваются с креплений по сторонам. Вся композиция покоится на выносной плите небольшого карниза, под которым проходит ряд капель – рельефных украшений в виде маленьких пирамид. Слева от портала помещен гипсовый вариант этой композиции, справа - мастичный. На мастичном варианте тело вазы перевернуто на 180% (следы реставрации). Гипсовый – сохранил



Рис. 9. Рельеф из десюдепорта, расположенного слева от северного портала, до реставрации. Модуль 27.

вазу в первоначальном состоянии (модуль 27, рис. 9).

Ранний вариант этой композиции в виде двух карандашных набросков обнаружен на южной стене интерьера Тронного зала под дощечками рельефов с многофигурными композициями над вторым и четвертым проемами. Вместо вазы там изображен медальон с портретным бюстом. Внизу венок с расходящейся от него гирляндой (модуль 24-р).

Можно сравнить эти изображения с аналогичными мотивами на графических листах проектной документации В.И. Баженова.

Еще одна группа рельефов украшает пространство над порталами галереи. Это уже традиционные пары вертикальных композиций и гирлянда над центральными окнами второго яруса (модули 26-р и 27).

Центральная гирлянда не сохранилась. Вместо нее на южной стене помещено деревянное основание прямоугольной формы с выступом внизу. Оно ровно покрашено и не имеет на себе никаких следов рельефа. Форма основания такая же, как в интерьере Тронного зала. На северной стене вместо гирлянды помещена дощечка с ушками и углублением посередине, аналогичная дощечке с росписью в стиле гризайль на северной стене другой галереи (модуль 22). Она также ровно закрашена.

Сохранились остатки трех вертикальных композиций.

На южной стене, на деревянной основе сохранилась нижняя часть гирлянды. В местах утрат рельефа поверхность основы не закрашена, и можно увидеть силуэты несохранившихся портретных бюстов внутри овалов образованных гирляндой. Сверху виден фрагмент листьев гирлянды. Еще выше – силуэт какой-то формы, немного заходящей на карниз. Такие же «заходы» наблюдаются в аналогичных местах на южной стене другой галереи (модуль 26-р; сравни модуль 21-р).

На северной стене вертикальные композиции сохранились немного лучше. В местах утрат видны восполнения двух реставраций. Небольшие части рельефа верхних овалов восполнены гипсом. Основные утраты восполнены мастикой коричневого цвета (необходим химический анализ этого материала). Петли, образованные гирляндой имеют здесь свои особенности. Так, под нижним овалом нет малой петли. Круглая петля, соединяющая два овала, имеет в центре розетку. Над бантами, перехватывающими гирлянду сверху, есть еще силуэт, утраченной детали, заходящей на карниз.

Из пяти компартиментов апсидальных стен остатки декора сохранились только в трех. Это рельефы с медальонами и женскими фигурами в десюдепортах и композиции, состоящие из военных атрибутов, помещенные под окнами. Так как оконные проемы в компартиментах этой галереи увеличены, для геральдических рельефов места на стенах уже не осталось.

В юго-западном компартименте сохранилась только композиция в десюдепорте. Утрачена голова женской фигуры справа и часть гирлянды слева. В местах этих утрат остались не закрашенные участки. При этом нет никаких следов существования женской фигуры слева и композиции с военными атрибутами. В местах, где они должны были бы располагаться, сохранилась ровно закрашенная поверхность. Создается такое впечатление, что рельефы изначально не были закончены, но при этом покрашены. Роспись фона этих композиций имитирует мраморную отделку светлого тона с серыми пятнами. Тональные переходы этой росписи очень нежные. Сам рельеф покрашен более светлым колером.

В северо-западном компартименте от рельефа в десюдепорте остался только не закрашенный силуэт. По нему видно, что в состав композиции входили медальон с гирляндой, увенчанный короной, и две

женские фигуры, держащие в руках медальоны меньшего размера. От рельефа под окном остался фрагмент ветви и также не закрашенные силуэты какого-то предмета и гирлянды, подхватывающей композицию снизу. Роспись фона такая же, как и в предыдущей композиции.

В северо-восточном компартименте рельефы сохранились почти полностью. На композиции в десюдепорте в местах утрат короны и голов женских фигур сделаны реставрационные восполнения низкого качества из массы, похожей на пластилин. Головы стали несоразмерно большими. На композиции с военными атрибутами изображены античный панцирь, за ним перекрещивающиеся мечи и снизу традиционная гирлянда. Справа небольшой утраченный фрагмент гирлянды восполнен также «пластилином». Роспись - такая же, как на предыдущих рельефах.

В юго-восточном компартименте рельефный декор не сохранился. В местах его утрат помещены реставрационные восполнения из воска, аналогичные первоначальным композициям, выполненные во время последней реставрации.

IV

Мы перечислили и описали все декоративные рельефы, сохранившиеся на сегодняшний день в интерьерах трех залов модели Большого Кремлевского дворца, выявили безусловно оригинальные композиции и реставрациионные восполнения разного времени, проследили общую систему в размещении рельефного декора там, где это оказалось возможным. Теперь следует внимательнее рассмотреть многофигурные рельефы, находящиеся под окнами второго яруса, чтобы определить – сколько различных композиций в них сохранилось.

Всего удалось выявить двадцать две композиции, шесть повторений и пять дощечек, на которых имеются незначительные фрагменты рельефов и подготовительный рисунок, намечающий общие движения фигур. Рассмотрим их все по очереди.

В первую группу композиций мы отнесли рельефы, изготовленные вручную при помощи специального инструмента, которым наносили и обрабатывали разогретую мягкую восковую мастику на деревянных

основаниях-дощечках. Эти дощечки имеют углубления-ковчежцы (где размещены композиции) и узкие поля, которые сверху и по бокам украшены рельефной же гирляндой. По высоким художественным качествам и способу изготовления мы определили их как безусловно оригинальные. Таких рельефов сохранилось одиннадцать. Еще пять имеют небольшие фрагменты рельефа и подготовительный рисунок.

Рельеф **первой композиции** утрачен на 60%, но по оставшемуся рисунку ее можно мысленно реконструировать. В центре композиции две фигуры. Одна (слева) коленопреклоненная (на правое колено), опустив голову и покорно согнув спину, замерла перед стоящей напротив. Вторая (справа) наклонилась немного вперед и положила руки на голову склоненной перед ней фигуры, как бы принимая и утешая ее. Их окружают пять или шесть персонажей, которые живо реагируют на происходящее в центре.

На оборотной стороне деревянной основы рельефа имеется авторская маркировка: цифра «2». В соответствии с маркировкой на стенах модуля 23-р, выполненной тем же почерком, эта композиция должна была первоначально находиться на боковой (восточной) стене Тронного зала, во втором от угла простенке, над нишей (модуль 23-р).

На северной стене галереи, примыкающей к Тронному залу слева, в третьем простенке справа от портала находится восковая отливка, повторяющая эту композицию. Она, по нашему мнению, является реставрационным восполнением начального периода существования модели. Отливка повреждена, наклонена и сдвинута вправо. Пустое пространство, образовавшееся между ее левым краем и рамкой, зашпатлевано (модуль 27).

Вторая композиция состоит из шести персонажей. Два из них стоят в центре. У слегка склоненной фигуры слева в руках младенец. Фигура справа, как бы встречая фигуру с младенцем, обнимает ее. Между ними, внизу стоит ребенок, который касается поднятой рукой одежды фигуры с младенцем. По сторонам стоят еще два персонажа. Они участливо наблюдают происходящее. Справа в углу видна голова еще одного участника этой сцены.

На оборотной стороне основы также имеется авторская маркировка: цифра «6». В соответствии с ней данная композиция должна была

размещаться на южной стене Тронного зала, в третьем слева простенке (модуль 23-р).

На участке стены, относящемся к интерьеру галереи, примыкающей к Тронному залу справа (модуль 23-р), есть повторение этой композиции – восковая отливка, являющаяся реставрационным восполнением.

Третья композиция заключает в себе восемь персонажей. Они образуют две группы, направленные навстречу друг другу. Группа слева состоит из двух статичных фигур. Передняя фигура с обнаженным торсом правой рукой поддерживает ниспадающие складки одежды. Стоящая за ней держит руку на уровне груди. Между ними видны две головы персонажей, находящихся на заднем плане. Им навстречу движется фигура с динамичными складками одежды, прижавшая руки к груди. За ней находятся еще три участника сцены. На плечах одного можно различить плащ. От крайнего справа видна лишь голова в углу на заднем плане.

На обороте основы есть авторская маркировка: цифра «7». В соответствии с ней композиция должна размещаться справа от предыдущего оригинального рельефа.

На южной стене галереи слева имеется восковая отливка (реставрационное восполнение) с повторением этой композиции. Она помещена справа от портала в третьем простенке (модуль 26-р).

Четвертая композиция, помещенная в Тронном зале, изображает динамичную сцену встречи двух персонажей. Один из них пригнувшись припал головой на грудь другому, обхватив его руками. А тот осторожно обнимает его в ответ и поддерживает за локоть. Справа стоят две фигуры. Слева – еще одна. Также слева видны еще три головы участников сцены, находящихся на заднем плане (модуль 24-р).

Пятая композиция имеет утрату 60% рельефа. В правой половине сохранились три фигуры и одна голова в углу на заднем плане. Слева – еще одна голова. На дереве в месте утраты мастики едва виден карандашный набросок движения фигур. Первая из сохранившихся фигур упала на колени и согнулась, опершись руками о землю. За ней стоит вторая, правая рука которой согнута в локте и поднята вверх. К ее левому плечу прижалась третья, ссутулившаяся, подавшаяся вперед, как бы делая нерешительный шаг (модуль 24-р).

Шестая композиция изображает статичную группу из восьми человек.

В центре - три персонажа, общающиеся между собой. Левая фигура скрестила руки на животе. Из-под ее одежды видны босые, возможно в сандалиях ступни. Правая положила ладони себе на грудь. Ее платье шлейфом стелется по земле. Третья фигура, стоящая посередине на заднем плане, развернута фронтально к зрителям. Персонаж слева и две фигуры справа ритмически повторяют движения ближайших к ним центральных фигур. Между ними видны две головы участников сцены, находящихся на заднем плане (модуль 24-р).

Седьмая композиция представляет собой сцену оплакивания. Она повторена в копии (восковой отливке) на северной стене галереи слева от Тронного зала, во втором слева простенке (модуль 27). Это оказалось ценно тем, что на копии сохранился участок рельефа, поврежденный на оригинале. Это выходящая на первый план голова лежащего на земле человека. Без этой детали интерпретация сцены была бы затруднительна.

Итак, в центре композиции лежит человек, развернутый головой на зрителя. Слева над ним склонился другой, стоящий на коленях. У него обнажены плечи. Короткая одежда доходит до бедер - колени и голени тоже обнажены. Справа стоит женщина с разведенными в стороны руками и поднятым к небу лицом. Неуверенная поза говорит о смятении и горе, овладевшем ее душой. Три персонажа поддерживают ее с разных сторон. Их позы выражают сострадание. Слева расположены две переговаривающиеся статичные фигуры. Между этими группами, на заднем плане видна голова еще одного человека. Этот рельеф расположен на северной стене Тронного зала, в крайнем справа простенке (модуль 25).

Восьмая композиция (и три последующие) расположена на северной стене галереи, примыкающей к Тронному залу справа. Рассматриваемая композиция помещена во втором слева простенке.

На первом плане слева располагается фигура человека, сидящего в задумчивости на каком-то кирпичном выступе. Он опустил подбородок на руки, а руки положил на палку, упертую в землю. За ним видны три статичных фигуры. Справа к сидящему человеку подходят еще две фигуры, позади них на втором плане видна еще одна (модуль 22).



Рис. 10. Девятая композиция.

Девятая композиция изображает очень динамичную сцену, в центре которой две фигуры. Слева падающая на землю женщина, ухватившая за руки человека, нагнувшегося, чтобы удержать ее от падения. На втором плане - толпа из шести человек. Складки одежд и разнообразные повороты их голов усиливают эффект бурного движения (модуль 22, рис. 10).

Десятая композиция представляет сидящего человека в сапогах, опирающегося на толстую палку. Справа от него внизу лежат какие-то свертки. Слева к нему подходит еще один человек, согнутый под тяжестью лежащего у него на плечах груза. На втором плане, за сидящим человеком виден угол стола. Задний план заполняют фигуры еще пяти человек, стоящих в разных позах (модуль 22).

На **одиннадцатой композиции** показан человек, сидящий в кресле с высокой спинкой (на троне?). Его левая рука лежит на подлокотнике кресла, а правой он в раздумье подпер голову. Ноги вытянуты вперед и перекрещены. Перед ним коленопреклоненная фигура с каким-то блюдом в руках. За ней стоят еще три фигуры с блюдами или подносами. За спинкой кресла находятся еще два человека. Они с сочувствием смотрят на сидящего в кресле (модуль 22). В составе оригинальных рельефов осталось **пять дощечек** с незначительными сохранившимися фрагментами композиций и подготовительным рисунком в местах утрат мастики. К сожалению, нам не удалось интерпретировать все

эти композиции (модуль 23-р). Лишь на дощечке № 4 просматривается сцена с фигурой, припавшей к земле в поклоне, напротив которой слева спокойно стоит другая фигура. На втором плане видны еще несколько статичных участников сцены. Кроме того, на дощечке №5 смутно различима полулежащая фигура, окруженная неопределенным количеством людей.

Надо сказать, что авторская маркировка на оборотных сторонах дощечек (цифры «1» и «4») показывает первоначальные места двух рельефов на стенах Тронного зала (модуль 23-р, первый простенок от внешнего угла восточной стены и первый слева простенок на южной стене соответственно).

Следующие сюжеты сохранились в восковых отливках укрепленных на стенах галерей в сквозных деревянных рамках. Благодаря этим, как мы предполагаем, реставрационным восполнениям начального периода существования модели мы видим еще одиннадцать композиций первоначально размещавшихся на стенах трех залов.

Двенадцатая композиция представлена в двух копиях, находящихся на южной стене галереи, примыкающей к Тронному залу справа. Они находятся по обе стороны от портала. Их рельеф в некоторых местах частично утрачен, где-то он поврежден гвоздями крепежа, но они при этом дополняют друг друга. При внимательном рассмотрении, при всех повреждениях эта сцена сильно напоминает усеченную справа седьмую композицию. Женская фигура, поддерживаемая за руки, и форма, напоминающая лежащего человека, развернутого головой к зрителю – все это говорит в пользу такой версии. Однако, мы не можем утверждать этого окончательно (модуль 21-р).

Тринадцатая композиция имеет большую утрату в правом нижнем углу. Слева изображена фигура важно сидящего человека. Справа перед ней предстоят несколько человек. За плечами сидящего видна голова еще одного участника сцены. По верхнему краю отливки видна ступенька, сохранившая рельеф деревянной рамки оригинала (модуль 21-р).

Четырнадцатая композиция имеет большую утрату в левом верхнем углу. В центре расположена лежащая обнаженная (?) фигура. С разных сторон к ней наклоняются и поддерживают ее несколько

человек (модуль 26-р).

Пятнадцатая композиция изображает сцену поклонения и принесения даров. Слева помещена группа из трех человек. Передняя фигура застыла во властной позе ожидания, опершись левой рукой на какой-то выступ. За ней - двое второстепенных персонажей. Навстречу почтительно приближается человек с блюдом в протянутых руках. Внизу, на первом плане находится фигура еще одного человека, припадающего к ногам «властелина» (модуль 26-р).

На **шестнадцатой композиции** представлена очередная сцена поклонения. Справа стоит важно подбоченившийся человек, небрежно протягивающий вперед правую руку. Из-за его спины выглядывают три участника сцены. Навстречу этой группе приближается почтительно склонившаяся фигура, которая целует протянутую руку, придерживая ее снизу. За приближающейся фигурой на втором плане находятся три статичных свидетеля происходящего. Головы персонажей этой композиции непропорционально велики. Создается впечатление, что низ композиции срезан (модуль 26-р).

Семнадцатая композиция изображает сдачу на милость победителя поверженных им противников (или, по крайней мере, снова сцену поклонения). Слева представлена спокойно стоящая фигура с обнаженным торсом, в правой руке которой находится какой-то предмет, возможно воинский шлем. У ее ног склоненный на левое колено человек, правая рука которого прижата к сердцу, а левой он сжимает цилиндрический предмет, слегка опираясь им о землю. Справа стоит человек со склоненной головой, которого поддерживает сзади его спутник. Слева на втором плане еще две фигуры «победителей» (модуль 26-р).

Восемнадцатая композиция, возможно, представляет сцену совершения какого-то обряда. Слева находится склоненная над небольшим возвышением (возможно алтарем) фигура. Справа стоит человек, протягивающий над головой первого персонажа руку в благословляющем жесте. На втором плане еще четыре или пять участников сцены, внимательно следящие за происходящим (модуль 27).

На **девятнадцатой композиции** изображено некое шествие. Четыре

или пять фигур движутся слева направо, увлекая с собой еще одну фигуру, голова которой сейчас утрачена. Внизу на первом плане к ее ногам припал в глубоком почтении еще один персонаж (модуль 27).

Двадцатая композиция представляет собой динамичную сцену. В центре находится сидящая на земле фигура человека, умоляющего о чем-то еще одного участника сцены. Тот навис над сидящим и поднял правую руку в благословляющем жесте (по другой версии - он поднял ее для удара). На втором плане активно движутся еще пять или шесть фигур (модуль 27).

Двадцать первая композиция представлена в двух копиях, дополняющих друг друга. Они размещены на северной стене галереи, справа от портала в первом и втором простенках. На ближайшей к порталу копии обрезана правая часть композиции с двумя фигурами. Полная версия состоит из восьми действующих лиц. На первом плане слева заваливающая набок фигура, которую поддерживают от падения три участника сцены. Еще четыре персонажа расположены справа на втором плане. Композиция довольно динамична. Кроме того, создается впечатление, что снизу она несколько обрезана (модуль 27).

Двадцать вторая (и последняя) **композиция** изображает драматическую сцену расправы. На первом плане на боку лежит раненый человек с обнаженным торсом. Его голову поддерживает склонившаяся над ним фигура слева. Левой рукой раненый указывает на своего противника, стоящего в центре композиции и замахивающегося мечем, чтобы добить побежденного. Еще пять или шесть фигур второго плана являются свидетелями происходящего (модуль 27).

***

Итак, мы внимательно рассмотрели все многофигурные композиции, имеющиеся в интерьерах трех центральных залов авторской модели Большого Кремлевского дворца. В дальнейшем это позволит привлечь дополнительный изобразительный материал и с помощью сравнительного анализа определить, какие именно исторические или символические сюжеты там изображены.

Изучение всей полученной информации в результате может

привести к более глубокому пониманию тех идей, которые когда-то хотел воплотить в своем сооружении архитектор В. И. Баженов.

Библиография:

1. *Манин Ю.А., Манин О.А*. Научные отчеты о реставрации модели Большого Кремлевского дворца. – ГНИМА им. А.В. Щусева, машинописные тексты, фотоальбомы, 1996-2010.

В.И. Прыгов

ОСОБЕННОСТИ МАЛОЙ ПЛАСТИКИ РАННЕГО РЕНЕССАНСА И МАНЬЕРИЗМА. РЕЛЬЕФ «ИСТОРИЯ НОЯ» ЛОРЕНЦО ГИБЕРТИ И СОЛОНКА ФРАНЦИСКА I РАБОТЫ БЕНВЕНУТО ЧЕЛЛИНИ

В статье рассмотрены произведения великих мастеров итальянского Возрождения – рельеф «история Ноя» из декора восточных ворот флорентийского Баптистерия работы Лоренцо Гиберти и солонка Бенвенуто Челлини, выполненная по заказу Франциска I. Иконографическая программа обоих памятников проанализирована с привлечением текстов различных источников. Определен ряд черт сходства и различия, присущих рассмотренным произведениям малой пластики эпохи кватроченто и маньеризма.

The masterpieces of the Italian Renaissance great goldsmiths: “the story of Noah” relief from the East doors of Florentine Baptistry by Lorenzo Ghiberti and the Saliera for Francisk I by Benvenuto Cellini are considered. On the basis of the various literary sources the iconographical program of the both pieces are analyzed. A number of essential similarities and differences between Quattro cento and Mannerism sculpture of the small forms is defined.

Ключевые слова: Челлини, солонка Франциска I, Гиберти, восточные двери флорентийского Баптистерия, скульптурные композиции, барельеф, история Ноя, эмаль по золоту, бронза, чеканка.

Keywords: Cellini, saliera for Francisk I, Ghiberti, East doors of Florentine Baptistry, sculptural compositions, relief, the story of Noah, enameling on gold, bronze, chasing.

Лоренцо Гиберти (1378–1455) и Бенвенуто Челлини (1500–1571) – две равновеликие по своему масштабу ренессансные личности, чьи имена уже несколько веков прочно ассоциируются с непревзойденным мастерством и виртуозностью в ювелирном искусстве. В рамках данной статьи предпринята попытка сопоставления двух произведений великих мастеров – «История Ноя», одной из досок восточных врат флорентийского Баптистерия, с солонкой, выполненной по заказу французского короля Франциска I, – с целью выявления характерных черт маньеризма, пришедшего на смену ренессансу.

На протяжении почти пяти столетий жизнь и творчество двух великих мастеров привлекает внимание исследователей. Уже Вазари в своих «Жизнеописаниях» дает высокую оценку произведениям каждого из них. Приводимые им стихотворные строки передают восхищение Микеланджело делом всей жизни Гиберти – восточными вратами флорентийского Баптистерия:

Dum cermit valvas aurato ex aere nitentes
In templo, Michael Angelus obstupuit:
Attonitusque diu, sic alta silentia rupit:
O divinum opus! O janua digna polo (1)!

Джорджо Вазари был современником Б. Челлини, поэтому его характеристика особенно значима: «флорентийский гражданин, ныне скульптор, уже в юности, когда он посвятил себя ювелирному делу, не имел себе равных в этой профессии, как не имел он их и за те долгие годы, что он продолжал этим заниматься, создавая великолепнейшие круглые и барельефные фигуры и все прочее, относящееся к этому искусству» (2).

Гиберти и Челлини, подобно многим выдающимся «титанам Возрождения», занимались и литературным творчеством, от мемуаров до специальных трактатов. Во многом благодаря их текстам, мы имеем возможность гораздо полнее и глубже узнать историю создания ряда произведений, а также понять заложенную в них семантику и сложную символику.

Гиберти, получивший заказ на изготовление восточных врат баптистерия в 1425 году (3), блестяще решил сложнейшую задачу: изобразить в рельефе основные сцены Ветхого завета, совместив при



Рисунок 1. Доска «История Ноя», один из 10 рельефов восточных ворот Баптистерия Сан-Джованни во Флоренции. Лоренцо Гиберти, 1425-1452 гг. Размеры: 80 х 80 см. Бронза, золочение; литье, чеканка. Музей Опера ди Санта Мария дель Фьоре, Флоренция.

этом несколько сюжетов на одной доске. В конце жизни, уже после завершения этого заказа, на выполнение которого ушло 27 лет, он напишет в своих «Комментариях»: «Были мне заказаны вторые двери, т.е. третьи двери для храма Сан Джованни. Здесь мне было дано разрешение выполнить их по своему вкусу так, чтобы они получились самыми превосходными, самыми красивыми и самыми богатыми. Начал я эту работу с квадратов, размером локоть с третью. Эти сюжеты с многочисленными фигурами были историями из Ветхого завета. Я задумал в них соблюдать все размеры и пытался подражать природе, насколько это было в моих силах, а также всеми очертаниями, которые я мог из неё почерпнуть, а также отличной и богатой композицией многочисленных фигур. В каждом сюжете я помещал около ста фигур… Все десять сюжетов были помещены с учетом того соображения, чтобы глаз их измерял и правильно оценивал, так что с некоторого расстояния

они кажутся выпуклыми. Они сделаны в очень низком рельефе, а также еще ниже и совсем на плоскости, так что те фигуры, которые близки, выступают больше, а отдаленные – меньше. То же самое обнаруживает и действительность» (4).

Для целей настоящей работы была выбрана одна из десяти досок – «История Ноя» (рис.1). Хронологически самый ранний сюжет располагается на дальнем плане: двери ковчега, напоминающего египетскую пирамиду, раскрыты настежь, Ной с женой, сыновьями и их женами стоят на выходе из него (5). Группа фигур образует замкнутую композицию, в центре которой расположен Ной и его жена. Характер трактовки персонажей очень близок античным римским рельефам: та же монументальность, струящиеся драпировки, контрапост. Антиподом их витальности и экспрессии является лежащая безжизненная обнаженная фигура утопленника на среднем плане. Деление на планы, в данном случае, достигается некоторым увеличением высоты рельефа и пропорций. По обеим сторонам ковчега изображены вышедшие из него разнообразные животные: слон, олень, лев, бык, и другие. Из открытого окна, расположенного в верхней части пирамиды, вылетают на волю многочисленные птицы, а вдалеке, на вершине скалы сидит орел с раскрытыми крыльями.

В правом нижнем углу расположен следующий по хронологии сюжет: устроение Ноем жертвенника (6). Фигуры около жертвенника также образуют замкнутую круговую композицию, однако высота рельефа становится гораздо значительнее, так, что персонажи переднего плана представляют собой почти круглую скульптуру. Поворот головы Ноя и обращенные в мольбе к Господу руки служат вполне определенной композиционной связкой со следующим сюжетом, расположенным над сценой у жертвенника, - Заветом Божьим с Ноем (7). Голова Господа и руки в благословляющем жесте выполнены практически трехмерными, а обрамлением, подобно нимбу, служит стилизованное изображение радуги и сонма ангелов, трактованных в высоком рельефе. На переднем плане слева располагается последний сюжет: опьянение Ноя (8). Композиция построена логично и ясно: Сим и Иафет, загораживающие своими телами лежащего отца, таким образом противопоставлены Хаму. Бочка в глубине пространства под



Рисунок 2. Солонка Франциска I. Бенвенуто Челлини 1540-1543 гг. Золото, эмаль, черное дерево; литьё, чеканка, монтировка. Высота 26 см, включая 5.3 см подставку, максимальная ширина 33.5 см. Вена, Музей истории искусства, инв. № 881.

открытым навесом, увитым виноградными лозами, – все это наглядно повествует о возделывании Ноем винограда и изготовлении вина. Эффекта объемности изображения и глубины пространства Гиберти достигает, как и в остальных сценах, за счет высоты рельефа в передаче фигур, а также использования масштабных соотношений в трактовке фигур и условного архитектурно-пейзажного фона.

Мастерство Гиберти с профессиональной точки зрения высоко оценивал Бенвенуто Челлини (9). Единственное произведение ювелирного искусства самого Челлини, сохранившееся до наших дней, – золотая солонка, выполненная в 1540-1543 гг. по заказу короля Франциска I (рис. 2-3). Дважды в «Жизнеописании» и, кроме того, в «Трактате о золотых дел мастерстве» приводится её довольно подробное описание. В частности, о сдаче уже готового заказа Челлини повествует следующим образом: «Король вернулся в Париж, и я к нему отправился, неся ему сказанную оконченную солонку; каковая, как я сказал выше, была овальной формы и величиной была приблизительно в две трети локтя, вся из золота, сработанная при помощи чекана. И, как я сказал, когда я говорил о модели, я изобразил море и землю, обоих сидящими, и они перемежались ногами, как иные морские заливы заходят внутрь земли, а земля внутрь сказанного моря; так точно и я придал им это изящество. Морю я поместил в руку трезубец в правую;

а в левую поместил ладью, тонко сработанную, в каковую клалась соль. Под этой сказанной фигурой были ее четыре морских коня, которые по грудь и передние лапы были конские; вся часть от середины кзади была рыбья; эти рыбьи хвосты приятным образом переплетались вместе; над каковой группой сидело с горделивейшей осанкой сказанное море; вокруг него были многого рода рыбы и другие морские животные. Вода была изображена со своими волнами; затем была отлично помуравлена собственным своим цветом. Для земли я изобразил прекраснейшую женщину, с рогом ее изобилия в руке, совсем нагую, точь-в-точь как и мужчина; в другой ее, левой руке я сделал храмик ионического строя, тончайше сработанный; и в нем я приспособил перец. Пониже этой женщины я сделал самых красивых животных, каких производит земля; и ее земные скалы я частью помуравил, а частью оставил золотыми. Затем я поставил эту сказанную работу и насадил на подножие из черного дерева; оно было некоей подходящей толщины, и в нем была небольшая выкружка, в каковой я разместил четыре золотых фигуры, сделанных больше чем в полурельеф; эти изображали ночь, день, сумерки и зарю. Еще там были четыре других фигуры такой же величины, сделанные для четырех главных ветров, с такой тщательностью сработанные и частью помуравленные, как только можно вообразить» (10). Сопоставив описание с оригиналом, можно обнаружить ряд несоответствий: галеон находится не в руке Нептуна (Моря), а на спинах показавшихся из воды дельфинов, у Геи (Земли) нет в руке рога изобилия, а также в тексте нет упоминаний об аллегорических фигурах на крыше и в торцевых фасадах храма, и трофеев, состоящих из различных атрибутов (11).

Сопоставляя эти два произведения великих мастеров Возрождения, можно обнаружить как черты сходства, так и различия. Прежде всего, они сопоставимы по линейным размерам, техникам формообразования, отчасти декорирования и материалам (12). Также обращает на себя внимание сложность композиционного решения. Хотя каждый из мастеров был ограничен определенными рамками требований, обусловленных спецификой заказа (нарративный рельеф для филенки дверей и репрезентативное настольное украшение), ими, в том и другом случае, была создана единая многофигурная композиция, состоящая из нескольких связанных между собой сюжетов. Конечно, представляется

более корректным применительно к солонке говорить скорее о группах атрибутов, а не сюжетах, таких как вода, морские мифологические существа, галеон, трофеи из парусов, канатов и весел; земля, ионический храм, фигура изобилия, животные, трофеи из земледельческого инвентаря. Однако при всей сложности композиционного решения обоих произведений, их семантика достаточно очевидна.

В обоих произведениях содержится прямая отсылка к классическому наследию. Но если у Гиберти персонажи ветхозаветной истории предстают в античной трактовке, то Челлини использует не столько художественный язык, сколько образы и темы, заимствованные из греко-римской мифологии. Например, отсылка к популярной теме Триумф Нептуна – обнаженная фигура Божества передана в позе триумфатора. Или обращение к не менее популярному сюжету о подвигах Геракла – в данном случае он изображен стоящим в нише храма с яблоками Гесперид.

Однако достаточно существенны и черты различия между двумя произведениями, тем более, что их разделяет почти сто лет – целая эпоха в развитии искусства итальянского ренессанса. Первое, что следует отметить, сопоставляя оба этих памятника, – устойчивость, статуарность фигуративных групп у Гиберти. Композиция Челлини построена совсем по-другому. Нептун располагается верхом на четырех гиппокампах, обращенных в разные стороны. Зафиксированное, как в моментальном снимке, равновесие Триумфатора кажется шатким и неустойчивым. Также зыбко располагается Гея – поверх голов слона льва и собаки. Пожалуй, наиболее устойчиво и прочно из слагаемых всей композиции стоит на земле ионический храм.

Следующая особенность, на которой следует остановиться – легкость, отсутствие напряжения в трактовке фигур Гиберти. «… ренессанс всегда чувствовал все тело и за облегающими одеяниями постоянно видел его очертания… (13)», – писал Г. Вельфлин. По иному подходит к трактовке фигур Челлини. Наиболее характерными примерами, в данном случае, могут служить персонификации времени суток, расположенные в выкружках основания. Рядом исследователей (14) отмечалось сходство аллегорий Дня и Вечера с фигурами Микеланджело из капеллы Медичи. Челлини мог видеть

процесс работы над ними во Флоренции, чем, вероятно, и объясняется определенное сходство. Очень точную характеристику дает им Вельфлин: «Глядя на эти так называемые аллегорические фигуры, не следует слишком много думать ни об аллегории, ни о месте, где они размещены. Эти образы Ночи и Дня, Вечера и Утра, распростертые, глухо вздыхающие, борющиеся со сном, с судорожно сведенными или безжизненно падающими членами, одержимы глубоким внутренним беспокойством и неудовлетворенностью, – тем настроением, которое у Микеланджело проявляется повсюду и которое можно было бы назвать мировой скорбью…» (15).

Другой отличительной особенностью пластических решений Челлини является использование необычных ракурсов. Прежде всего, это проявляется в изображении персонификаций ветров, также располагающихся на деревянном основании. Их погрудные изображения в тесных нишах передают сложность и стихийную непредсказуемость воздушных потоков. Этим и объясняются выбранные для них причудливые ракурсы. Впрочем, в современных Челлини живописных произведениях можно найти много примеров обращения к таким необычным портретным трактовкам (16).

Еще одна важная черта, присущая произведению Челлини, - это яркая, мажорная декоративность, выраженная, прежде всего, в использовании полихромных эмалей (17), а также дробная, тончайшая деталировка. Часть деталей имеет вполне определенную смысловую нагрузку, как например геральдические лилии, «вытканные» на подушке, на которой располагается фигура Геи. Значительная часть композиционных и декоративных элементов может быть замечена и правильно понята лишь при условии рассматривания с достаточно близкого расстояния. Здесь, отчасти, проявляется особый характер заказа вещи, предназначенной для узкого круга знатоков и коллекционеров. Солонку, образная система которой связана с различными явлениями природы, можно рассматривать как, своего рода, предвестника драгоценных экспонатов Кунсткамер европейских монархов эпохи барокко.

Примечания:

1. Перед дверями из бронзы во храме, сияющем златом,
Сам Микельянджело вдруг, их увидав, замолчал.
Долго он молча стоял пораженный, пока не промолвил:
О чудеса из чудес! Рая достойные врата!

Цитата и перевод приводятся по изданию: Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М. 2008, с. 242. Вазари Дж. Op. cit., с. 1220.

2. Восточные врата были закончены Л. Гиберти в 1452 году.

3. *Гиберти Л.* «Comentarii». Записки об итальянском искусстве. Перевод, примечания и вступительная статья Андрея Губера. М., 1938 г., с. 33-34.

4. «И вышел Ной, и сыновья его, и жена его, и жены сынов его с ним. Все звери, и все гады, и все птицы, и все движущееся по земле, по родам своим, вышли из ковчега» (Быт., 8:18-19).

5. «И устроил Ной жертвенник Господу; и взял из скота чистого, и из всех птиц чистых, и принес во всесожжение на жертвеннике» (Быт., 8:20).

6. «И благословил Бог Ноя и сынов его, и сказал им: плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю. …. И сказал Бог Ною и сынам его с ним: Вот, я поставляю завет Мой с вами и с потомством вашим после вас, …. И сказал Бог: вот знамение завета, который я поставлю между Мною и вами, и между всякою душою живою, которая с вами, в роды навсегда: Я полагаю радугу Мою в облаке, чтобы она была знамением вечного завета между Мною и между землею. И сказал Бог Ною: вот знамение завета, который Я поставил между мною и между всякою плотию, которая на земле» (Быт., 9:1-17).

7. «Ной начал возделывать землю, и насадил виноградник. И выпил он вина, и опьянел, и лежал обнаженным в шатре своем. И увидел Хам, отец Ханаана, наготу отца своего и, вышедши, рассказал двум братьям своим. Сим же и Иафет взяли одежду, и, положив ее на плечи свои, пошли задом, и покрыли наготу отца своего; лица их были обращены назад, и они не видали наготы отца своего» (Быт., 9:20-23).

8. «Лоренцо Гиберти был поистине золотых дел мастер и отличался столь изящной манерой в своих прекрасных работах, кои выполнялись с бесконечной чистотой и непомерным тщанием. Этого человека можно

держать за превосходного златокузнеца, каковой, умея все, вложил свое дарование в искусство отливки небольших вещей. И хотя иной раз он принимался также делать и великие (вещи), однако же видно было, что более всего ему удавались вещи маленькие; а потому мы называем его поистине добрым мастером отливок; он занимался только этим ремеслом и исполнял его так хорошо, что это видно еще и сегодня, и никакой другой человек не смог его превзойти».

9. *Челлини Б.* Жизнеописание. Сонеты. Трактаты., СПб. 2003, с. 416-417.

10. «Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентинца, написанная им самим во Флоренции», II, XXXVI.

11. Следует отметить, что к написанию мемуаров Челлини приступил в 1560-е годы, по прошествии более чем двадцати лет после изготовления солонки, поэтому некоторые несоответствия в описании оригиналу могут объясняться именно этим обстоятельством.

12. С теми отличиями, что в первом случае использовано только поверхностное золочение, а в декоре солонки еще добавляется полихромия за счет широкого использования глухих и прозрачных эмалей.

13. *Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко. СПб. 2004, с. 144.

14. Pope-Hennessy John. Cellini. L., Macmillan, 1985, p. 109

15. *Вельфлин Г.* Op. cit., p. 149

16. Например, автопортрет Пармиджанино в выпуклом зеркале. 1524 г. Вена, Музей истории искусства.

17. Можно выделить до десяти различных оттенков прозрачных и непрозрачных эмалей, каждая из которых имеет свой индивидуальный химический состав и температуру обжига.

Библиография:

1. *Aldo Gerbino.* Benvenuto Cellini. Spirali/Vel, 2006. (сборник к 500 – летию д.р. Б.Ч. американское общ-во по изучению Рен); Belozersklaya Marina. Cellini's Saliera. p. 71-96.

2. *Gallucci Margaret A, Rossi Paolo L.* -ed. Benvenuto Cellini sculptor, goldsmith, writer. Cambridge, 2004.

3. The Gates of paradise: Lorenzo Ghiberti's Renaissance masterpiece.

Exhibition catalogue, ed. by Gary M. Radke. New Haven, Yale univ. press, 2007.

4. *Pope-Hennessy John.* Cellini. L., Macmillan, 1985

5. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М. 2008

6. *Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко. СПб. 2004.

7. *Виппер Б.Р.* Бенвенуто Челлини//Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. М., 1970.

8. *Гиберти Л.* «Comentarii». Записки об итальянском искусстве. Перевод, примечания и вступительная статья Андрея Губера. М., 1938.

9. *Дживелегов А.К.* Творцы итальянского Возрождения. М., 1998 Т.2.

10. *Соротокина Н.М.* Бенвенуто Челлини. М., Вече, 2011

11. *Челлини Бенвенуто.* Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, написанная им самим во Флоренции. /пер. М. Лозинского/. М., Эксмо, 2002.

Е.А. Ржевская

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ: ПУТЬ К ВЕРШИНАМ ПАРНАСА

Публикация посвящена истории Российской академии художеств.

This publication is about the history of the Russian Academy of Arts.

Ключевые слова: Российская академия художеств, Иван Шувалов, античное наследие, академическая школа, классицизм, национальные традиции, династия Романовых, выдающиеся мастера живописи, синтез искусств, Зураб Церетели.

Keywords: the Russian Academy of Arts, Ivan Shuvalov, an antique heritage, academic school, neoclassical style, national traditions, the House of Romanov, the outstanding painters, arts synthesis, Zurab Tzereteli.

Российская академия художеств, как высшая школа, более 250-ти лет достойно несет в своем «названии корабля» имя мифического героя Академа (др.-греч. Ἀκάδημος, Ἑκάδημος). К античности, как первооснове академического художественного образования, отсылает и покровитель изящных искусств – лучезарный Аполлон, чей величественный образ с кифарой царит на гербе и медалях Академии художеств –

«И от смертных восхитит бессмертного / Аполлон на Олимп торжествующий» (1).

Академия художеств была открыта в Санкт-Петербурге в царствование императрицы Елизаветы Петровны. Однако идея ее основания принадлежала еще Петру I. Основывая по европейскому образцу новую столицу России на Неве, самодержец понимал о необходимости созда-ния Академии художеств в России. «Однако, не только идея об основа-нии Академии художеств, но и первые шаги к проведению этой



Рисунок 1. Илларион Голицын. «Шувалов. Тост». 2006.

идеи в жизнь были сделаны задолго до воцарения Елизаветы Петровны. Ее великий отец хорошо сознавал, что для осуществления его гениальных предначертаний о благе России необходимо не одно распространение в ней образования, но и насыщение народной жизни искусством, как важнейшим элементом истинной культуры» (2). Первым шагом на пути создания Академии художеств стало основание в 1711 году Петром Великим при Санкт-Петербургской типографии Рисовальной школы, при которой состояли, на жаловании типографии, особые учителя рисования. Эту школу царь называл Академией, она пользовалась его особым вниманием. «Его Величество был в Академии, срисовал человека», записано в «Юрналь» от 3 ноября 1715 г. 22 января 1724 года Петр I издает именной Указ «о академии, в которой бы языкам учились, также прочим наукам и знатным художествам». Возможно, идея создать Академию в России родилась у царя во время визита в Париж, где он был избран в «бессмертные» члены Королевской академии живописи и скульптуры, чем особенно гордился. Осуществить свою идею о создании Академии художеств Петр I не успел. Великое начинание монарха продолжила его дщерь Елизавета.

Академия художеств была учреждена при Московском университете решением Сената от 6 / 17 ноября 1757 года; открыта в 1758 году как «Академия трех знатнейших художеств», а в марте 1763 г. Академия художеств была отделена от университета.

Своим созданием Академия художеств во многом обязана куратору университета, Ивану Ивановичу Шувалову, о котором Г. Державин писал, что он «Любил отечество, науки одобряя, / Художества и вкус изящный насаждая, / Елисаветиных средь радостных годов / Был в младости министр, в вельможе философ, / Природой одарен и

просвещен ученьем!» (3). Первоначально Академия располагалась в Санкт-Петербурге в особняке Шувалова на Итальянской улице. Став президентом Шувалов за короткий срок наладил преподавание, пригласив из европейских стран высококлассных мастеров.

Первым из приглашенных прибыл знаменитый придворный берлинский гравер Георг-Фридрих Шмидт. В феврале 1758 года из Парижа приезжает скульптор Николай Жилле, в марте того же года в Академии начинаются регулярные занятия. В этом же году в Академию принимаются первые почетные члены: граф А. С. Строганов и граф А. П. Шувалов. Однако главной целью И.И. Шувалова было раскрыть творческие способности русского человека, ввести Россию в круг просвещенных стран. Уже с конца 1770 годов в Академии стали преподавать русские педагоги, взращенные в ее же стенах, среди них — А. Лосенко, М. Козловский, Е. Чемесов, А. Акимов и многие др.

Шувалов разработал и принципы приема в Академию. Ни возраст, ни происхождение кандидатов при зачислении в Академию роли не играли — ставка делалась на талант. Набор первых учеников состоялся в 1758 году, из воспитанников гимназии при Московском университете отобрали 16 студентов в возрасте от 14 до 17 лет. Самому старшему из них, Василию Баженову, было уже 20 лет. В Петербурге набираются еще 20 мальчиков, в основном «из солдатских детей».

Вот лишь один пример шуваловского подхода к «академическому набору». В 1761 году он писал в Дворцовую канцелярию о том, что «находится при дворе Ее императорского величества истопник Федот Иванов сын Шубной, который своей работой в резьбе на кости и перламутре дает надежду, что со временем может быть искусным в своем художестве мастером» [4]. Шувалов, посовещавшись с М. В. Ломоносовым, просит дворцовое ведомство отпустить Шубного в Академию художеств. Так в России был открыт один из выдающихся скульпторов – Федор Шубин. В 1766 году он закончил Академию и как лучший выпускник получил первую золотую медаль и «аттестат со шпагою», давший ему первый офицерский чин и дворянство. Шувалов разработал положение о том, что окончившие Академию с золотой медалью направляются «пенсионерами» для усовершенствования на три года за казенный счет за границу. В сентябре 1760 года для усовершенствования отправляются

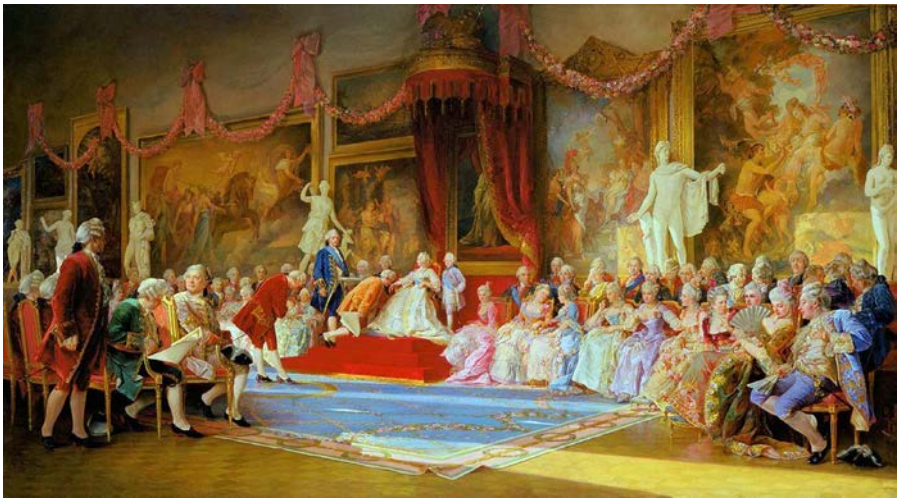


Рисунок 2. Валерий Якоби. «Инаугурация Императорской Академии художеств 7 июля 1765 года». 1889.

живописец А.П. Лосенко и архитектор В.И. Баженов: как пенсионерам Академии, им ассигнуется по 400 р. в год каждому. И.И. Шувалов передал «для нужд» воспитанников значительную часть своего собрания произведений западноевропейского искусства и книг. Бывая за границей, он приобретал античные скульптуры и заказывал их слепки и отправлял в Академию. В его коллекции были полотна Рембрандта, Ван Дейка, Пуссена, Тинторетто, Веронезе, Джордано, Гверчино, Бассано, Дженовезе, Лотто, портрет Рафаэля кисти Перуджино

При Шувалове в Академии сложилась система преподавания, в общих чертах сохранявшаяся полтора столетия.

В 1762 году на престол взошла императрица Екатерина II, однако государственная политика в отношении Академии не изменилась. На место И.И. Шувалова был назначен И. И. Бецкой, действительный тайный советник, меценат, немало сил положивший на создание и развитие воспитательных учреждений России. Как и Шувалов, он был увлечен идеями французских философов-просветителей. Президентскую должность в Академии художеств Бецкой занимал почти 30 лет – с 1763 по 1794 год. Основой педагогической системы «мудрый сфинкс» считал всестороннее воспитание личности. «Воспитание,

- подчеркивал Бецкой, - есть дар первейший, самый существенный и самый дражайший, которым человек обогащен быть может: чего для и мы неусыпное старание прилагать должны, не оставляя ничего, что служит к приведению сего воспитания в высочайшую степень совершенства, какой только доступно» (5).

8 июля 1764 года Академию посещает Екатерина II и приказывает составить проект «приличного» для Академии здания. В этом же году ею были высочайше утверждены «Привилегии и Устав императорской Академии трех знатнейших художеств: живописи, скульптуры и архитектуры с воспитательным при оной Академии училищем». «Привилегия» определяла общественное положение художника, освобождение от податей и воинской службы. Устав регламентировал внутренний распорядок и систему занятий.

При Бецком на берегу Невы началось строительство академического здания по проекту французского архитектора Ж.-Б. Валлен-Деламотта (он был и среди первых педагогов-европейцев) и нашего отечественного зодчего А.Ф. Кокоринова. Оно стало выдающимся памятником русского зодчества.

Ставя задачи всестороннего воспитания личности, Бецкой старался привлечь своим воспитанникам любовь к музыке и театру. В 1764 году в Академии художеств был основан музыкальный класс, который просуществовал до конца XIX века.

Среди учеников Академии художеств, усердно занимавшихся музыкой, были: Федос Шедрин, превосходно игравший на скрипке, и Иван Мартос – на флейте. В числе первых профессиональных композиторов были выпускники Академии художеств. Так, Петр Соколов закончил академию как архитектор и композитор.

При Шувалове и Бецком определились основные принципы педагогической системы Академии, способствовавшей воспитанию многих выдающихся мастеров эпохи классицизма. В ее основу были положены принципы, выработанные Королевской академией живописи и скульптуры в Париже, однако во многом она ориентировалась на деятельность итальянских академий, прежде всего, Болонской.

Воспитанники рисовали круглый год ежедневно, от двух до четырех часов – в зависимости от возрастов. О методике преподавания очень

образно говорил своим ученикам профессор К.П. Брюллов: «Надо начать рисовать с младенческого возраста, чтобы приучить руку передавать мысль и чувства, подобно тому, как скрипач передает на скрипке то, что чувствует» (6).

Важное значение в процессе обучения приобретали классы «гипсовых голов» и «гипсовых фигур», где рисовали со слепков античных статуй. Непревзойденные образцы классической древности являлись для юного мастера фундаментом художественного видения действительности.

В 1794 году пост президента Академии художеств занял граф А. И. Мусин-Пушкин – тайный советник, обер-прокурор Святейшего Синода. Он был историком и знаменитым коллекционером, собравшим ценную библиотеку старинных рукописей, в том числе нашел список «Слова о Полку Игореве» (7). О личности Мусина-Пушкина свидетельствует его решение выделить из собственного жалования сумму на поощрение лучших работ членов Академии, которые представлялись «для всенародного обозрения ко дню ежегодного открытия Академии художеств в июле» (8). Мусин-Пушкин был президентом всего три года, после чего его сменил французский дипломат Гавриил Августович (Мари-Габриэль-Флоран-Огюст) Шуазель-Гуфье. Граф был знатоком античности, автором трудов по истории древней Греции (9). Лучшее, что было сделано при этом президенте — это учреждение класса бесплатного рисования «для вольноприходящих людей всякого звания».

Время расцвета классицистической Академии художеств, ее «золотой век» связывают с периодом (1800 – 1811 год), когда президентом был граф А.С. Строганов. Он привлек к работе в Академии лучшие художественные силы России. Роль Академии в этот период особенно возросла. «Все памятники славы отечественной» и возведение публичных зданий стало возможным только с одобрения Академии. Академическим художникам отдавалось предпочтение перед иностранными. Большое внимание уделялось развитию образования в провинции. В Арзамасе была открыта школа живописи академика А.Ступина. При Строганове сокращался срок учебы и повышался возраст принимаемых в Академию детей: с 8-9 лет вместо прежних 5-6.

Граф Строганов был настоящий президент-меценат, охотно давал

награды служащим в Академии и всячески старался поддержать художников. Славу отечеству в этот период составили крупные имена: живописцы – Егоров, Шебуев, Кипренский, Варнек, Венецианов; скульпторы Кащенко, Пименов старший, архитекторы – братья Михайловы, Захаров и Воронихин. Многие наши художники удостоились звания членов Римской академии.

И опять стираются сословные предрассудки перед великой силой искусства. В строгановский период выбирает непростой путь художника граф Ф. П. Толстой. В этом его упрекало «смотрело сверху вниз», все дворянское сословие, и не только: «И художники с негодованием относились к дворянам, посвящающим себя искусству» (10). Однако талант победил – граф Федор Толстой стал выдающимся художником, впоследствии вице-президентом Академии художеств.

Граф Строганов скончался на посту президента Академии художеств в 1811 году, завершив одно из главных дел своей жизни–строительство Казанского собора, простудившись на церемонии его освящения. О кончине графа с особым чувством почитания писал сардинский посланник Жозеф де Местр «Смерть сию почитают великолепной, и едва ли не причислили сего человека к лику святых» (11).

«Дней александровых прекрасное начало» связано с именем президента — статс-секретаря, действительного тайного советника А. Н. Оленина, заступившего на пост в 1817 году. При нем Академия стала храмом искусства. В 1820 году было открыто «Общество поощрения художеств», целью которого было помогать русским художникам в развитии их таланта и прививать вкус публике. За счет Общества были отправлены за границу братья Брюлловы и Александр Иванов. Оленин заказывал за границей копии с произведений античного искусства. Он возродил театрально-музыкальные вечера, на которых бывали И.А. Крылов, Н. И. Гнедич, К.Н. Батюшков.

С течением времени менялась жизнь Академии; конечно, многое определяли общая ситуация в стране. Однако в основе всех успехов учеников Академии лежали безусловный профессионализм, а также высокое представление о нравственной миссии художника. Во многом решающую роль в процветании изящных искусств играло покровительство Императорского дома Романовых.

В 1829 году Академия художеств переходит в ведение Министерства Императорского Двора. Это произошло во многом благодаря тому, что император Николай I взял Академию под свое особое покровительство. Император говорил: «Я рад поддержать таланты и деньгами, и отличиями, только бы трудились, а не ленились» (12). Во время его царствования расширилась география пребывания пенсионеров Академии за границей. Помимо Франции и Италии они ездили в творческие поездки в Англию, Голландию, Бельгию, Испанию, Швейцарию, Грецию, Египет и Сирию (13). С 40-х годов XIX века вплоть до Февральской революции президентами Академии художеств являлись исключительно члены императорской фамилии: герцог Максимилиан Лейхтенбергский, Великая княгиня Мария Николаевна, Великий князь Владимир Александрович, Великая княгиня Мария Павловна.

При герцоге Лейхтенбергском в залах Академии была открыта первая в истории России выставка произведений из частных собраний, Мозаичное отделение при Академии художеств, Московская художественная школа, частные школы в провинции. Создание Мозаичной мастерской, связано с важным государственным заказом – переводом в мозаику живописных работ, украшающих Исаакиевский собор. «Этот заказ, – пишет Н. С. Кутейникова, – оставался для мастерской основным в течении шестидесяти шести лет вплоть до Первой мировой войны» (14).

По мнению многих исследователей наивысшего расцвета в своем развитии Академия достигает в период президентства Великой княгини Марии Николаевны. При ней в 1859 году был введен новый Устав, расширивший функции Академии. Она организовала выставку редких художественных произведений из императорских дворцов, целью которой был сбор средств на постройку приюта для неимущих художников. С 1862 года Академия с успехом принимала участие в международных и всемирных выставках. Назначенный ею вице-президент князь Г.Г. Гагарин подчеркивал необходимость изучения византийского искусства. По его предложению был учрежден новый класс православного иконописания, при Академии открылся музей древнехристианского искусства.

Великий князь Владимир Александрович содействовал принятию нового Устава 1893 года и коренной реформы всей системы специального образования. Высокому уровню мастерства в стенах Академии во многом способствовала педагогическая деятельность таких крупных художников, как П. П. Чистяков, И. Е. Репин, А. И. Куинджи, И. И. Шишкин. Особенно велика роль выдающегося педагога Чистякова. Он высоко ценил мировое классическое наследие, произведения выдающихся отечественных мастеров, особенно А. А. Иванова, Бруни и Брюллова. В своей педагогической практике Чистяков опирался на лучшее, что несла в себе последовательная система академического образования. В письмах он оставил глубокие размышления об искусстве: «Самые существенные основания высокого искусства держатся на двух необходимых для живописи науках: на анатомии и перспективе. Одна учит познаванию всего строя органического, живого. Другая же существует везде, в каждой малейшей форме, частице, всего нас окружающего, учит правильному передаванию на плоскости всего виденного глазом» (15). Чистяков обращал внимание учеников на произведения мастеров прошлого, подчеркивая, что натура для Тициана или Караваджо – источник не подражания, но творческого поиска: «У нас натурально, а у них лучше» (16). В разное время у Чистякова занимались Репин, Поленов, Васнецов, Суриков, Серов, Врубель, Нестеров, Васнецов, Кардовский – слава отечественного изобразительного искусства. Репин назвал его «нашим общим и единственным учителем».



Рисунок 3. Жан-Лоран Монье «Портрет президента Академии художеств графа А. С. Строганова» 1804.

Но в истории Академии были сложные времена. В 60-е годы XIX века в отечественном искусстве появилось новое направление – критический реализм. Его приверженцы вскрывали пороки современной жизни, что



Рисунок 4. Эмиль Визель. Портрет великой княгини Марии Павловны. 1910.

было слишком далеко от академических установок. И именно тогда слово «академизм» стало воплощением консерватизма в искусстве. В этот же период произошел знаменитый «бунт четырнадцати».

Осенью 1863 года в конкурсе на большую золотую медаль, дающую право на дальнейшее обучение за границей, должны были участвовать 14 учеников, имевших малые золотые медали. Среди них И. Н. Крамской, А. Н. Корзухин, К. Е. Маковский. Отказавшись писать работу на заданную тему из античной мифологии, эти художники предложили свободно выбирать сюжеты, помимо заданной темы. Их требование не было удовлетворено, вследствие чего они демонстративно покинули Академию, попросив все же присудить им звания художников. Просьбу уважили, но за «бунтовщиками» установили негласный полицейский надзор.

Выйдя из Академии, они образовали «Художественную Артель», позднее переименованную в «Товарищество передвижных художественных выставок».

На первых порах существования Товарищества академическое начальство поддерживало новое объединение — первые передвижные выставки открылись в залах Академии. «Именно в это время Академия художеств, по выражению одной из газет, «любезно предложила» свои выставочные залы «в распоряжение Товарищества» с условием (весьма бескорыстным и дружелюбным), чтобы служащие Академии могли посещать выставку бесплатно. Следующие передвижные выставки 1872-1875 годов экспонировались там же. Так что до известной степени, в создании Товарищества есть вклад и Академии художеств» (17). Великий князь Владимир Александрович предложил соединить академические и передвижные выставки, но его предложение было



Рисунок 5. Президент РФ Владимир Путин в Галерее искусств Зураба Церетели

отклонено, поскольку передвижники не желали терять свою творческую независимость.

В противовес реализму академическая живопись продолжала быть тесно связанной с традициями классицизма.

В этот период значение Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств не ограничивалось лишь художественным образованием. При Великом князе Владимире Александровиче Академия участвовала в учреждении Русского музея императора Александра III, передав ценнейшие произведения отечественной школы (картины, рисунки, скульптуры) из своей постоянной коллекции. Но главное, что этот президент от имени Академии содействовал ознакомлению Европы с русским искусством.

Тяжело отразились на педагогах и студентах Академии революционные мятежи в России. Осенью 1905 года революционное брожение охватило почти всех студентов Академии художеств. В ответ на это президент распорядился «закрыть и даже наглухо заклепать» здание учебного заведения. Академия оставалась закрытой целый год.

Последним президентом из Императорского Дома стала супруга Великого князя Владимира Александровича Великая княгиня Мария Павловна. Княгиня покровительствовала Обществу архитекторов-художников, патронировала выставку «Ломоносов и Елизаветенское время», состоявшуюся в залах Академии, содействовала строительству

специального выставочного помещения – «Дворца искусств» и с этой целью добилась для Академии в 1912 г. здания бывшей Государственной типографии (ныне это корпус Бенуа Государственного Русского музея). Великая княгиня покинула президентский пост в 1917 году.

В XX веке наблюдается богатая полифония стилей и направлений, сменявших друг друга или параллельно существовавших: импрессионизм, модерн, неоклассицизм, авангард, реализм, «суровый стиль», актуальное искусство… Различные виды искусств, взаимопроникая, создавали синтез. При этом, классические тенденции, любовь к античному наследию, проявлялись в произведениях выпускников Академии художеств сквозь все веяния времени и перипетии, которым она подвергалась.

В 1918 году Академия была упразднена декретом Совета Народных Комиссаров, и вместо нее появился целый ряд сменявших друг друга учебных заведений. Дольше всех просуществовали Государственные свободные мастерские – ВХУТЕМАС в Москве. В 1932 году вузу было возвращено название Академия, теперь это Всероссийская Академия художеств с педагогической системой высшего учебного заведения. В 1934 году ее возглавил И. Бродский, ученик Репина. Он был талантливый живописец, признанный мастер и классик ленинской темы и одновременно тонкий, лиричный пейзажист. Он был «этически и политически вполне надежен» – эти слова занес в мандат Луначарский, выписывавший Бродскому разрешение на рисование Ленина в его кабинете для картины «Ленин в Смольном». Очевидно, политическая благонадежность во многом была обусловлена тем, что Бродский был в первых рядах выступающих студентов, требовавших демократизации внутреннего распорядка в Академии во время первой русской революции. За это он был исключен из училища и только заступничество Репина и ректора Академии В.А. Беклемишева позволили ему закончить ее.

После Великой Отечественной войны в 1947 году Академия получила всесоюзный статус – Академия художеств СССР и разместилась в столице. В ее состав вошли два художественных института в Москве и Петербурге, научно-исследовательские институты, музеи и художественные лицеи, а также руководство учебно-методической



Рисунок 6. Зураб Церетели дает мастер-класс детям.

деятельностью институтов в России и республиках Советского Союза.

Академии удалось сохранить лучшие традиции художественного образования, заложенные за долгие годы ее истории. Ныне Академия с ее творческими, педагогическими, научно-исследовательскими и музейными учреждениями представляет собой уникальную организацию, аналогов которой в мире нет. Получить почетное звание члена Российской академии художеств почитают за честь всемирно известные зарубежные мастера изобразительного искусства.

В 2007 году по решению ЮНЕСКО 250-я годовщина Академии была внесена в число дат, отмечаемых по всему миру. В Париже в залах штаб-квартиры ЮНЕСКО 9 мая 2007 года состоялось открытие персональной выставки президента Академии художеств и Посола Доброй Воли ЮНЕСКО Зураба Церетели, которую он приурочил 250-летнему юбилею Российской академии художеств.

Как и предыдущие президенты Академии, сегодняшний ее глава стремится продолжать лучшие традиции и вносить в деятельность Академии свой вклад. В Москве был воссоздан памятник в честь победы в войне 1812 года – храм Христа Спасителя. Возрождаются традиции монументальной живописи, для чего планируется создать институт исполнительских искусств. Помимо открытого в советский период отделения «Урал, Сибирь и Дальний Восток», за последние десять лет были учреждены филиалы в Поволжье и на юге России.

Осуществилось открытие первого в России Московского музея современного искусства, новых музейно-выставочных комплексов. Как и в начале XX века по инициативе С. Дягилева, благодаря мировой известности Церетели, осуществляется проведение крупномасштабных выставочных проектов в Москве, Санкт-Петербурге, Париже, Риме, Лондоне. С такими начинаниями и планами Российская академия художеств, ратуя о сохранении и процветании свободного от идеологии «искусства ради искусства», вступила в новый век.

Примечания:

1. *Дельвиг А.* Пушкину (Кто, как лебедь…)// [Электронный ресурс]: Метод доступа: http://rupoem.ru/delvig/kto-kak-lebed.aspx дата обращения 26.11. 2013.

2. *Кондаков С.Н.* Юбилейный справочник Императорской Академии художеств.Ч.1.СПБ., 1914. С. 1-2.

3. *Эпистола И.И.* Шувалову (Державин). См. Стихотворения 1777. СПб.: Изд. Императорской Академии наук, 1864. Т. 1. Стихотворения. Часть I. С. 50-57.

4. *Яремич С.П.* Шуваловская Академия // Русская Академическая художественная школа в XVIII веке. М.; Л., 1934. С.52, 57.

5. *Там же.* С. 62-63.

6. *Жемчужников Л.М.* «Мои воспоминания из прошлого» // Вестник Европы. 1900.T.VI. С. 78.

7. Калайдович К. Ф. Биографические сведения о жизни, ученых трудах и собрании российских древностей гр. А. И. Мусина-Пушкина// Записки и труды Общества истории и древностей российских. Ч. 2. М., 1824.

8. См.: Кириченко Е.И. Президенты Императорской академии художеств. М. :Индрик. 2008. С. 104.

9. В свое время пользовалась известностью книга Шуазель Гуфье «Voyage pittoresque de la Grece» (Живописное путешествие по Греции) (Paris, 1782-1809).

10. *Кондаков С.Н.* Цит. соч. С. 37.

11. Медали для предводителя //[Электронный ресурс]: Метод дос- тупа: http: www.numismat.ru /blog.shtml?id=179 (Дата обращения 21.11. 2013).

12. *Кондаков С.Н.* Цит. соч. С.38.

13. См.: Погодина А. А. «Записка» князя Г. П. Волконского. Пенсионеры Петербургской Академии художеств в Риме в 1854-1855 годах (По материалам Архива внешней политики Российской империи)// Русское искусство Нового времени: Исследования и материалы: Сб. статей/ Ред.-сост. И. В. Рязанцев. М., 2004. Вып. 8. С. 180-181.

14. *Кутейникова Н.С.* Мозаичная мастерская Императорской ака-демии художеств в кн.: Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию основания. М.: Памятники исторической мысли. 2010. С. 453.

15. См. там же. Из архива П. П. Чистякова. Стр. 174.

16. Цит. по: Молева Н.М., Белютин Э.М. Русская художественная школа второй половины XIX – начала XX века. М., 1967. С.133.

17. *Верещагина А.Г.* Императорская академия художеств. Дела и люди // Русское искусство нового времени. М, 2006. С.217.

Библиография:

1. *Верещагина А.Г.* Императорская академия художеств. Дела и люди // Русское искусство нового времени. Дела и люди/ Ред.-сост. И. В. Рязанцев. М, 2006.

2. *Калайдович К.Ф.* Биографические сведения о жизни, ученых трудах и собрании российских древностей гр. А. И. Мусина-Пушкина// Записки и труды Общества истории и древностей российских. Ч. 2. М., 1824.

3. *Кондаков С.Н.* Юбилейный справочник Императорской Академии художеств.Ч.1.СПБ., 1914.

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

5. *Кириченко Е.И.* Президенты Императорской академии художеств. М. :Индрик. 2008.

6. Императорская Академия художеств. Документы и исследования.

К 250-летию основания / Сост. И.В. Рязанцев, О.В. Калугина, А.В. Самохин. М.: Памятники исторической мысли. 2010.

7. 250 лет Российской Академии художеств Каталог выставки / Сост. Е.З. Церетели, Л.В. Евдокимова. М. 2007.

Т.Ю. Пластова

ОТ ЭТЮДА К КАРТИНЕ. К ВОПРОСУ О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ А.А. ПЛАСТОВА

Проблема творческого метода – одна из наиболее важных в искусствоведческом исследовании. Художественные открытия импрессионистов, превалирование живописного тона над сюжетом, этюд становятся осознанной основой живописного языка Аркадия Пластова.

The problem of the artistic method is one of the most important in any research. Discoveries of impressionists in art, predominance of picturesque shade over the plot, sketch became the realized basis for pictorial language of A. Plastov.

Ключевые слова: А.А. Пластов, этюд, метод, импрессионизм, импрессионистическая картина.

Keywords: A. Plastov, sketch, artistic method, impressionism, impressionistic painting.

Вопрос о творческом методе художника (понимаемом как способ познания жизни, ее оценки, преображения жизненной данности в образную ткань искусства и построения его образного языка) является одним из важнейших в искусствоведческом исследовании. Особое значение он приобретает сегодня для истории отечественного искусства XX века.

Аркидий Пластов сформировался как художник на рубеже XIX и XX веков, на стыке двух эпох – эпохи традиционного и нового искусства

Потомок священников и иконописцев, Пластов генетически был связан с традиционной русской православной культурой, и первое

сильное художественное впечатление он получил в храме, построенном в селе Прислониха его дедом, Г.Г. Пластовым. Именно в храме, глядя на иконостас, расписанный дедом, пятнадцатилетний Аркадий дает себе слово «быть живописцем и никем более».

Монументальная экспрессия, колористическая свобода росписей поразили юного Пластова. «…Контуры были в палец толщиной, обычной прилизанности икон не было и в помине. Живопись была мазистой, резкой... Дед был любителем густых, насыщенных до предела тонов. Он любил сопоставлять глубокие зеленовато-синие тона с кроваво-красными, перебивая их лимонно-изумрудными, фиолетовыми, оранжевыми; фоны были золотыми, почва под ногами – сиена жженая или тусклая розовато-серая. Все головы писались какой-то огненной сиеной, тени – зеленой землей. Носы, завитки волос, губы, глазницы, пальцы – все прочерчивалось огнистым суриком, и когда бывало за вечерней солнце добиралось до иконостаса, невозможно было оторвать глаз от этого великолепия» (1).

Уроки замечательного симбирского акварелиста и краеведа – Д.И. Архангельского - стали первым знакомством с русским и мировым искусством. «От него я впервые узнал о передвижниках, о мире искусства, о Третьяковке. Чудесный мир прекрасного стремительно развертывался передо мной. На первых порах меня особенно поражали Васнецов, Нестеров, Суриков, Репин» (2).

В 1911 году восемнадцатилетний Аркадий Пластов едет на выставку В.Д. Поленова в Казань, где ему пришлось впервые «испытать воздействие настоящего искусства, а не только его тени». «Я тогда был как -будто поднят до каких-то заоблачных высот, ведь я видел картины одного из тех, кто по моим тогдашним понятиям коснулся вершин возможного. Сейчас много лет спустя, не совсем ясно я понимаю мои тогдашние восторги, но я помню их отлично, как и ту громадную «зарядку», которую дала мне эта выставка. Поленов ударил мне по сердцу, главным образом, непостижимой тогда для меня свежестью красок и световых эффектов – они мне казались тогда ярче самой действительности, блеск и сияние натуры для моего неразвитого глаза были, увы, еще сокрыты тогда и лишь после этой выставки я прозрел на эффекты» (3).

Поленов, ставший свидетелем первых выступлений импрессионистов в Париже не только в собственных работах уделял большое внимание изучению свето-воздушной среды, но и как преподаватель МУЖВЗ воспитал целое поколение художников (Левитан, Коровин, Архипов, Виноградов) для которых пленер, правда непосредственного, живого этюдного впечатления станет основой их творчества.

Сразу же по приезде в Москву Пластов получает жесткую, но в определенном смысле необходимую для его дальнейшего становления прививку «нового искусства». Попав в мастерскую вождя русских «сезаннистов» И.И. Машкова, у которого за два месяца надо было подготовиться к конкурсу в Училище живописи, ваяния и зодчества, юноша «жестоко страдал, когда он бесцеремонно толстым углем выправлял мои филигранно отточенные карандашом головы, ни во что не ставя мою манеру, так превознесенную в богоспасаемом Симбирске» (4).

Достоинства смелого, конструктивного рисунка, направленного в первую очередь на выявление характерностей формы Пластов оценит позднее. «Не помню уже кто идеалом рисунка ставил академические рисунки с гипсов Александра Иванова. Признаться, в большое недоумение приводил меня этот пример. Хорошо, конечно, но ведь этот художественный язык уже умер, все кругом другое, бесконечно дороже и понятнее» (5).

Два года, проведенные в Строгановском училище заложили основы метода работы будущего художника с натурой. Привычка постоянно фиксировать в блокноте (они выдавались студентам на летнюю практику) впечатления жизни, пластические идеи, рождающиеся композиции станет для художника важной на протяжении всей жизни. Пластовские блокноты, по которым сегодня можно восстановить историю создания многих его выдающихся произведений, сродни записным книжкам А. П. Чехова.

Учеба в МУЖВЗ также стала важным этапом в становлении художника. Он учился живописи у А. Степанова, А. Архипова, Л. Пастернака - художников, составлявших новое поколение московской школы, ориентированное на утверждение пластической самоценности живописи. «Душевные бездны и вербализованные философские идеи, анализировавшиеся Толстым и Достоевским, не могли стать

уделом пластических искусств». Традиционная для русского искусства «литературность», «сюжетность», событийность неумолимо преодолевалась. «Живопись – язык, - скажет впоследствии Л.О. Пастернак, - Сюжет, то есть «литература» (беллетристика) в живописи значения не имеет» (6).

Но, безусловно, главным художественным впечатлением, самым мощным импульсом художественного развития стали впечатления от «новой» живописи, русской и зарубежной, в изобилии представленной в музеях и на выставках Москвы.

«Мир искусства», западное искусство у С.И. Щукина, куда паломничали по воскресеньям, «Бубновый валет», всякие «исты», Румянцевский музей и Третьяковская галерея смешались в причудливом карнавале перед моим растерянным взором. Все зазывали к себе, как охотнорядцы в свою лавку, на все надо было оглянуться, понять, оценить, познать, услыхать самого себя» (7).

Все двадцатые и начало тридцатых годов Пластов уединенно работает в Прислонихе, лишь зимами наезжая в Москву, где выполняет заказы по плакатам. Это было время обретения своего собственного живописного языка, путь осмысления высших достижений искусства прошлого в контексте новейших живописных открытий. Изучал, в том числе копируя Г.Гольбейна, А. Ван Дейка, Ф.Хальса, Рембрандта, Ж-Ф. Милле, Делакруа, учился у В. Серова, В. Сурикова, М. Врубеля. Создавая композиции на сельские темы, он помнит о крестьянских полотнах Брейгеля, Милле, Ван Гога.

Но, пожалуй, самой главной задачей художника в этот период была работа над этюдом. Русское реалистическое искусство к этому времени уже пережило период увлечения формальными и концептуальными открытиями импрессионистов.

«Проникновение импрессионизма в живопись традиционного фигуративного реализма, в искусство его русских современников, в первую очередь Репина и Серова, в значительной мере поспешествовало освобождению палитры, культу пленэра и т.д. В России стал появляться «этюдизм»; правда, он остался в русском искусстве явлением несколько маргинальным в силу именно своей формальности, удаленности от идейных споров («импрессионистические» картины в первую

очередь Коровина, в какой-то мере Виноградова, Жуковского, Грабаря воспринимались скорее именно как милые натурные этюды) (8).

Но для Пластова, совсем молодым покинувшего Москву, живущего в Прислонихе вне художественной среды до начала 30-х годов, пути, открытые импрессионистами, были еще не изведаны, а потребность в новых живописных формах ощущалась настоятельно. «Я не мог понять, – писал художник, – каким образом можно кипящее, блестящее разнообразие окружающего уложить в прокрустово ложе давно отмерших схем». Полотна К.Моне, О.Ренуара, А. Сислея, виденные им в студенческие годы в собраниях Москвы, стали для Пластова основой собственного художественного языка. Поначалу он пишет этюды без всякой системы. Его увлекает работа на пленэре, возможность писать то, что он «видел, знал и любил с детства». «Непременная полемика с опостылевшей условной академической формой, дерзкая независимость видения, доминанта пленэра, синтез этюда и картины, революционно иное понимание цвета, тона, валеров, прозрачность и цветовая интенсивность теней, культ взаимодополнительных цветов, живопись раздельными пятнами цветов, смешивающихся лишь в глазах зрителя..» (9) – все эти принципы реализованы художником в работах 30-х годов. В 1935 году Пластов пишет картину «Сенокос». Ей предшествовало огромное количество этюдов, в том числе и букетов цветов. Художник изучает природный цвет растений, работает на предельной яркости цвета – чистый кобальт, чистый кадмий. Холст становится для него импрессионистической палитрой. «Среди пресных прочих вещей, от моего, например, «Сенокоса» (несмотря на кучу его недостатков, по моей исключительно лени и расхлябанности) веяло какой-то … удивительно крепкой свежестью и целомудрием, какой-то щемящей правдой, очарованию которой поддались сразу все, точно на всех набежала хрустальная волна. О, милый мой «Сенокос», умиленно шептал я сам, погружаясь в благоуханную свежесть всех этих бликов – золотых и изумрудно-лимонных рефлексов, в пеструю, местами плохо организованную лоскутную поверхность полотна» (10). Отныне именно организация поверхности холста, самоценность живописной поверхности станет главной задачей художника.

Уже в процессе работы он признавал, что «отход этюдов был

громадный», этюд, «хороший сам по себе, но будучи переведен в картину, он вдруг терял свои положительные качества..» (11).

«Хочется очень круто изменить свою тактику в отношении летней работы – похерить погоню за бесчисленными этюдами и вплотную заняться картинами. Будь моя воля да возможность – записал бы сейчас многие метры холста» (12).

«Заканчиваю картины, думаю дерзнуть летом на большие полотна. Период накопления материала вообще, полоса этюдов и росчерков, полоса каких-то, если перевести на любовный язык, объятий и поцелуев с натурой должна быть закончена» (13).

Вскоре он убедился, что «создание картины не есть переписывание на одно полотно суммы этюдов, механическое их соединение согласно эскизу» (14), а есть процесс гораздо более сложный, творческий и органичный.

Во второй половине 30-х годов изменяется отношение художника к этюду, важную роль начинает играть формальное решение картины уже в эскизе: «Все-таки есть у меня дар безыскусственной композиции, какой я ни у кого не нахожу пока, исключая очень крупных мастеров. Это не хвала, не чванство, но просто констатирование факта. Этот режиссерский талант дает мне совсем легко и быстро создавать простые и сложные сцены в то время, как многие и многие не знают как и куда расставить героев той или иной темы и бьются в непролазных умствованиях там, где дело можно решить необычно просто и правдиво» (15). Именно в эскизе формально решается цветовой строй картины: «Вот сейчас взглянул на эскиз и прищурившись представил – какую расчудесную гамму изумрудных, голубых, фиолетовых, розовато-коричневых, черных и лимонных тонов я разверну тут» (16), -напишет он о своем новом замысле.

Этюд же начинает приобретать более служебный характер. Тем не менее, к большим картинам второй половины 30-х годов («Колхозный праздник», «Купание коней») делаются сотни этюдов (так к картине «Колхозный праздник» их сделано более двухсот).

«..В России импрессионистическая картина навсегда сохранила присущие этюду качества, даже когда и не писалась с натуры. Она словно бы не рисковала, не осмеливалась встать в один ряд с большими

сюжетными полотнами, от которых привычно ожидали «величественно-степенной идеи» (17).

В своем зрелом творчестве Пластов создает картины, которых до него не было в русском искусстве. Это, прежде всего, «Сенокос» 1945 года. Никогда еще в национальном искусстве импрессионистические задачи не решались на полотне таких размеров.

«...Самый сюжет, бесчисленные цветы, блеск и сверкание солнца в небе, на ветках берез, на стволах, шелест и трепетанье листвы и трав, фигуры косцов, утопающие в зеленовато-золотистых рефлексах, в прозрачной кристальной атмосфере, еле уловимой голубизне утреннего воздуха, ласкающая пестрядь тихо качающихся цветов, их благоуханная нежность, доведенная мной до возможного предела иллюзорности и цветности - все это встает перед глазами с первого же взгляда каким-то сказочно-обаятельным виденьем...» (18).

По-иному задачи формы решены в картине «Жатва»: вещность, даже скульптурность, сопряженная с растворенностью и игрой рисунка в пространствах света и воздуха напоминают формы импрессионистических скульптурных групп Родена и Бурделя.

Мировоззрение, творческий метод художника, его стремление «предаваться любимому делу без помех и поправок невежественных людей» 19 входили в противоречие с официальной идеологией.

Критика 40-50-х годов часто обвиняла Пластова в следовании «крамольным» традициям: «Влияние импрессионизма ощущается в творчестве А.Пластова, мешая этому большому художнику-реалисту, – писал критик А.Зотов о картине «Колхозный ток». «Заинтересовавшись талантливым полотном, где всякая деталь исполнена со знанием дела и любовью к жизни, зритель ищет в картинах глубокие, завершенные по характеристике человеческие образы. Но он видит, что главное внимание художник уделил живописному эффекту кумачовой рубахи под палящими лучами полуденного солнца. Пылающее красное пятно стало центром композиции…» (20). Но именно это, безупречное в формальном отношении решение, и понималось художником как основная цель.

Уход от событийного жанра, внеживописного сюжета, подчинение всей живописной поэтики достижению наибольшей выразительности,

ставшее осознанной основой творческого метода художника в 50-60-е годы («Первый снег», «Полдень», «Юность», «Родник» …), явило еще одно свидетельство переосмыслений традиций импрессионизма.

«Импрессионисты писали не сами предметы, не пространство, но тот светоносный «покров», ту неосязаемую светозарную субстанцию, которая по сути дела более всего интересовала их» (21).

«Писать надо только свет, – утверждал Пластов, – его мерцание, его трепещущее порхание и тогда самая незатейливая подробность… вдруг начинает звучать так обстоятельно, в таком гармоническом единстве со всем целом, что попросту диву даешься, какую ошибку делаешь, когда пытаешься решить форму и цвет грубейшими приемами резкого контраста, и ты из оглушительной пальбы мнишь создать какую-то мелодию» (22).

Этюд, продолжая оставаться основой его творчества, приобретает значение экзистенциальной сущности, способа взаимодействия художника с миром, несет в себе образ этого мира, наполненный энергией жизни.

В конце 50-х годов Пластов пишет статью «От этюда к картине», ставшую его творческим манифестом, обращенным к художникам будущих поколений.

«Непрестанное наблюдение, запись, накопление, тренируя наш глаз, ведут нас вернейшей тропой к постижению внутренней сущности и строя вещей, к умению найти в жизни самое главное, самое организованное, типичное и нужное, то зерно бытия, без которого нет настоящего искусства» (23).

Примечания:

1. *Пластов А.А.* Автобиография. Архив семьи Пластовых. Москва.
2. *Там же.*
3. *Там же.*
4. *Там же.*
5. *Там же.*
6. Цитируется по: Пластова Т. Аркадий Пластов// Аркадий Пластов. М., «Новый Эрмитаж-один», 2006. С. 11

7. Автобиография.
8. *Герман М.* Импрессионизм. СПб., «Азбука-классика», 2008. С. 405.
9. *Там же.* С. 11
10. *Пластов А.А.* Письмо Пластовой Н. А. 26 октября 1935 г.. Архив семьи Пластовых. Москва.
11. *Пластов А.А.* Автобиография
12. *Пластов А.А.* Письмо Пластовой Н. А. 18 марта 1935 г. Архив семьи Пластовых, Москва. Публикуется впервые.
13. *Пластов А.А.* Письмо Пластовой Н. А. 22 марта 1935 г. Архив семьи Пластовых, Москва. Публикуется впервые.
14. *Пластов А.А.* От этюда к картине/ Пластов А. А. Каталог произведений. Ленинград, «Художник РСФСР», 1977, С. 12.
15. *Пластов А.А.* Письмо Пластовой Н. А. 28 ноября 1935 г. Архив семьи Пластовых, Москва. Публикуется впервые.
16. *Пластов А.А.* Письмо Пластовой Н. А. 20 ноября 1935 г. Архив семьи Пластовых, Москва. Публикуется впервые.
17. *Герман М.* Импрессионизм С. 421.
18. *Пластов А.А.* Письмо Пластовой Н. А. 28 ноября 1945 г. Архив семьи Пластовых. Москва.
19. *Пластов А.А.* Письмо Пластовой Н. А. 16 марта 1950 года. Архив семьи Пластовых. Москва.
20. *Зотов А.* За преодоление пережитков импрессионизма//Журнал «Искусство» 1950, №1. С. 79.
21. *Герман М.* Импрессионизм С. 11.
22. *Пластов А.А.* Письмо Пластову Н. А. 3 марта 1951. Архив семьи Пластовых. Москва.
23. *Пластов А.А.* От этюда к картине. С. 11.

О.В. Логинова, Н.Н. Логинова

КОЛЛЕКЦИЯ СКУЛЬПТУРНОГО ШАРЖА Н.А. СТЕПАНОВА В СОБРАНИИ ГЦТМ ИМ. А.А. БАХРУШИНА

В статье анализируется скульптурное творчество Н.А.Степанова в области производства статуэток-шаржей, способствовавшее широкой известности художника. Спрос на подобную продукцию вынудил Степанова устроить специальную мастерскую и нанять формовщиков, т. е. кустарное, по началу, производство с течением времени, благодаря растущему спросу, получает серийный массовый характер.

N. A. Stepanov succeed more in sculpture than in painting and woodcut, because the sculpture was then the more mass and demanded genre in art. A wide popularity of the artist was ensured by production of the sculptural cartoons. Stepanov brought the home-making of portraits-cartoons on mass production level. The great demand on these cartoons managed him to make a special workshop and to employ moulders. At first, these sculptures were homemade, then responding to a growing demand level, the production received a serial mass character.

Ключевые слова: скульптура, статуэтка-шарж, театр, деятель искусства, декоративно-прикладное искусство, гипсовая скульптура, защитно-декоративная обработка, грунтовка, патинирование, вощение.

Keywords: sculptural cartoon, applied art, theatrical art, caricaturist, musician, publicist, play writer, art of caricature, plaster sculptor production, gypsum, priming, patinizing, wax polishing, moulding.

Отдел мемориально-вещевого фонда ГЦТМ им. А. А. Бахрушина обладает интереснейшей и обширнейшей коллекцией предметов, связанных с театральной тематикой, выдающимися деятелями русского



Рисунок 1. Н. А. Степанов. Автопортрет.

и зарубежного театра, насчитывает более 9000 единиц хранения. Особенный интерес представляют предметы русского прикладного искусства XIX-XX вв., среди которых - внушительная, уникальная коллекция театральной карикатуры и шаржа. В то же время это самая забытая и невостребованная из коллекций музея.

Долгое время она оставалась за рамками пристального научного изучения и экспозиционного интереса,что было обусловлено временем, когда основное внимание уделялось политической сатире.

Театр и карикатура неразрывно связаны, похожи и имеют много общего. Каждая хорошая карикатура сродни сценической постановке. Это своего рода маленький графический спектакль, где художник-сам себе автор, режиссер и актер.

Среди коллекций мемориально-вещевого фонда особенно выделяется собрание скульптурного шаржа, работы знаменитого скульптора-карикатуриста середины XIX в. Николая Александровича Степанова.

При всей обширности и разнообразии сюжетов и персонажей шаржей Степанова, поражает то, что личность и творчество скульптора мало исследованы.

До настоящего времени Н. А. Степанов воспринимался лишь в контексте изучения фигуры М. И. Глинки (альбом «М. И.Глинка глазами современника» С-Пб. 2005 г.), являющегося одним из героев творчества художника. На самом деле диапазон персонажей намного больше: он включает таких выдающихся деятелей культуры и искусства России, как Ф.В. Булгарин, Н.И. Греч, В.А. Каратыгин, П.А. Каратыгин, Ф.А. Кони, Н.В. Кукольник, А.Е. Мартынов, Н.А. Некрасов, А.Н. Островский, О.А. Петров, И.С. Тургенев, М.С. Щепкин. За пределами исследований

до сих пор оставался вопрос выбора Степановым техники скульптуры для создания своих шаржей.

Известный как «талантливейший из русских карикатуристов», Николай Александрович Степанов родился 21 апреля 1807 г. в Калуге в творческой семье. Его отец Александр Петрович Степанов, государственный чиновник, увлекался литературой и сам был автором нескольких повестей, рассказов и романов, один из которых - «Постоялый двор»- принес ему известность.

Н.А. Степанов также обращался к литературному творчеству. Свои стихи он публиковал в разных изданиях, в том числе, и в выпускавшемся им самим журнале «Будильник», где подписывался «Маркиз Фру-Фру».

Поэзия Н.А. Степанова, как отмечают критики, оригинальностью не отличалась, чего нельзя сказать о его карикатурах. Они выделялись «меткостью и правдой, глубоким юмором и завидной наблюдательностью».



Рисунок 2. Н. Степанов. Ф. Булгарин. Фаддей Венедиктович Булгарин (1789-1859) русский журналист и писатель, издавал газету «Северная пчела», журнал «Сын Отечества» (совместно с Н. И. Гречем).

Создатель около 3 тысяч карикатур, Н.А. Степанов специально рисованию не учился. Но, поскольку отец его «любил все изящное», в доме Степановых «всегда проживал бедный, но ученый живописец»- одним из них был Я.Ф. Яненко, закончивший Академию художеств. Таким образом,знакомство карикатуриста с Я.Ф. Яненко, который стал одним из постоянных персонажей его рисунков, состоялось значительно раньше, чем оба художника стали членами «братии»- содружества художников, музыкантов и литераторов, существованию которого были обязаны своим появлением рисунки Степанова. Собираясь вместе, друзья «разговаривали и музыканили. Тут сыпались



Рисунок 3. Н. Степанов. Н. Греч Греч НиколайИванович (1814 — 1850). Русский переводчик и журналист, филолог и педагог, сын обрусевшего немца, составил «Политическую географию» (СПб, 1858).

остроты, насмешки, велись споры, раздавались смех и песни.». Общая атмосфера веселья, которая царила на этих собраниях, позволяла приятелям беззлобно подшучивать друг над другом. Каждый проявлял себя в соответствии со своими талантами.

Н.А. Степанов наблюдал за происходящим, подмечая особенности во внешности и поведении персонажей своих карикатур.

Наиболее известны – литератор, музыкальный критик, композитор князь В.Ф. Одоевский; писатель, граф В.А. Соллогуб; историк, славист В.И. Григорович; скульптор Н.А. Рамазанов; артист Александринского театра И.И. Сосницкий; скульптор И.П. Витали; актеры Александринского театра братья В.А. И П.А. Каратыгины; певец О.А. Петров; композитор М.А. Глинка и многие другие. Этот подробный список приведен здесь для того, чтобы можно было представить, какое большое количество людей окружало Н.А. Степанова. Именно они и изображены на рисунках Н.А. Степанова.

Карикатуры Степанова не обижают, они вызывают улыбку- улыбку добрую и дружелюбную. Это скорее дружеские зарисовки, создатель которых испытывал к своим персонажам очень теплые чувства.

Интерес художника к карикатуре, а именно к шаржу, как ее разновидности, не случаен. Сродни искусству актера, его творческой мастерской и работе над образом - создание статуэток-шаржей. И в том и другом случае, мало добиться внешнего сходства с героем. Нужно еще максимально выявить его индивидуальность, характерные черты, внести некий «знак», с тем, чтобы образ на сцене, и статуэтка-шарж,

были более похожи на модель, чем сама модель.

Интерес к карикатуре у Степанова появился очень рано: сначала он выступал, как автор юмористических стихотворений, потом рисунков и гравюр-шаржей, получив известность, работая в жанре скульптуры. Степанов – один из первых художников, привнесших в жанр скульптурного портрета юмористический элемент.

С восхищением один из друзей Н.А. Степанова – композитор М.И. Глинка относился к карикатурным статуэткам, в числе которых была и его собственная персона в пластике. Единственный в то время в России мастер такого рода карикатуры, Степанов создал серию из 80-ти статуэток, «моделями» для которых были К.П. Брюллов, И.К. Айвазовский, Ф.В. Булгарин, В.А. Соллогуб и др. В 1848 г., живя в Смоленске, Глинка заказывает в Петербурге несколько статуэток. «Получив твои статуйки, я немало ими утешался, некоторые сходства удивительного, и часто, глядя на них, мысленно переселяюсь к вам, друзья мои», - писал М.И. Глинка Н.А. Степанову.



Рисунок 4. Н. Степанов. В. Каратыгин в роли Гамлета. Каратыгин Василий Андреевич (1802 — 1853). Самый известный из актерской династии Каратыгиных, актер и драматург. Первый трагик Александринского театра. В репертуаре актера — шекспировские Гамлет, Отелло, Кориолан, Король Лир.

Скульптура в творчестве Н.А. Степанова стала более массовым и востребованным жанром искусства, чем живопись. В 1840-х г.г. Степановым было вылеплено до 40 небольших бюстов знаменитых русских деятелей, в четверть натуральной величины (некарикатурных), но эти бюсты расходились значительно хуже.

Иногда Н.А.Степанов принимал заказы в натуральную величину. Но все же гораздо удачнее были его статуэтки-шаржи.



Рисунок 5. Н. Степанов. П. Каратыгин в роли Молчалина. Каратыгин Петр Андреевич (1805 — 1879). Актер, драматург, брат В.А. Каратыгина. Автор воспоминаний «Записки», в которых отражена целая театральная эпоха 19 века. В отличии от своего знаменитого брата, играл, в основном, эпизодические роли. Автор 46 водевилей и 76 пьес.

Именно производство статуэток-шаржей способствовало широкой известности художника. Необходимость по выходе в отставку обеспечить себя в материальном отношении навела Степанова на мысль изготавливать скульптурные портреты-шаржи, принесшие ему благосостояние. Когда в магазине Беггрова появились первые статуэтки-шаржи работы Степанова, их стали быстро раскупать нарасхват, и скоро они распространились не только в Петербурге и Москве, но и во многих провинциальных городах России, что свидетельствует о выходе продукции на массовый уровень.

Требования искуства способствуют развитию новых технологий.

Спрос на статуэтки настолько возрос, что вынудил Степанова устроить специальную мастерскую и нанять формовщиков, т. е. кустарное, по началу, производство с течением времени, благодаря растущему спросу, получает серийный массовый характер.

Статуэтки-шаржи он делал из воска, формовщики отливали их из гипса, а затем они раскрашивались.

Технология изготовления гипсовой скульптуры

Гипс, применяемый в скульптуре, получают промышленным обжигом (при 140-190 градусов С) природного гипсового камня – осадочной породы, представляющей собой кристаллогидрат сернокислой соли кальция CaSO4*2H2O.

При замешивании с водой порошок гипса быстро затвердевает, слегка увеличиваясь в объеме (от 0,2 до 1%). Благодаря этому уникальному свойству, наряду с доступностью и легкостью в работе, гипс издавна считается незаменимым материалом для временного переведения скульптур, выполненнных в мягком материале, в рабочие модели, так как обеспечивает исключительную точность в передаче самых тонких деталей скульптурной моделировки.

Нередко гипс применяется и в качестве конечного скульптурного материала. В этих случаях его нестойкость и недолговечность в какой-то мере компенсируются дешевизной и возможностью тиражирования, а художественная невзрачность маскируется разнообразными видами декоративной отделки под какой-либо стойкий материал: бронзу, терракоту, мрамор и т.п.

Статуэтки-шаржи Н.А. Степанова рас-крашивались мастерами вручную.



Рисунок 6. Н. Степанов. М. Щепкин. Щепкин Михаил Семенович (1788 — 1863). Русский актер. Основоположник критического реализма в русском сценическом искусстве. С 1824 г. служил в труппе Малого театра в Москве. Выступал в пьесах Островского, Мольера, Шекспира. Имя акера носит Высшее театральное училище при Государственном академическом Малом театре. Дом-музей М. С. Щепкина является филиалом ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

Способы изготовления

Техника изготовления гипсовой скульптуры обычно связана с механическим переведением скульптур, выполненных в глине, воске или пластилине, в твердые гипсовые отливки, изготовленные путем формовки. В зависимости от размеров отливки делаются полыми или монолитными, а для прочности часто армитуются пенькой, металлическими или деревянными

каркасами. Статуэтки-шаржи Н.А.Степанова имеют металлический каркас, что наглядно показывают рентгеновские снимки, сделанные реставраторами.

Защитно-декоративная обработка

На завершающем этапе процесса изготовления гипсовой скульптуры ее принято подвергать защитно-декоративной обработке, состоящей из трех стадий: грунтовки, патинирования и вощения.

Грунтовка заключается в максимально глубокой пропитке гипса олифой, клеем или щелоком, а иногда жидко разведенной масляной краской. Задача этой операции – уплотнение поверхности гипса и уменьшение пористости, а также создание прочной основы для связи с последующим красочным покрытием.

Патинирование представляет собой различные способы декоративной отделки под имитируемый материал и выполняется жидкими масляными и клеевыми красками, бронзовыми, алюминиевыми и медными порошками на различных лаках (один из наиболее старых способов, применявшихся в Академии художеств, заключается в патинировании спиртовым раствором сургуча).

Завершающая стадия, вощение, производится разведенными в скипидаре пчелиным воском (иногда воск смешивается с мылом), стеарином или парафином и имеет целью придать поверхности водоотталкивающую способность. Иногда после вощения поверхность присыпается по еще непросхшему воску сухими пигментами, металлическими порошками, графитом, тальком (так называемый «припорох»)

В собрании статуэток-шаржей Н.А. Степанова представлены предметы из фарфора: статуэтки-шаржи и декоративные пробки для винных бутылок с навершием в виде головы известного актера, литератора или музыканта, что говорит о зарождении массовой сувенирной продукции для любителей театра не только в столице, но и в провинции.

Большому спросу на шаржи поспособствовал не только правильно выбранный формат и материал исполнения, а также верный выбор персонажей. Замечательное портретное сходство соседствовало с

определенным юмористическим элементом. Для шаржирования выбирались известные современники скульптора, внесшие значительный вклад в русскую культуру и искусство.

В середине XIX века жанром искусства, доступным и понятным всем слоям общества, был театр. Имена актеров, критиков и драматургов были известны каждому, поэтому не удивительно, что именно эти персонажи были выбраны Н.А. Степановым.

В предлагаемой работе анализируется весь спектр вопросов, связанных с личностью и художественным творчеством Н.А. Степанова, которое внесло большой вклад в историю и развитие искусства карикатуры в России и в художественное творчество (в частности, в скульптуру). На этом примере можно проследить, как искусство способствует развитию новых технологий, а новые технологии стимулируют искусство.

Так как эта тема оставалась до сих пор неисследованной, предполагается, что данная научная работа составляет определенный интерес в историческом, культурологическом и искусствоведческом плане.

Библиография:

1. Антонян А.С. «Реставрация скульптуры из камня». Москва. 2006г.
2. Варшавский Л.Р. «Николай Александрович Степанов». Москва.с. 41. 1891 г.
3. Глинка М.И. Письмо к Н.А.Степанову от 8 февраля 1848г.
4. Невский альманах. СПб. с. 75.
5. Трубачев С.С. «Карикатурист Н.А.Степанов». Исторический вестник. 1891г. Февраль. С.460.
6. «Михаил Иванович Глинка глазами современника». Альбом рисунков Н.А.Степанова из собрания Российской национальной библиотеки. Санкт-Петербург. 2005г.
7. «Энциклопедический словарь» Брокгауза-Ефрона. Санкт-Петербург, 1907 г.

Н.М. Шабалина

ТРАДИЦИИ РУССКОГО ФАРФОРА НА УРАЛЕ (ПОСВЯЩАЕТСЯ 270-ЛЕТИЮ ИМПЕРАТОРСКОГО ФАРФОРОВОГО ЗАВОДА)

Актуальность изучения традиций русского фарфора, воплощенных в продукции Императорского фарфорового завода, определяется их широким распространением в художественной промышленности Уральского региона и выходит за пределы временных рамок XVI-II–XIX веков – в границы XX столетия. Автор акцентирует внимание на вопросе творческого осмысления традиций Ленинградской/ Санкт-Петербургской художественной фарфоровой промышленности мастерами Южноуральского фарфорового завода в контексте индустриальной культуры XX века.

The urgency of studying the traditions of Russian porcelain, embodied in the production of the Imperial Porcelain Factory, is determined by their wide distribution in the art industry in the Urals region and beyond timeframe XVIII-XIX centuries - the boundaries of the XX century. The author focuses on the question of creative interpretation of the traditions of the Leningrad / St. Petersburg artistic porcelain industry masters South Ural porcelain in the context of the industrial culture of the XX century.

Ключевые слова: традиции русского фарфора; художественная промышленность Урала; южноуральский фарфор; индустриальная культура.

Keywords: traditions of Russian porcelain; art industry of the Urals; South-Ural porcelain; industrial culture.

Художественное производство фарфоровой продукции на Урале

имеет давние традиции и неразрывными нитями связано с главным отечественным производителем – Императорским фарфоровым заводом, в советский период известным как Ленинградский фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова (ЛФЗ). Уже в XVIII веке, когда еще не были освоены местным производством богатые каолином месторождения южноуральского региона, – природное сырье поставляли на знаменитую порцелиновую фабрику в Санкт-Петербург.

Уральские глиняные месторождения были описаны в книге известного русского географа Петра Ивановича Рычкова «Топография Оренбургская» (1762) (1, с. 257–259). В числе лучших месторождений ученый называл чебаркульскую белую глину, добываемую около озера Большой Мисяш, черную Кундравинскую и Увельскую, белую Кизильскую и Орскую Губерлинскую. По результатам обследования глин ученым было замечено, что «в других Оренбургской губернии местах такие глины находятся, которым внутри России в доброте подобные едва сыщутся ль» (1, с. 257).

В ученых записках академиков П.С. Паласса (3) и И.И. Лепехина (4), почти одновременно путешествовавших по Уралу (1770), также было отмечено высокое качество белой южно-уральской фарфоровой глины. «…Между Уральским хребтом и селом Кундравою, на самой наружной поверхности видна белая, весьма вязкая и тонкочатистая глина, ни в чем Чебаркульской глине, употребляемой на дело фарфоровой посуды, не уступающая…» (4, с.198), – было замечено И. И. Лепехиным.

В период рубежа XIX – начала XX века в Оренбургской и прилегавшей к ней Уфимской и Пермской губерниях существовала целая ветвь гончарных мастерских, позднее преобразованных в гончарные артели, а наиболее крупные центры – заводы по выпуску фаянсовых, фарфоровых, терракотовых и изразцовых изделий. Основным источником, фиксирующим существование керамических мастерских и заводов, являются уральские справочные издания, по которым прослеживается количественный состав гончарных мастерских и уровни развития керамического производства (6). Достаточно развитый традиционный промысел гончарства способствовал появлению ряда заводов по выпуску терракотовых и изразцовых изделий на Урале – изразцовый и фаянсовый завод в Оренбурге (с 1863 года), керамический

завод Всеволода Васильевича Лоренсова в Челябинске (с 1910 года) (7).

В уральской гуманитарной науке к первым публикациям по изучению фарфорово-фаянсового производства на Урале следует отнести изыскания Н.Н. Серебренникова (8), В.П. Бирюкова (9), также способствовавших формированию на Урале музейных коллекций фарфоровой продукции (Пермь, Екатеринбург, Шадринск). Во второй половине XX века профессором Б.В. Павловским (8, с. 116–119), были опубликованы ранее неизвестные архивные материалы по деятельности ведущих уральских фарфорово-фаянсовых производств XIX века (Фетисовых в городе Шадринске (1822–1850), В.Н. Сипягина и Жадовского в Екатеринбурге (1840-е годы), нижнетагильского купца Г.А. Ушакова (1841–1861), Колпакова в Перми (1850–1890-е), Чекановых в Екатеринбурге). Продукция Императорской порцелиновой мануфактуры хоть и имела широкое распространение по всей России, но не могла удовлетворить все более возраставший среди населения спрос на фарфоровую посуду. Формированию и организации новой промышленной формы выпуска керамической посуды на Урале способствовали его богатые недра.

Плодотворная деятельность южноуральских гончарных кустарных мастерских, более крупных керамических производств послужило основой для профессионального мастерства нового поколения керамистов, способствовала организации и открытию в середине XX века промышленных южноуральских фарфоровых производств, вначале в поселке Бишкиль (с 1943 года) Чебаркульского района (11), затем городе Южноуральске Челябинской области (с 1963 года). Под строительство завода была выбрана территория Увельского района, недалеко от Кочкаро-Демаринского месторождения – территория, издавна располагавшая богатыми залежами высококачественных глин. Южноуральский фарфоровый завод считался одним из многих российских заводов-новостроек середины XX столетия (12). Почти одновременно строились Октябрьский (1960) и Туймазинский (с 1978) в Башкирии, Бугульминский фарфоровый завод в Татарстане (1976), Краснодарский фарфоро-фаянсовый «Чайка» (1960, с 2004 Кубаньфарфор), Сумский (1963) на юге России, Сысертский (1960), Богдановичский (1973) на Среднем Урале. Запуск фарфоровой индустрии в различных регионах

России был обусловлен совокупностью социально-экономических и культурно-исторических условий. Экономика советской России нуждалась в увеличении объемов продукции отрасли легкой промышленности, в которой, эффективно развивались форма массового производственного искусства. Прославленные центры отечественного фарфора, с большими традициями, такие как, Дулевский и Ломоносовский, были призваны распространять свой опыт в различные географические точки страны. Вместе с тем, российская традиция фарфорового производства обогащалась региональными школами, где проявлялись традиции местности и этноса, формировалась локальная художественная стилистика массовой продукции.

Постановлением Совета Министров СССР от 23 августа 1954 года за № 1247 предусмотрено строительство Южноуральского фарфорового завода и жилого поселка, который планировалось разместить уже в существующем населенном пункте – Южноуральске. Фактически строительство завода началось в июле 1956 года, первоначальный пуск производства был намечен на 1962 и лишь в декабре 1963 был принят в эксплуатацию (13).

В системе государственных предприятий Южноуральский фарфоровый относился к предприятиям второй категории, и был ориентирован на выпуск не только хозяйственной посуды, но и художественной. Поэтому с начала пуска производства проводились различные мероприятия по повышению технико-технологических и художественно-эстетических качеств фарфоровых изделий. Молодые художники, приглашенные на Урал с новгородского фарфорового завода «Пролетарий» (В.В. Орлов, И.А. Савин, Н.В. Морозова) и ярославского Первомайского фарфорового завода (А.Л. Панова, А.С. Мусаков), – в Южноуральске стали работать как опытные специалисты фарфоровой отрасли. Одна, северорусская профессиональная школа, к которой относился и Ломоносовский завод, сближала талантливых мастеров и способствовала сложению творческих дуэтов (Мусаков–Панова, Савин–Морозова, Савин–Орлов). Вторая ветвь освоения на уральской земле привнесенных традиций – украинская (ее представляли С.А. Федяев, Н.Н. Калилов, В.Д. Рачок). Скульптор Федяев Сергей Александрович (1932–2008) – приехал в Южноуральск с Украины, где на Сумском

фарфоровом заводе набирал опыт художника-производственника с образованием двухгодичных курсов Ленинградского высшего промышленно-художественного училища имени В.И. Мухиной (1961). Изделия С.А. Федяева отличала скульптурность, мягкая пластичность формообразования. Объемная шарообразная форма чайника Федяева с «мясистым» носиком и широкой ручкой в виде завитка стала специфичной для южноуральской фарфоровой продукции.

Среди первых изделий завода следует выделить столовые и чайные сервизы 1960-х годов, разработанные по форме И. А. Савиным, (в росписях Н. В. Морозовой, В. В. Орлова, Н. Н. Калилова). Своеобразным эталоном южноуральского фарфора стал чайно-кофейный сервиз «Ромашка» 1964 года (автор формы И. А. Савин, автор росписи Н. В. Морозова). Сервиз «Ромашка» выполнен в лучших традициях русского фарфора живописным четырех-красочным рисунком с золотой отводкой и обладал композиционной целостностью, образным единством. И в то же время мягкая обтекаемая форма и легкость рисунка делала сервиз-гарнитур доступным для массового производства, а отводка золотом в ручной дорисовке – более праздничным, декоративным. Художественная минималистская стилистика цветочного рисунка в композиционных узорах была характерной для отечественных фарфоровых изделий периода 1960-х начала 1970-х годов.

На Южноуральском фарфоровом заводе широкое распространение имела техника печати методом заливки кистью одного цвета с дорисовкой пером золотых штампов. Простой лаконичный технический способ давал возможность художественно-эстетического решения предмета. С вводом в фарфоровую промышленность нового автоматического и полуавтоматического оборудования увеличивался процент механических способов декорирования изделий, но при этом метод ручной росписи, особенно в выпуске подарочно-сувенирных, выставочных предметах сохранялся. Благодаря непрерывным поискам и творческим экспериментам постоянно поддерживалась исполнительская культура массового производства, удерживался потребительский спрос к заводской продукции.

Почерк талантливой художницы Надежды Васильевны Морозовой (1925–2005) отличался тонко проработанной стилизованной линией

природной формы цветочных бутонов («Букет», 1967, «Цветы», 1968, Тюльпаны», 1972). Достаточно условный, но живой рисунок по белому фону, всегда оживлялся мастером золотой отводкой или золотым пятном – прием, характеризовавший живописный метод Н.В. Морозовой. В своем творчестве южноуральские художники ориентировались на лучшие образцы отечественного Ломоносовского, Дулевского фарфора, но уральским мастерам необходимо было внести в изделия неповторимый местный колорит. Так, Иван Антонович Савин с первых дней работы на производстве был озабочен разработкой оригинального южноуральского художественного стиля в фарфоре и отрабатывал варианты самобытных форм (например, коническая форма чашки, под названием «уральская»).

В технологию декорирования фарфоровых изделий южноуральские мастера вводили новые для того времени и массовые в использовании полумеханизированные приемы, к которым, относилась сдвижная деколькамания и шелкотрафаретная печать через сетку. Сдвижная деколькамания сохраняла яркость и сочность красок как в ручной росписи и, по мнению самих художников, не уступала ей по художественному эффекту и была доступной для больших тиражей необходимой фарфоровой продукции.

Живописцы, вдохновляясь традициями отечественного промышленного фарфора, создавали лаконичные, завершенные композиции. Нередко аналогичные образцы можно найти в ассортименте дулевского или ломоносовского заводов. Но, это не было механической копией, наоборот, мы фиксируем процесс осознанной творческой переработки национальной традиции и магистральной общестилевой направленности искусства тех лет. В данном контексте южноуральскую школу мы вправе рассматривать как ветвь художественной традиции российского фарфора.

В ассортименте выпускаемых изделий на протяжении многих лет работы Южноуральского фарфорового предприятия особое место занимала посудная форма пиалы, – в росписи которой, уральские мастера достигли удивительного разнообразия и богатства (В.В. Орлов – «Арбуз» 1965, «Красный цветок» 1965, «Солнце», «Небо», «Хоровод», «Розы», «Хлопок», «Ветка», «Огурцы», «Узбечка»; Н.В. Морозова –

«Золотая лента» 1965; С.А. Федяев, Н.Н. Калилов – «Плахта» 1965). Пиала стала универсальной разновидностью фарфоровой продукции, выпускаемой практически всеми отечественными керамическими производствами, что объяснялось повсеместной распространенностью народов восточной национальности на территории России, и Урала в том числе, традиционно пользовавшихся подобным национальным атрибутом. Пиала как вид продукции была востребованной, и широко экспортировались в союзные республики бывшего СССР.

Многое сделал для сложения стиля южноуральского фарфора В.В. Орлов (1923–1979). Владимир Васильевич любил изображать широким кистевым мазком яблоко с листочками, на ярком, интенсивном красном или черном фоне и мотив розы (чайный сервиз «Роза» 1964, 1969 гг.). Традиция применения в росписи способа сплошного крытья в русском фарфоре успешно развивалась в дулевской школе, – традиция, унаследовавшая принципы более древней гжельской свободной кистевой росписи, получившей название «агашка» (14, с. 216). Но в промышленном искусстве наблюдались локальные вариации национальной русской «агашки». Для мастеров-фарфористов также имело значение поддержания давних традиций уральской кистевой росписи на металле и дереве. Полюбившийся мотив «уральского» яблока развивали и варьировали мастера Н.В. Морозова, Н.Н. Калилов (чайная пара «Уральская», 1966; чайный сервиз «Яблоко», 1970). В.В. Орлову принадлежат работы, которые на протяжении нескольких лет не выходили из массового тиража. Это чайные сервизы «Урал индустриальный» (1966), «Уралочка» (1969, совместно с С. А. Федяевым), «Сарафан» (1966).

Мастера южноуральского фарфора также поддерживали и развивали лучшие традиции малой декоративной пластики, предназначенной украшать «посудные горки», долгое время являвшиеся неотъемлемым атрибутом жилого интерьера. Символичным для послевоенного времени был образ птицы-голубки, трактовавшийся как символ мира. Миниатюрная скульптура-голубь, выполненная С.А. Федяевым в 1968 году, отличалась мягкой пластикой и легкой живописной разделкой золотом. Из сюжетных мотивов малой пластики выделялись композиции, созданные по сказам известного уральского писателя

Павла Бажова («Огневушка-поскакушка» Н.В. Морозовой, 1967).

От знаменитого стиля Императорского фарфора южноуральские мастера унаследовали и изысканную тонкость графического рисунка. Это направление представляли, каждая по-своему индивидуально, Н.В. Морозова и А.Л. Панова. Мастера оживляли линейные композиции фарфоровых изделий классической «прозолотью» – тонкой золотой раскладкой по белому фону. В фарфоровых изделиях потомственного керамиста С. А. Мусакова отмечались более уплощенные, вытянутые пропорции чайника грушевидной и цилиндрической формы, иногда, выразительно рифлёные по тулову (сопоставимы с классической витой формой сосудов Императорского завода).

В чайном наборе «Урал семицветный» почерк А.Л. Пановой отличает мягкость, полупрозрачность красочного рисунка, легко наводимого на объемную поверхность фарфоровых изделий. Создавая живописные образы на фарфоре, мастер предпочитала использовать полюбившейся приём комбинированной росписи (сочетание подглазурной с надглазурной) – сервизы «Свадебный» 1980-е, «Колокольчик» 1980-е (автор формы С.А. Мусаков).

Творчество еще одного замечательного художника-производственника – Н.Н. Калилова (1931–2003) занимало важное место в художественной деятельности южноуральского фарфорового завода вплоть до начала 2000-х годов. Н.Н. Калилов – неутомимый экспериментатор, создавал яркие, с необычайно сочной росписью декоративные блюда, вазы. Художник разработал оригинальную манеру нанесения красок на фарфоровую поверхность, которую коллеги по производству окрестили как – «точечная» «калиловская» манера письма. В этой технике выполнены многие предметы чайных сервизов, ставшие эталонными для фарфорового предприятия: «Огни Магнитки», «Золотая сетка» – как парафраза знаменитой «Кобальтовой сетке» Императорского сервиза ленинградской художницы А.А. Яцкевич (15). Н.Н. Калилов в фарфоре мог создавать большие шаровидные вазы с крупным изображением фантазийных птиц или с сочным бутоном многолепестковой розы, или быть более строгим, классичным по стилю в форме и в росписи. Такой характеристикой можно наделить столовый сервиз «Мария» 1980-х годов с кобальтово-золотой росписью, названный в честь своей супруги

М.А. Калиловой, талантливом живописце-фарфористе.

Таким образом, рассмотрев вопрос распространения традиций русского фарфора, приходим к выводу, что у южноуральского завода на основе постоянных контактов с ведущими отечественными фарфоровыми заводами (Дулевским, Ленинградским), изначально сформировалась крепкая художественная лаборатория, развившаяся до уровня экспериментальной с большим творческим потенциалом, которую можно рассматривать школой уральских фарфористов. Южноуральские фарфоровые изделия определяются и узнаются не столько по фирменной марке – заводской отметке, но и по общему технико-технологическому и специфическому художественно-эстетическому, объемно-пластическому решению предметов, что свидетельствует о сложившемся стиле фарфорового производства (16). Южноуральский фарфор узнаваем, его изобразительные орнаментальные мотивы росписи вариативны, мастера были открыты для творческого переосмысления национальных отечественных традиций и оказались способными сформировать собственную школу и стиль фарфорового производства. В поддержании традиций керамического искусства важная роль принадлежала заводскому музею, постоянно пополняемого лучшими образцами производства. Музей выполнял своеобразную функцию социального института закрепления художественной традиции, а после прекращения производственной деятельности, остается одним из источников изучения истории фарфорового производства на Урале.

Примечания:

1. *Рычков П.И.* Топография Оренбургской губернии. – СПб., 1762. – С. 257–259.

2. *Там же,* с. 257.

3. *Паласс П.С.* Путешествие по разным провинциям Российской Империи. – СПб., 1786. Ч.2. Кн.2. – С. 67–94.

4. *Лепехин И.И.* Записки путешествия академика Лепехина // Полное собрание ученых путешествий по России, издаваемое Императорскою Академиею Наук, по предложению ее Презедента. – СПб., 1822. – Т.4. –

С.198.

5. *Там же,* с. 198.

6. Например, в XIX– начале XX века издавались такие издания как: Памятная книжка Оренбургской губернии на 1865 год; Справочная книжка по Оренбургской губернии на 1884. Оренбург, 1884; Уральский торгово-промышленный адрес-календарь. Пермь, 1906; Адрес-календарь и справочная книжка Оренбургской губернии на 1910.

7. *Прейскурант завода* изразцовых и терракотовых изделий Всеволода Васильевича Лоренсова в г. Челябинске Оренбургской губернии. – Варшава, 1911.

8. *Серебренников Н.Н.* Уральский фарфор и фаянс XIX в. – Пермь, 1926.

9. *Бирюков В.П.* Из истории фарфорово-фаянсового дела Приисетья: сб. Исетско-Пышминский край / В. П. Бирюков. – Шадринск, 1930. – 124 с.

10. *Павловский Б.В.* Возникновение уральского фарфора и фаянса // Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала. – М.: Искусство, 1975. – С. 116–119.

11. В 1943 году в поселок Бишкиль Челябинской области был эвакуирован московский фарфоровый завод (Канаковский), выпускавший посуду и фаянсовые изделия // ОГАЧО. Ф.–1009. Оп.5.Д.31.

12. *Шабалина Н.М.* Фарфоровое производство на Южном Урале второй половины XX века // Вестник Южно-Уральского государственного университета. – Челябинск, Изд. центр ЮУрГУ, 2010. – № 8. / Серия Социально-гуманитарные науки. Выпуск 14. – С. 90–96.

13. *Объединенный Государственный Архив Челябинской Области (ОГАЧО).* Ф.Р.556. Оп.1. Д.8.Л.187; Оп.1. Д.234. Оп.1. Д.12. Л.43; Оп. 1.Д.18. Л.69.

14. *Мусина Р.Р.* Формирование стиля дулевского фарфора // Советское декоративное искусство/ 8. – М.: Советский художник, 1986. – С.216–225.

15. *Советский фарфор:* Искусство Ленинградского государственного фарфорового завода им. М.В. Ломоносова / Альбом / Сост. и авт. текста А.К. Лансере. – Л.: Художник РСФСР, 1974. – 278 с., ил.

16. Марками южноуральского фарфора в разные периоды являлись изображения лилии, березового листа, белочки и лани.

Т.В. Шевчук

ТРАДИЦИИ ГОНЧАРСТВА ДАНИЛОВСКОГО РАЙОНА ЯРОСЛАВСКОЙ ОБЛАСТИ

В статье рассматривается процесс развития традиционной керамики Даниловского района Ярославской области и формирования народного художественного промысла на протяжении XIX-XX веков.

The article describes the process of developing traditional ceramics of Danilovsky district of Yaroslavl region and forming national artistic handicraft during the XIX-XX centuries.

Ключевые слова: Керамика, Даниловский район, Ярославская область, гончарство, художественный промысел.

Keywords: Ceramics, Danilovsky district, Yaroslavl region, pottery, national handicraft.

Гончарство принадлежало к числу наиболее распространенных народных промыслов Ярославской губернии. Крупные очаги производства были сосредоточены в Даниловском, Рыбинском, Мышкинском, Романовском и Ростовском уездах, а также встречались в Пошехонском, Моложском и Любимском уездах. В каждом из уездов характер производства имел свои особенности.

Даниловский уезд был расположен в северо-восточной части Ярославской губернии. Ныне на его территории находятся Даниловский район и северная часть Некрасовского района Ярославской области. В Даниловский уезд в XIX веке входило 13 волостей, объединенных в начале XX века в промышленные районы. Гончарное производство в них также отличалось некоторым своеобразием.

По статистическим данным начала XX века два селения Халезевской

волости Даниловского уезда входили в Шаготский промышленный район (1, с. 11). По свидетельству проживавших здесь мастеров ещё их деды «ляпяли» горшки. Во времена крепостного права помещики относились к промыслу одобрительно. Некоторые гончары состояли только на оброке и на барщину не ходили. Производили здесь посуду двух видов: черную и красную. Причем производство последней началось по мере вытеснения с рынка «чугунами» и железной посудой черных горшков. Для изготовления красной посуды кустари стали строить горны полевого типа, которые не только сами использовали для обжига горшков, но и сдавали для обжига соседям.

Глина красная, зеленая и синяя встречалась у села Горинского и деревень Выдры и Ворошилок. Крестьяне других деревень брали глину у горинских крестьян за неопределенную точно по размеру плату «вином».

Черные горшки в Халезевской волости Даниловского уезда изготавливали в жилой избе и обжигали в русской печи, которую в этих целях топили 2 раза в неделю – один раз для сушки, другой – для обжига. Из печи посуду вынимали «подожками» («ожигами»), перехватывали деревянными клещами и погружали в «обвар» из ржаной муки. За неделю мастер производил в среднем сотню горшков разных размеров: корчаги, горшки, кашники и др.

Для производства красных горшков составлялась («сводилась») смесь из разных сортов глины: красной, зеленой и синей. Затем следовали обычные операции разминания глины и лепки. Готовые горшки красили суриком и обжигали в горнах, располагавшихся на краю селения в особых «клетушках». Горн представлял собой большой, сложенный из кирпича ящик с решетчатым дном. Под решеткой, на которую ставились горшки, находилась топка.

Сбывали свои изделия горшечники самыми разными способами. Большая часть кустарей сдавала свой товар «валом» (оптом) перекупщикам в Романове, Данилове, селах: Горинском, Давыдкове, Шаготи и Чиркове. Некоторые горшечники занимались развозом товара по дальним селам: в Любимский уезд, за Романов, в Курбу и другие места. Сбыт горшков находился в зависимости от урожая грибов и овощей. Невысокие заработки от промысла заставляли крестьян

заниматься земледелием, поэтому производству глиняной утвари отводилось время после окончания полевых работ с сентября – октября месяца. А продолжительность сезона зависела главным образом от состояния проселочных дорог. С весенней распутицей гончары прекращали производство, а летом работа шла только урывками между сельскохозяйственными занятиями.

Постепенный переход гончаров от производства черной посуды к красной на тот момент можно было считать определенным прогрессом не только в технологическом отношении, но и в смысле улучшения условий труда. С развитием производства красных горшков курная изба должна была быть заменена более совершенной избой с дымовыми трубами.

В состав Богородского района Даниловского уезда входили 7 селений Богородской волости и 1 селение Середской волости. Гончарный промысел зародился здесь издавна и получил широкое распространение. В начале XX века в промысле было занято 134 промышленника (1, с. 18). Главными причинами этого были: хороший сбыт глиняной продукции в Ярославле и Костроме, отчасти на местных базарах в торговых селах Вятском, Середе и Давыдкове; наличие даровой глины близ деревни Бабурино, и недостаточное обеспечение крестьян землей. В 1870-80-х годах промысел здесь развивался особенно интенсивно в связи с переходом гончаров к более прогрессивному способу производства красных горшков. До этого технологический процесс выглядел так: лепили горшки в жилой избе, обжигали в полевых горнах ямного типа. Начиная с 1870-х годов, в технологии промысла произошел поворот. Понемногу один за другим гончары начинают строить особые гончарни, «заводы», как их называли сами промышленники. На этих заводах не только обжигали посуду, но переносили туда и остальные фазы производства из жилой избы. Первым поставил такой завод в деревне Бухтарицы, гончар Семен Мартьянов. По данным статистического бюро, в 1901 году на территории Богородского района было 47 таких гончарен – заводов (1, с. 18). Интересно, что другое техническое усовершенствование – ножной гончарный круг, здесь не прижился. Андрей Иванович Звонихин – мастер из деревни Неклюдцево изготовил было ножной круг, но это начинание не получило широкого

распространения – остальные гончары продолжали работать на ручных кругах.

В отличие от многих промышленных районов, где промысел к началу XX века начинал постепенно угасать, в Богородском районе наблюдался подъем производства, на который не повлияло даже повсеместное подорожание топлива.

Гончарня или «завод» представлял собой квадратный в плане 7 – 9-аршинный (5 – 6,5 метровый) деревянный сруб, с крышей, крытой тесом. Обычно гончарня состояла из двух помещений – сеней и рабочего помещения, где находилась печь (горн) с трубой. Здесь же месили глину, лепили горшки, а для сушки готовой продукции были сделаны полки под потолком. Сени служили складом для готовых изделий, а также предохраняли помещение от лишней потери тепла. Видимо, этой же цели служили очень маленькие и узкие окна, поэтому в гончарне постоянно царил полумрак.

С перенесением производства из жилой избы в отдельную гончарню, появилась возможность использовать для сушки то тепло от горна, которое в горнах ямного типа пропадало зря. Устраивая под потолком гончарни полки для сушки, гончар старался поддерживать в помещении постоянную высокую температуру. Тепло от горна держалось в помещении около трех суток. Гончар топил печь один раз в полторы недели. Для сохранения тепла в помещении в течение всего этого времени, а также для уменьшения затрат на топливо, гончар – собственник завода «припускал» в гончарню мастеров – соседей. Эти «припущенники» пользовались помещением и горном и платили собственнику арендную плату.

В Богородском районе довольно широко использовался труд наемных рабочих, обычно это были местные безлошадные крестьяне. Платили им сдельно, а ученики – мальчики, поступавшие в обучение с 10 – 12 лет, работали только за пропитание. Учились лепить сначала крышки, кашники и тому подобную мелочь, постепенно переходя к более сложным вещам.

Глина в этом районе была довольно жирной, однако, песка к ней не добавляли. По мнению гончаров «песок съедал поливу».

Большая часть местных гончаров работала на посудные лавки в

Ярославле, Костроме, Данилове, Любиме. Часть продукции сбывалась и в окрестных селах: Середе, Закобякине, Вятском, Путятине, Диево-Городищах. Некоторые гончары имели в этих селах свои лавочки. Продавать поштучно на местных базарах или по деревням «с возу» было гораздо выгоднее, чем оптом в посудную лавку, но многие гончары были должниками у скупщиков посуды и поэтому вынуждены были работать на них. Продавалась посуда обычно по разрядам. На Ярославском рынке различали два разряда посуды: так называемый «ровняк» – кринки, чашки и прочее, и крупную посуду – опарницы, противни, тазы, рукомойники и т.д. В Костроме же, например, кроме этих двух разрядов различали третий сорт – «полуведерник». Мелкая посуда продавалась по 2 – 2,5 рубля за сотню, крупная – по 5 – 7 рублей.

Рабочий сезон у гончаров Богородского района отличался своей продолжительностью. Усиленная работа длилась обычно с октября по июль. С наступлением лета большая часть крестьян обращалась к полевому хозяйству, и работали с глиной только урывками, «в попадушки», другие гончары уходили в Петербург и нанимались каменщиками или штукатурами, остальные продолжали заниматься гончарством все лето. Грамотных среди богородских гончаров было очень мало. И объяснялась эта безграмотность тем, что детей с 10 лет сажали за «кружало», а взрослые почти не выходили из «заводов». Рабочий день у гончаров начинался в 12 – 2 часа ночи и заканчивался в 6 – 7 часов вечера.

Корреспондент статистического бюро священник Соколов признавал, что «гончарное дело находится здесь на высокой ступени относительно скорости производства, внешнего вида произведений и устройства приспособлений для производства» (1, с. 23).

Редактор газеты «Мой Данилов» Татьяна Белова в своем очерке «Неперевернутые страницы» отмечает: «… В народном музее Данилова представлены чудесные экспонаты – изделия из глины, сделанные умельцами из Середской, Шаготской. Горинской волостей. Такие деревни и села как Бабурино, Выдра, Ворошилки, где залегала красная, зеленая и синяя глина хорошего качества особо славились своими гончарными изделиями. В народном музее экспонируется ендова из синей глины, отнесенная искусствоведами к началу XVII века. А какую

прекрасную форму имели рукомойники, крынки, опарницы, горшки, подойники, молочники, дымари…

В 1967 году гончарные изделия мастера А.И. Игнатьева из деревни Хмельничново демонстрировались в Москве на выставке достижений народного хозяйства СССР» (2).

В архиве народного музея Данилова сохранились некоторые данные полевых исследований, интервью и письма, здравствующих на тот момент гончаров. В деревне Ворошилки Горинского сельсовета вплоть до 1959 года трудился потомственный мастер Константин Дмитриевич Резвов (переселенец из деревни Колотово). Константин Дмитриевич рассказал в интервью сотрудникам музея историю гончарного промысла в своем крае. В деревне Ворошилки для изготовления посуды пользовались местными залежами красной и зеленой глины. Ее вырубали зимой в виде кирпичей, затем привозили домой, и там переминали ногами, выбивая камни, до получения однородной массы. Для увеличения прочности будущей керамики, в глиняную массу добавляли мелкий песок, иначе изделие при обжиге могло треснуть. Рисунок наносился ножом или сложенной тряпкой. Посуда изготовлялась на ручном гончарном круге. Обжиг производился в горне, который строился на берегу реки. «Горно» (по выражению мастера) представляло собой полусферическую печку, в которой за один раз можно было обжечь до 300 изделий. Обжиг длился около трёх часов до появления розового свечения глиняного черепка. Затем еще не остывшее изделие окунали в закваску из разведенного льняного семени – «купали в варе». В результате изделие приобретало черный цвет. Некоторые горшки поливали суриком или свинцом. Сурик доставали нелегально в Ярославле, заплатив за 1 кг – 10 рублей (1950-е годы). На 300 горшков уходило около 4 кг сурика. Ассортимент посуды был очень широким: опарники, бражницы, корчаги, кашники, крынки, цветники, тушилки т.д. Из глины делали даже самовары. Их склеивали из отдельных гончарных частей, а затем целиком обжигали. Промысел существовал здесь до 1959 года – «пока нужда была». Посуду сбывали в окрестных деревнях и даже сдавали оптом в сельпо, что интересно, не в Данилове, а в соседнем Пошехонье. Цена на изделие определялась очень просто: 1 литр – 1 рубль. Константин Дмитриевич передал музею семь своих изделий: горшки, кашник, корчагу, 2 крынки, сосуд для

варенья.

Из архивных материалов Даниловского музея узнаем также, что «в деревне Алексеево до революции было семь дворов и в каждом жили гончары. В конце 20-х годов в Данилове была создана «Артель инвалидов». Шесть человек из Алексеева стали ее членами. Выполняли разные заказы: горшки, плошки, рукомойники, опарницы, дымари, кувшины, корчаги. Работали на дому. Глину привозили из Красного луга. Особенно преуспевали Иван Тимофеевич Рощин и его сыновья Павел и Петр» (3).

Много ценных сведений дает хранящееся в музейном архиве, письмо гончара Михаила Степановича Сотского (деревня Бабурино) первому директору Даниловского музея – Полуэкту Константиновичу Шарапову. Оказалось, что в районе деревни Бабурино (Бабуринский приход) гончарное производство по рассказам старожилов существовало 300 – 400 лет. В деревне Бухтарицы Зименковского сельсовета, была основана артель имени 15-й годовщины октября. До войны там работало около 50 мастеров из прилегающих деревень. Изготовляли различные виды керамической утвари: чайные чашки, крынки, опарницы, кувшины, хлебницы, садовые плошки и большие сосуды для воды, кваса и т.п. Пытались даже делать бюсты Сталина, Ворошилова и Буденного. Но приехавшее из города начальство признало эти изображения «вроде как искаженными», поэтому их изготовление было прекращено. Сбывали товар кроме своего района на рынках Ярославля и Костромы. Во время войны почти все мастера были призваны на фронт, на заводе остались только молодые ученики, из которых был и сам Сотский, проработавший гончаром 20 лет, до закрытия предприятия. Сотский назвал ещё несколько мастеров, остававшихся в живых на тот момент: Зазнобин Александр Васильевич (д. Бухтарицы), Львов Николай Иванович (д. Хмельничново), Курокин Александр Васильевич (д. Неклюдцево), Полуэктов Александр Николаевич (д. Подольново). Сам Сотский получил диплом 1-й степени за гончарные изделия на Всесоюзной выставке в Москве.

Представление о деятельности другого замечательного мастера, последнего из даниловских гончаров – Александра Кузьмича Каракулина, дает статья С. Зеленской «Возродится ли страна Горшания?»

(4). Она повествует о том, что до войны деревни Копанцы, Неклюдцево, Бабурино, Бухтарицы и Хорошавино славились гончарным ремеслом, поэтому люди прозвали эту местность «Горшанией», а жителей – «горшане». С приходом сюда советской власти, был организован не только колхоз, но и промартель, куда вошли 108 горшечников. Здесь, в промартели начал ещё подростком свою трудовую жизнь Александр Кузьмич Каракулин. Ещё в 10 лет прошел он ученичество у своего дяди – мастера гончара. Крынки, горшки, плошки пользовались большим спросом на базарах Ярославля и Костромы. Ведь в деревенском быту нельзя было обойтись без горшка для щей, глиняной тушенки, плошки под крупеник или картошку, т.к. никакая кастрюля не выдерживала температуру русской печи. Не говоря уже о непревзойденных вкусовых качествах пищи, приготовленной в гончарной посуде.…Однако за годы советской власти и крестьянский быт сумели подогнать под советские стандарты. Глиняная посуда вытеснялась кастрюлями, бидонами и банками. Но здоровый консерватизм народной жизни помог сохранить привязанность к горшкам и крынкам, хотя это и считалось одно время верхом нищеты. А когда появился спрос на гончарную посуду, оказалось, что на весь Даниловский район остался один верный своему ремеслу 77-летний мастер Александр Кузьмич Каракулин. До войны он работал в Копанцах в промартели, куда и вернулся с фронта. Но война нарушила горшечный промысел в этих местах. В 1951 году Каракулины перебрались в деревню Частилово, где Александр Кузьмич завел свою гончарню в помещении старой бани. Благо, глины здесь было достаточно, прямо за огородом. В 60-70-х годах был подрублен под корень гончарный промысел в Даниловском районе. Как нерентабельные ликвидировались сельские кирпичные заводы, при которых искони существовало гончарное производство. Но Каракулин не бросил гончарного круга и тогда, под бременем непомерных налогов. С 6 утра, до работы в колхозе, садился «покрутить», а вечером, после работы – опять в свою гончарню. А в 90-е годы спрос на гончарную продукцию очень возрос. И в Москву машинами увозили горшки, и от деревенских заказчиков не было отбоя. Свои изделия мастер вытягивал из целого куска глины «задельни» с помощью мокрой тряпки на ручном гончарном круге по 25-30 штук в день. Снятый с круга сырец

ставился на полки для просушки. Высохшие на воздухе горшки мастер обливал суриком и ставил в печь. А когда сурик расплавлялся и начинал течь – это было сигналом к окончанию обжига. Всеми этими и другими премудростями своего ремесла, Александр Кузьмич готов был поделиться со всеми желающими, но даже ни один из его сыновей не захотели перенять отцовский опыт. На этом, к сожалению, прервалась здесь традиция гончарства. «Если в 70-х годах гончары Даниловского района ещё продолжали работать и изготавливали по заказу Ярославского историко-архитектурного музея-заповедника часть своего традиционного ассортимента – горшки, кувшины, ванночки для купания детей, молочники, опарники и пр., то экспедиция музея, проведенная в 1988 году, зафиксировала отсутствие промысла», – отмечает в своем исследовании М.Л. Фесенко (5, с. 94).

Сегодня уже никто в Данилове и его окрестностях не занимается керамикой, а редкие уцелевшие образцы продукции ранее широко развернутого промысла сосредоточены в местном народном музее имени П.К. Шарапова.

Примечания:

1. Горшечный промысел.// Кустарные промыслы Ярославской губернии. Вып. 26. Издание Ярославского губернского земства. Ярославль; Типография губернской земской управы, 1902 г.

2. *Белова Т.* Неперевернутые страницы. – М.; Ярославль: «ТФИ – Пресс», 2010. – 208 с. илл., С. 200.

3. Гончарный промысел на территории Горинского сельсовета Даниловского района по материалам полевых исследований.// Даниловский Народный музей им. П.К. Шарапова. Научный архив. Б/н.

4. *Зеленская С.* Возродится ли страна Горшания? // Северянка. 06.08.1992.

5. *Фесенко М.Л.* Гончарные промыслы Ярославского края в последней трети XIX – первой половине XX в. // Памятники истории и культуры Верхнего Поволжья. Нижний Новгород, 1991.

Библиография:

1. *Белова Т.* Неперевернутые страницы. – М.: Ярославль: «ТФИ – Пресс», 2010. – 208 с. илл.

2. Гончарный промысел на территории Горинского сельсовета Даниловского района по материалам полевых исследований.// Даниловский Народный музей им. П.К. Шарапова. Научный архив. Б/н.

3. Горшечный промысел. // Кустарные промыслы Ярославской губернии. Вып.26. Издание Ярославского губернского земства. Ярославль. Типография губернской земской управы, 1902 г.

4. *Дайн Г.* Бабуринская керамика // ДИ СССР. 1972. №3. С.39.

5. *Зеленская С.* Возродится ли страна Горшания? // Северянка. 06.08.1992.

6. *Петров Н.П.* О производстве глиняных изделий в Ярославской губернии // Труды Ярославского губернского статистического комитета. Вып.6. Ярославль, 1871. С.57.

7. Труды Ярославского статистического комитета. Вып. 8. Ярославль, 1875. С.49.

8. *Тупицына Н.Н.* Справка по Бабуринскому гончарному промыслу Даниловского района Ярославской области // Научный архив Ярославского историко-архитектурного музея – заповедника. 1972.

9. *Федотов В.Г.* Промыслы Ярославской губернии. Ярославль, Центр «Ресурс», 2003. 132 стр.

10. *Фесенко М.Л.* Гончарные промыслы Ярославского края в последней трети XIX – первой половине XX в. // Памятники истории и культуры Верхнего Поволжья. Нижний Новгород, 1991. С.91-96.

Л.Б. Фрейверт

ЗНАЧЕНИЕ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ А.Г. ГАБРИЧЕВСКОГО ДЛЯ СОВРЕМЕННОЙ ТЕОРИИ ДИЗАЙНА

В статье рассматриваются с позиций современной теории дизайна работы А.Г. Габричевского, посвященные различным искусствам. Выявляется актуальность высказанных им положений и возможность их развития в современной науке о дизайне.

In this article works by A.G. Gabrichevskiy devoted different arts are investigated in point of view of modern design theory. Actuality of his ideas and possibility of their development is displayed.

Ключевые слова: дизайн, художественная форма, А.Г. Габричевский, «Морфология искусства», философия искусства.

Keywords: industrial design, art form, A.G. Gabrichevskiy, «Morphology of art», philosophy of art.

В настоящее время наука об искусстве осваивает вернувшееся к нам наследие Александра Георгиевича Габричевского, философа и теоретика искусства. Его идеи не только не потеряли своей актуальности; она даже возрастает. Думается, что активное изучение концепции Габричевского принесет большую пользу такой относительно молодой отрасли искусствознания как теория дизайна. Более того. Здесь наука о дизайне может не просто пассивно усваивать и принимать созданное в других областях искусствоведения, но и занять передовые позиции.

Работ, непосредственно посвященных проблематике дизайна, у Габричевского немного: это его статьи «Язык вещей», «Одежда и здание», «От орудия к монументу». Но они не посторонние вкрапления

в наследие ученого. Нередко частный момент – творчество какого-либо художника или отдельное произведение – становится поводом для глубокого обобщения, выходящего далеко за рамки той конкретной проблемы, которой посвящена работа. Многие идеи и теоретические положения Габричевского необычайно продуктивны для современной теории дизайна.

Его концепция занимает особое место в наследии великих теоретиков искусства первой половины XX века. Он не был создателем некоего теоретического инструментария, как Г. Вельфлин, или автором новых терминов. Сила его концепции в универсализме. Не претендуя на небывалую оригинальность тех или иных отдельных логических ходов, она может включать в себя практически безграничный концептуальный и практический материал. Одной из главных его идей было преодоление «мнимой противоречивости основных направлений и методологических установок» теории искусства (1). Кроме того, Габричевский исследовал с точки зрения формы различные искусства, и поэтому он мог на основе синтеза философско-теоретической (что само собой разумеется) и фундаментальной собственно искусствоведческой базы создать концепцию понимания искусства, его произведения в их связи с основами жизнестроения. Он поднимал на щит «онтологичное как таковое» в искусстве. Здесь важен и «отказ от дуалистической установки» и осознание того, что реальность стоит выше антитез бытия – становления, пространства – времени, материи – Духа. Именно в творческом процессе и в произведении искусства как его результате снимается этот дуализм (2).

Главной задачей современного искусствознания Габричевский считал «отмежевание искусствоведения от эстетики и практической истории искусств» (3). Собственно, она не решена по-настоящему до сих пор. Понятно, что под «практической историей искусств» ученый понимал последовательное описание событий исторического процесса. Что касается «отмежевания искусствоведения от эстетики», то здесь он имел в виду проведение четкой границы между универсалиями и максимами классической эстетики и анализом конкретной ткани произведения искусства в ее самоценном бытии. Не следует забывать, что философ-эстетик не всегда бывает столь же мастеровит в анализе

художественной формы, и опасность подмены одного другим велика. На сегодняшний день эстетика, правда, нередко успешно вторгается в аналитику произведений искусства, сохраняя баланс между конкретным и общим началами, которые за этой конкретикой стоят. Впрочем, образцом в этом плане могут служить тексты самого Александра Георгиевича. Именно он поставил задачу создать «новую философию искусства… синтезировать формализм и историзм», определить «структуру философии культуры» (4).

Синтетичность, всеохватность, преодоление антиномий является наиболее сильной и оригинальной стороной концепции Габричевского. По его убеждению, философия искусства должна опираться на имманентно присущие искусству формальные закономерности; только так возможно объединить формализм и историзм. Последний должен включать в себя не просто цепь фактов. История искусства обязательно должна быть и историей художественной формы – такой вывод можно сделать на основе его текстов.

Согласно Габричевскому, произведение искусства имеет чрезвычайно высокий онтологический статус. Оно выступает как выразитель сущности бытия и человеческой деятельности: «Творчески воссоздавая окружение, человек антропоморфизирует его» (5). Собственно, процитированная выше статья «Одежда и здание» является образцом того, как категории «бытовые» и «философические» выступают у ученого как составляющие одного континуума. Для дизайна «антропоморфизация» окружения является первейшей и центральной задачей. В этом тоже проявляются свойства дизайна как, возможно, центральной формы современной культуры, органически связанной со всеми другими.

В дизайне, как известно, отсутствует жесткая граница между духовным и материальным началами. Отсутствует их противопоставление и в трудах Габричевского. Всё, что происходит внутри произведения или с ним в процессе пользования, наполнено смыслом. При этом ученый не игнорирует и материально-чувственную природу каждого из искусств, тонко фиксируя и сходства и различия. Для создания общей теории художественной формы концепция Габричевского является базовой, что отмечено в современном искусствознании: «…оценка всего состава

теории формы может происходить только на основе еще одного фактора, теоретического **управления** ее функциями, что могло бы быть рассмотрено в рамках объекта семиотики, но для этого семиотика должна определиться по отношению к чувственной природе искусства. Пока же этого не произошло» (6).

«Чувственная природа искусства» не позволяет ему полностью раствориться в нематериальном начале. Да этого и не нужно: в концепции Габричевского материально-вещественное не снижает духовного накала искусства, а, скорее, наоборот, демонстрирует одухотворяющую силу творчества, которое выступает как фундаментальная онтологическая характеристика. Поэтому и не существует для ученого проблемы противопоставления бытового и возвышенного. «Утилитарное» в его концепции выступает как «смысл телоса» (7). И даже более того: «Служебность есть нечто **духовное,** представление о будущей пригодности и о проектируемом назначении, данное в творческом субъекте, а отнюдь не нечто телесное, которое в соединении с веществом могло бы дать материальный продукт» (8). Весьма важно для теории дизайна, что Габричевский говорит о «**проектируемом** назначении» (выделено мной – Л.Ф.), что сейчас включено в контекст явления, называемого «проектная культура». Сущность этой служебности или, говоря более привычным для нас языком, утилитарной функциональности заключена не в заданных внешних условиях, а в мыслительной, духовной деятельности творческого субъекта. И здесь не имеет значения, насколько велика та степень свободы, которой может пользоваться проектировщик или создатель того или иного объекта. Кроме того, под «назначением» здесь явно понимается не только утилитарная функция, но весь комплекс смыслов вещи.

С таких позиций бифункциональные искусства не рассматриваются как «второсортные»: «…проблема всякого прикладного искусства: так подчинить мертвую материю духу, так сорганизовать ее, чтобы новый материальный предмет своею формой выявлял свое назначение, чтобы он был органическим жестом одухотворенной материи» (9). Здесь под прикладным искусством понимаются все бифункциональные искусства. В глаголе «сорганизовать» явно слышны оттенки смысла, родственные

слову «организм», что и подтверждается завершением фразы.

Одухотворение материи по Габричевскому предполагает не пренебрежение телесным, а выявление его духовного смысла. Ученый никогда не забывает о чувственной составляющей искусства и связывает ее с характерными особенностями человеческого тела и его поведения: «Выразительная форма человеческого движения переносится на эти предметы…<…> Будучи… как бы включаемым в телесное движение человека и работу его органов, создаваемое орудие приобретает характер **постоянного жеста**, так что оно часто даже в положении покоя и вне употребления кажется нам отделившимся членом, который только на время отложен в сторону…» (10). Данное положение актуально и для архитектуры, и для декоративно-прикладного искусства, но особенно важно оно для дизайна. Проектировщик выступает здесь одновременно как создатель вещи и как культурный герой, который учит пользователя правильным движениям и рациональному использованию мышечной энергии.

Глубина проникновения Габричевским в специфику формотворчества всех искусств способствовала тому, что он фактически создал для них единую универсальную концепцию пространства/времени. Именно Габричевский впервые выдвинул понятие «морфологии искусства». Для него «построение морфологии искусства, учение о форме» было «онтологическим обоснованием верховного достоинства онтологии искусства» (11). Под морфологией он подразумевал не только отношение того или иного вида искусства к пространственно-временному континууму, но и универсальные закономерности художественного формообразования в целом.

Для Габричевского особо важным было сочетание понимания произведения искусства и как результата творческого акта, деяния, и как самостоятельного организма. С его точки зрения, «онтологическая структура художественного произведения служит прототипом и идеей всякого продукта вообще» (12). Данная идея необычайно плодотворна для дизайна. Его объекты особым образом вписаны в бытовую и бытийную ткань жизни человека и человеческого сообщества. Дизайн-объект является в первую очередь «продуктом вообще», и лишь во вторую – собственно произведением искусства. Эту ситуацию он

разделяет с архитектурным объектом. Ведь архитектура, по меткому выражению В.И. Тасалова, является «пространством людей и вещей» (13), причем люди стоят на первом месте.

Фактически Тасалов предвосхитил современный интерес к наследию Габричевского и косвенно указал на его важность и продуктивность для понимания основ художественного формообразования в современном дизайне. В нем отражается стремление человека одухотворять и антропоморфизировать и всё вокруг себя (14). При этом воплощается строение не только тела, но и «строение» внутреннего мира личности. Здесь находится место и эстетически-художественным, и семиотико-языковым особенностям дизайна. Один из путей такой антропоморфизации – применение в дизайне метафоры, которая «в достаточной степени отражает проблему художественного языка в дизайне <…> необходимо оптимальное соотношение сочетаний эстетических элементов, детерминированных техникой, с художественными иррациональными новациями» (15).

Динамика жизни, сочетание рационального/иррационального, органического/механического, пространственного/временного было важным компонентом концепции Габричевского. Для дизайна это особенно актуально. Устаревшее деление искусств на пространственные, временные и пространственно-временные и причисление дизайна к пространственным искусствам не способствует прогрессу в его теории и практике. Это вступает в противоречие, например, с использованием сценарного моделирования. Кроме того, следовало бы осознать, что дизайн давно нуждается в дифференциации сценарного и режиссерского моделирования (упоминания второго в литературе о дизайне автору данного текста неизвестны). Сценарий – это последовательность событий и действий, режиссура – придание действиям определенных качественных характеристик. Подобных положений нет в текстах Габричевского, но такие выводы может сделать заинтересованный читатель. Причем источником могут послужить тексты, чья связь с дизайном не столь очевидна.

Весьма интересен с данной точки зрения фрагмент из статьи «Мантенья»: «…временная стихия дается в искусствах главным образом в моментах двигательных и качественных, понимая под этим

движение как единый психический акт… В творчестве пластическом сюда относится прежде всего линия… как отражение, символ выразительного движения художника; затем переживание пространства не как безразличной пустой среды…, а как живого, органического, динамического начала, как… отражения нашей психики» (16). Здесь крайне важна психическая составляющая человеческого движения. Разумеется, аналогии с возникшей несколькими десятилетиями позднее эргономикой следует проводить очень осторожно. Но здесь уже ощущается единство человека и его действия, его орудий и окружающей среды, что недавно определено терминологически как «эргатическая система» (Г.М. Зараковский).

Габричевский рассматривал переживание пространства как живое начало; таким образом оно должно и создаваться: «… не как безразличная пустая среда,… а как живое, органическое начало, как… отражение нашей психической динамики» (там же). Для дизайна переживание пространства изначально ориентировано на человека: здесь учитываются его антропометрические, возрастные, гендерные, психологические и многие другие характеристики; человек воспринимает окружающие объекты, движется, совершает операции и действия. Но все эти процессы протекают не только как взаимодействие человека и вещи; они происходят в некоей среде.

Фактически Габричевский предвосхитил то, что ныне называется средовым подходом: «…динамическое пространство есть качественный субстрат, поток становления, из которого возникают отдельные тела, [которые] … никогда не отрицают связь с породившей их… стихией. Динамическое пространство есть абсолютная качественная подвижность или экстенсивная возможность для движения тел как живых качеств-индивидуальностей. Пространство же статическое есть то, что отделяет одно тело от другого» (17). Интересно, что в данном фрагменте изложение Габричевского движется не от статики к динамике, как у Вельфлина, а наоборот: динамика выступает как первичное, маркированное начало. Это связано со всей системой взглядов ученого, где мир и художественная форма рассматривается как живое начало, т.е. через призму человеческой деятельности и восприятия.

В своей фундаментальной, хотя и тезисно изложенной, работе

«Теория и философия искусства» Габричевский четко фиксирует «два основных типа» построения пространства: «… примат вещи – прагматизм, объективизм, постоянство тела, статика, пустота[;] примат среды – выразительность, субъективизм, динамика, качественная текучесть тела, творческая среда, наполненность» (18). В целом эта типология соотносится с «парами» Вельфлина, но здесь перед нами интерстилевые категории, что крайне важно для современного дизайна с его полистилистичностью, интересом к ретроспективизму и тому подобными явлениями.

Удивительно актуальным остается понимание Габричевским сущности произведения искусства и в этом контексте – соотношения среды и вещи: «Художественный объект как возникающий определяется временем, потоком и статизируется вопросом "когда?"; художественный объект как возникший определяется пространством, местом, средой. Вот почему среда является первой категорией, определяющей онтологическую структуру пространственного художественного объекта» (19).

Даже тектоника, которая обычно трактуется как физико-механически, для Габричевского является выражением «антропоморфизации материи». С этой точки зрения чрезвычайно интересно сопоставление архитектуры – «выражения органических функций механизма» и скульптуры как выражения «механических [функций] организма» (20).

Родственные черты свойственны теоретическому наследию Габричевского и Тасалова, который явно находился под его воздействием. К теоретическому наследию Габричевского вполне применим возникший позднее термин Тасалова «искусствоцентризм». Далеко не случайно, что еще в 1979г. Владимир Ильич цитирует практически запрещенного Габричевского по изданию журнала «Искусство» № 1 за 1923г. (21). Практически во всех трудах Тасалова ощутимо влияние Габричевского. Прямым продолжением цитированной выше мысли из работы «Теория и философия» кажется фрагмент из последней работы Тасалова «… Сквозь магический кристалл»: «От конструктивного органицизма (жизнь) к органическому конструктивизму (искусство). От неживого к живому, от живого к неживому. От биологизма к космологизму» (22).

Это особенно актуально для современного дизайна, где большинство

объектов сочетают в себе свойства «скульптурные» и «архитектурные». Проблема обостряется еще и тем, что многие изделия, например, индустриального дизайна являются механизмами, машинами в самом широком смысле слова. Кроме того, индустриальный способ производства вещей, предназначенных для контакта с человеком, также предполагает синтез органической и механической компонент. Важно для современной теории и практики дизайна следующее положение: «Архитектура выражает: отношение человека к материи (через приспособление), отношение человека к среде, отношение материи к среде. Отсюда пространство: внутри материальных объемов – эстетическая механика» (23). В данном аспекте между архитектурой и дизайном много общего. Но в дизайне активность отношения человека к среде значительно выше, а современные материалы позволяют говорить не только о приспособлении, но и об энергичном преобразовании.

Взаимодействие человека со средой может носить различный характер. Бытовой и художественный аспекты имеют общие черты, но всё же «…элементы… зрительного опыта… обладают с того момента, как они включены в художественное произведение, иными связями и иными значениями, чем в сфере действительности» (24). В дизайне ситуация еще сложнее: здесь одновременно действуют обе системы «связей и значений», причем они должны поддерживать друг друга, гармонировать между собой. Поэтому понимание утилитарных и технологических условий и их использование не отменяет обязанности дизайнера изучать «формальные принципы изображения, которые, оформляя вещь, вместе с тем являются условиями всякого изображения» (25). Слово «изображение» применительно к дизайну здесь трактуется предельно широко. Собственно, в процессе творчества проектировщик действительно сначала изображает вещь, которая затем становится компонентом реального мира, имеющим утилитарную функцию. Также Габричевский указывает на актуальность системы Вельфлина, значение которой он совершенно справедливо расширяет до всей сферы предметного творчества, усматривая в ней «предпосылки творчества и всякого оформления вообще» (26).

С этой точки зрения необычайно интересен взгляд Габричевского на конструктивизм: «…вся проповедь конструктивизма … в сущности,

ничто иное, как призыв к единому жизненному принципу всего культурного оформления <…> для конструктивиста нахождение стилистической нормы материального оформления важнее своеобразия отдельных искусств», да и «лирической мишуры отдельных манер» (27). Для ученого конструктивизм выступает как органическая часть истории искусства и культуры, в котором проявляются общие закономерности формопостроения. Современный дизайн в целом меньше тяготеет к типологическим тенденциям так называемого жесткого проектирования, корни которого можно усматривать в конструктивизме. Но строгая формальная дисциплина, свойственная этому направлению, может служить своего рода непреходящим образцом.

Габричевский проявлял активный интерес к искусству, для которого высокий уровень формальной дисциплины – необходимое условие: это музыка. Так, например, в статье «Композиция» для словаря он специально подчеркивает: «… в музыке все типы композиции сводятся к конструктивному. Недаром термин “композиция” и применяется к музыкальному искусству, обозначая музыкальное творчество и музыкальное произведение вообще» (28). Сопоставляя эти различные тексты, можно сделать следующий вывод: для Габричевского конструктивизм был ценен не только как отдельный исторический этап, но и как носитель вневременной константы конструктивности, дисциплинированного формообразования.

На примере архитектуры и музыки ученый демонстрирует особое понимание природы числа: в них оно «… являет своеобразную качественную природу, свидетельствующую о том, что искусство есть один из немногих, если не единственный доступный нам реальный синтез обеих, казалось бы, враждующих стихий» (29). Иначе говоря, архитектура и музыка могут как бы служить примером понимания сущности числа для других искусств. Поскольку они искусства неизобразительные, в них выразительное значение формальных моментов особенно велико. В эту группу искусств входит и современный дизайн. Для него понимание числа как качественной характеристики особо важно. Здесь число служит не только закономерностям построения, но и является агентом связи с человеком, с его телесностью и особенностями восприятия, с его духовным миром.

Благодаря перечисленным выше факторам «язык», вернее, «речь вещей» может «пробуждаться в них под рукой художника, который, оформляя и переистолковывая ее скудную практическую символику, открывает ее латентную культурную и социальную выразительность» (30). Последнее особо важно для современного дизайна: здесь возрастает роль коммуникативных и когнитивных аспектов. Объект дизайна может рассматриваться как некий текст, который вступает в коммуникативный акт с потребителем: имеет место «…процесс передачи некоего содержания адресату в рамках когнитивной структуры» (31). Немаловажную роль здесь играет эстетика постмодернизма: дизайн, как и другие виды искусства, «стал отвергать классический логоцентризм и осваивать художественный язык культуры с его непрерывной текстурой, сплошным плетением знаковых систем <…> Языковые системы путем наложения образуют пересекающиеся семиотические сетки…» (32). Разумеется, постмодернизм не исчерпывает всей современной проблематики. При всей его контрастности современному хай-теку и деконструктивизму, их тактика по отношению к конструктивизму и модернизму в целом имеет много общего с постмодернистской, только объекты переосмысления другие.

В силу указанных причин современная теория и практика дизайна нуждается в изучении трудов ученых, где максимально обобщены предельно контрастные компоненты, которые образуют не противоречия и антиномии, а синтез и гармонию противоположностей. С этой точки зрения научное наследие Габричевского чрезвычайно ценно. Для того чтобы в дизайне «язык вещей» говорил в полную силу, современной теории дизайна необходимо осознать некоторые основные закономерности, основываясь на теории замечательного ученого:

Пространство/время, статика/динамика, количество/качество, утилитарное/духовное есть не противоречия, а категории, являющиеся частью одной целостности, которая выражает себя в художественном творчестве, в том числе дизайнерском. В дизайнерском творчестве они должны взаимно усиливать друг друга.

Закономерности бытового и художественного восприятия не сводимы друг к другу. Но для дизайна проблема их взаимодействия требует решения, причем как общетеоретического, так и в каждом

конкретном случае.

В искусстве всегда выражен пространственно-временной синтез. Следует осознать важность второй составляющей для современного дизайна. Без этого нет ни восприятия, ни процесса пользования, не говоря уже о трансформируемых и различными способами преобразуемых объектах. Вне этого невозможно выразить динамику жизни.

Для современного дизайна необходимо осваивать весь опыт теоретической мысли в различных искусствах. Понимание числа как качественной категории ярче всего выражено в архитектуре и музыке; музыкальная же теория формы, в силу ее детальной разработанности и высокой сложности, во многом может служить образцом для других искусств.

Фактически впервые система Вельфлина рассматривается как универсальное явление межстилевого характера, из чего закономерен вывод о применимости этой системы к современному дизайну.

Чрезвычайно актуален взгляд Габричевского на конструктивизм. Он рассматривается не как слом всего и вся, а как «жизненный принцип культурного оформления», как продолжение культурных традиций и закономерный этап их развития. Сегодня, в век позднего хай-тека и деконструктивизма, это уже становится очевидным, но ученый писал об этом почти 90 лет тому назад.

В настоящее время роль дизайна в современной культуре возрастает. Поэтому перед его теорией и практикой стоят значительные задачи, для решения которых весьма продуктивно обращение к наследию теории и философии искусства, ставшему классикой XX века.

Примечания:

1. *Габричевский А.Г.* К вопросу о формальном методе // Габричевский А.Г. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002. С.17.

2. *Габричевский А.Г.* Введение в морфологию искусства.Там же. С.87, 85.

3. *Габричевский А.Г.* К вопросу о формальном методе. С.17.

4. *Там же.* С.19.

5. *Габричевский А.Г.* Одежда и здание. Там же. С.408.

6. *Кошаев В.Б.* Инспирация понятий морфологии искусства// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Вестник МГХПА. 2011. № 4. Ч. 1. С.25.

7. *Габричевский А.Г.* Одежда и здание. С.405.

8. *Габричевский А.Г.* От орудия к монументу. Там же. С.489-490.

9. *Габричевский А.Г.* Одежда и здание. С.409.

10. *Габричевский А.Г.* От орудия к монументу. С.487.

11. *Габричевский А.Г.* Введение в морфологию искусства. С.88-89.

12. *Там же.* С.93.

13. *Тасалов В.И.* Очерк эстетических идей архитектуры капиталистического общества. М., 1979. С.100.

14. *Габричевский А.Г.* Одежда и здание. С.408.

15. *Жердев Е.В.* Метафора в дизайне. М., 2010. С.68-69.

16. *Габричевский А.Г.* Мантенья// Морфология искусства. С.332.

17. *Габричевский А.Г.* Введение в морфологию искусства. С.165.

18. *Габричевский А.Г.* Теория и философия искусства. Там же. С.209.

19. *Габричевский А.Г.* Введение в морфологию искусства. С.153.

20. *Габричевский А.Г.* Теория и философия искусства. С.201.

21. См.: Тасалов В.И. Очерк эстетических идей архитектуры капиталистического общества. М., 1979. С.102.

22. *Тасалов В.И.* … Сквозь магический кристалл искусства. М., 2011. С.17.

23. *Габричевский А.Г.* Теория и философия искусства. С.210.

24. *Габричевский А.Г.* Формальный метод. Там же. С.27.

25. *Габричевский А.Г.* К вопросу о формальном методе. С.23.

26. *Там же.* С.24.

27. *Габричевский А.Г.* О современной живописи. Там же. С.311.

28. *Габричевский А.Г.* Композиция. Там же. С.78.

29. *Габричевский А.Г.* Введение в морфологию искусства. С.122.

30. *Габричевский А.Г.* Язык вещей. Там же. С.33.

31. *Жердев Е.В.* Когнитивная функция метафоры в дизайне// Актуальные проблемы искусствознания (дизайн, декоративно-прикладное, монументально-декоративное и изобразительное искусство и архитектура). М., 2013. С.31.

32. *Там же.* С.30.

Библиография:

1. *Габричевский А.Г.* Введение в морфологию искусства// Габричевский А.Г. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002. С. 83-166.

2. *Габричевский А.Г.* К вопросу о формальном методе // Там же. С.17-24.

3. *Габричевский А.Г.* Композиция// Там же. С.76-78.

4. *Габричевский А.Г.* Мантенья// Там же. С. 330-362.

5. *Габричевский А.Г.* Одежда и здание//Там же. С.402-429.

6. *Габричевский А.Г.* О современной живописи // Там же. С.310-313.

7. *Габричевский А.Г.* От орудия к монументу// Там же. С.486-494.

8. *Габричевский А.Г.* Пространство и масса в архитектуре// Искусство. 1923. № 1.

9. *Габричевский А.Г.* Пространство и масса в архитектуре// Габричевский А.Г. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002. С. 430-447.

10. *Габричевский А.Г.* Теория и философия искусства// Там же. С.188-211.

11. *Габричевский А.Г.* Формальный метод // Там же. С.26-30.

12. *Габричевский А.Г.* Язык вещей// Там же. С.31- 39.

13. *Жердев Е.В.* Когнитивная функция метафоры в дизайне// Актуальные проблемы искусствознания (дизайн, декоративно-прикладное, монументально-декоративное и изобразительное искусство и архитектура). М., 2013. С.28-32.

14. *Жердев Е.В.* Метафора в дизайне. М.: Архитектура-С, 2010. 464с.

15. *Кошаев В.Б.* Инспирация понятий морфологии искусства// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Вестник МГХПА. 2011. № 4. Ч. 1. С.19-27.

16. *Тасалов В.И.* Очерк эстетических идей архитектуры капиталистического общества. М., 1979. 335с.

17. *Тасалов В.И.* …Сквозь магический кристалл искусства. М., 2011.

И.В. Смекалов

ДВЕ ЭКСПОЗИЦИИ ОРЕНБУРГСКОГО ФИЛИАЛА УНОВИСА (1921)

В статье анализируются документальные свидетельства о деятельности оренбургского филиала УНОВИСа, раскрывается роль концепции формообразования супрематизма в творчестве оренбургских художников.

The article analyzes the documentary evidence on the activities of the Orenburg branch of UNOVIS, the author speaks about the role of suprematism as a concept of form in creative works of the artists in Orenburg.

Ключевые слова: УНОВИС, супрематизм, И. Кудряшов, С. Калмыков, Н. Тимофеева, Л. Лисицкий, Г. Клуцис.

Keywords: UNOVIS, Suprematism, I. Kudryashov, S. Kalmykov, N. Timofeeva, L. Lissitzky, G. Klucis.

Художественная группа УНОВИС (Утвердители нового искусства), организованная К.С. Малевичем в Витебске в феврале 1920 года, стремительно развивалась как творческий центр и универсальная школа, утверждавшая супрематический метод в живописи, архитектуре, прикладном искусстве и художественном оформлении. В ряде городов России были предприняты попытки создать аналогичные объединения. Оренбургский филиал УНОВИСа возник уже в июле 1920 года (при непосредственном участии Малевича и Эль Лисицкого) на основе местных Государственных свободных мастерских. Несмотря на кратковременность существования филиала, оренбургским супрематистам удалось разработать оригинальные художественные проекты, оставшиеся в истории авангарда. Исследование творческого

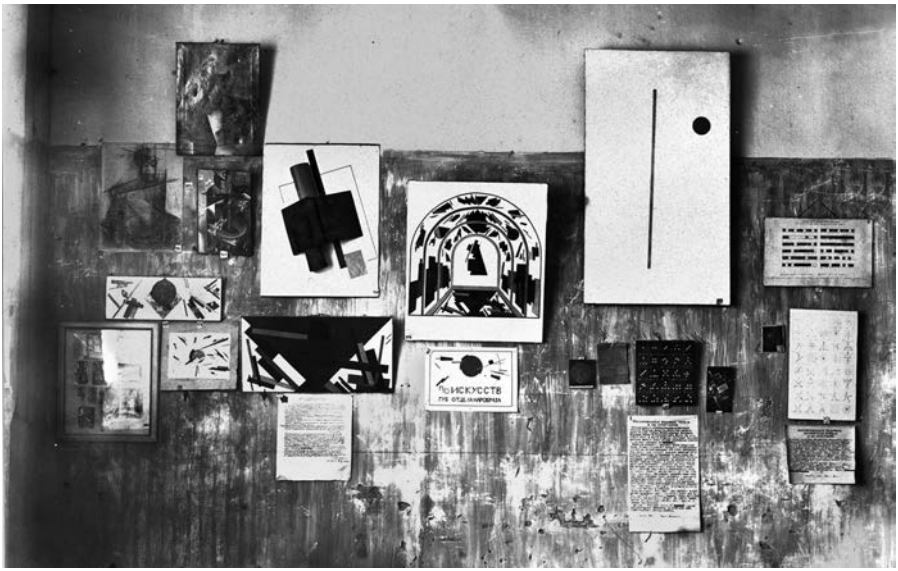


Рисунок 1. Фотография части экспозиции 1-й Государственной выставки картин в Оренбурге (1921)

наследия представителей филиала УНОВИСА невозможно без кропотливого поиска и анализа источников. Никаких целостных архивных фондов, характеризующих эту организацию, не обнаружено. Поэтому особый интерес вызывают материалы о выставочной деятельности трёх членов творческого комитета (творкома) - живописцев Ивана Алексеевича Кудряшова, Сергея Ивановича Калмыкова и Надежды Константиновны Тимофеевой: каталог оренбургской художественной выставки и фотография части экспозиции этой выставки, а также фотография выставки УНОВИСа в Москве (1921), объединившей представителей Витебского центра и филиалов.

Каталог 1-й Государственной выставки картин в Оренбурге. Без преувеличения важнейшим документом оренбургского УНОВИСа является обнаруженный в ГАРФ каталог 1-й Государственной выставки картин (Оренбург, 1921), который содержит сведения о составе экспозиции и авторских названиях произведений (1). Согласно каталогу, на выставке было представлено 265 произведений различных жанров. В разделе «абстрактивизм» – 17 работ членов творкома УНОВИСа, из

них: 8 – Кудряшова, 7 – Калмыкова, 2 – Тимофеевой. В каталоге приводится порядковый номер каждого произведения.

Серия работ Калмыкова в этом разделе включает произведения, явно связанные общим замыслом, но отличающиеся не только по технике исполнения (масло, клеевые краски, меловой гризет-графит), но и по стилю. Произведения, названные автором «Видимыми абстракциями», носят супрематический характер, но названы необычно для супрематиста: № 249 – «Видимая абстракция (белое, красное, синее)»; № 250 – «Видимая абстракция (чёрное и белое)»; № 251 – «Видимая абстракция (чёрное и коричневое)»; № 252 – «Видимая абстракция (рисунок на обёрточной бумаге)». Другие вещи Калмыкова, объединённые эффектным авторским обозначением «К учению об элементах видимых форм», иллюстрируют собственные пространственные разработки автора: № 253 – «Видимые изолированные точки и их сочетания (чёрное и белое)»; № 254 – «Видимые изолированные бесконечные прямые и их сочетания (чёрное и белое)»; № 255 – «К учению об элементах видимых линий».

Серия работ Кудряшова под заголовком «Супрематизм» включает произведения, большинство из которых связаны с проектом оформления 1-го Советского театра: № 256 – «Общая схема росписи»; № 257 – «Занавес»; № 258 – «Потолок фойе»; № 259 – «Боковая стена фойе». Кроме этого, в каталоге представлены следующие супрематические работы Кудряшова: № 260 – «Контррельеф»; № 261 – «Плоскостной рисунок»;№ 262 – «Рисунки»; № 263 – «Эскиз вывески».

Ещё одна ученица Малевича – Надежда Тимофеева, жена Кудряшова, согласно каталогу, показала на выставке всего две композиции: № 264 – «Портрет-(абстракция)»; № 265 – «Кубизм».

Фотография части экспозиции 1-й Государственной выставки картин в Оренбурге. Бесценным источником данных о деятельности филиала УНОВИСа в Оренбурге является фотография экспозиции 1-й Государственной выставки картин из коллекции Г. Д. Костаки (стена с работами местного творкома). На оборотной стороне фото рукой Кудряшова написано: «Выставка в Оренбурге. 1920. Работы Кудряшова, Калмыкова, Тимофеевой» (указанная дата ошибочна, правильно –

1921 год) (2). Все произведения членов творкома УНОВИСа, судя по фото, были расположены на одной стене. Эта стена является лишь частью большой экспозиции, включающей в себя работы мастеров, придерживающихся противоположных художественных направлений. На стене УНОВИСа представлены семнадцать картин, снабжённых авторскими пояснениями (всего три листа таких пояснений – один под работами Кудряшова и Тимофеевой, два под работами Калмыкова). Фото давно привлекало специалистов, например, именно по этому фото А.С. Шатских опознала произведение Сергея Калмыкова в работе, ранее приписываемой И.Г. Чашнику (3). Сравнивая фото с каталогом выставки, можно атрибутировать большинство произведений, представленных на выставке. Нумерация в обоих случаях совпадает. Авторские тексты под картинами частично читаются по фото, их смысл вполне возможно восстановить полностью.

Работы слева принадлежат Кудряшову – «Плоскостной рисунок» (сидящая фигура), «Рисунки». К сожалению, графика, помещённая под стекло, плохо различима на фото и никак не конкретизируется в каталоге. Однако в беседе с автором настоящей статьи А.С. Шатских указала, что среди нечётко видимых рисунков Кудряшова различимо фото персональной выставки Малевича в Москве (1920). У Тимофеевой (следующий слева ряд) – две кубистские композиции: «Кубизм» и «Портрет-абстракция». Они выполнены в смешанной технике (с использованием коллажа).

В центре экспозиции оренбургской выставки расположены работы Кудряшова –картина «Общая схема», а также большая композиция «Занавес». Этот живописный, скорее всего несохранившийся, холст отчётливо, в деталях виден на фото. Именно под картиной «Занавес» был помещён лист с двумя пояснительными текстами. Текст, принадлежащий Кудряшову, назван «1-й Советский театр». Второй текст, без названия, обосновывающий логику кубизма, принадлежит Тимофеевой. Между работами Тимофеевой и оформленными рисунками в раме находим две композиции Кудряшова – это большая супрематическая акварель (ныне в ГТГ) и один из графических эскизов оформления театра с надписью «Фойе, боковая сторона» (ныне – в Музее современного искусства, г. Салоники). Отметим, что некоторые из известных эскизов оформления

1-го Советского театра в экспозиции отсутствуют.

Слева от «главной» картины внимание привлекает «Контррельеф» – большая композиция с объёмной формой (на фото чётко видна тень от объёма). В расположенном в центре стены, внизу под «главной» картиной, супрематическом «Эскизе вывески» введена шрифтовая тема: «П/О искусств губ. отдела Наробраза». Следовательно, перед нами вывеска организации, в непосредственном подчинении у которой находились Оренбургские ГСХМ, где преподавали все члены творкома УНОВИСа.

Справа от картины Кудряшова «Общая схема» видна большая супрематическая композиция, которая может быть условно названа «Линия и точка». Она принадлежит Калмыкову. Судя по номеру (№ 249), в каталоге данная композиция названа «Видимая абстракция (белое, красное, синее)». Справа внизу тоже представлены работы Калмыкова (в том числе несколько таблиц). На фотографии под работами Калмыкова можно прочесть его пояснения, которые в основном соответствуют данным каталога: «Изолированные видимые точки и их сочетания»; «Изолированные видимые (бесконечные) прямые и их сочетания»; «К учению об элементах видимых линий (клеевые краски)». Интересно, что среди живописных картин-схем, картин-таблиц помещена афиша о лекции Калмыкова «Натурализм и Абстрактивизм в изобразительном искусстве и наука о формах ВИДИМОГО МИРА», сохранившаяся в делах ГАРФ (4).

Итак, на выставке, проведённой в Оренбурге в феврале 1921 года, были представлены результаты работы оренбургского творкома филиала УНОВИСа, включающие в себя как «развивающие» кубистские произведения (Н.К. Тимофеева), так и зрелые супрематические вещи (И.А. Кудряшов; С.И. Калмыков), а также работы, соответствующие двум монументальным проектам Кудряшова и Калмыкова. Анализируя фотографию и данные каталога, эти произведения можно не только описать, но и реконструировать.

Фотография выставки УНОВИСа в Москве. Интересно сравнить фото оренбургской экспозиции и фото выставки УНОВИСа в Москве, состоявшейся в том же 1921 году. На двух расположенных под углом друг к другу стендах здесь представлены работы трёх художников: Эль

Лисицкого, Густава Клуциса, Ивана Кудряшова. Фото происходит из архива Александра Родченко (5). Оно неоднократно комментировалось в книгах по истории УНОВИСа, а также в изданиях, посвящённых персонально Эль Лисицкому и Клуцису. Однако до сих пор не вполне ясно, какая именно выставка запечатлена фотографом. Дело в том, что во второй половине 1921 года в столице прошли две выставки УНОВИСа. 4–8 июня 1921 года в Москве в клубе имени Поля Сезанна при Вхутемасе состоялась закрытая выставка УНОВИСА. В декабре 1921 года в Москве состоялся показ работ в связи с докладом Малевича в Инхуке. Было представлено свыше 200 работ – холсты, графика, схемы, модели. Все без указания авторства (6). Смысл московских выставок УНОВИСа понятен: на излёте деятельности организации в провинции художники стремились обнародовать свои труды в столице. Не менее важно было объединить результаты напряжённой работы нескольких филиалов. О желательности такой акции Малевич писал Кудряшову из Витебска в Оренбург ещё 14 апреля 1921 года: «Стремитесь к выставке в Москву к 20 мая. Спишитесь с Сенькиным, пришлите, сколько № выставите, выставку устраивает УНОВИС, его члены, его школа, метод». Однако организация выставки затянулась.

По мнению Ракитина, работы мастерских Витебска, Москвы, Оренбурга показывались вместе в июне (7). Однако А.С. Шатских считает, что рассматриваемое фото соответствует декабрю (8). Заметим, что Кудряшов мог быть представлен (и скорее всего, был представлен) на обеих выставках. Причём и в июне, и в декабре он должен был показывать в Москве свои работы именно в качестве члена оренбургского филиала УНОВИСа.

На наш взгляд, наиболее вероятно, что на фото запечатлена июньская выставка. Подтверждением этой версии являются сохранившиеся в частном архиве фрагменты переписки Кудряшова, командированного из Оренбурга в Москву, с Тимофеевой, оставшейся преподавать в голодающем городе (1921) (9). Эти фрагменты раскрывают обстоятельства работы филиала УНОВИСа в самый «тёмный» период его истории (после оренбургской выставки) и заметно «отодвигают» сроки окончательного отъезда Кудряшова и Тимофеевой из Оренбурга.

Послание И.А. Кудряшова (31 мая 1921) написано в Москве и

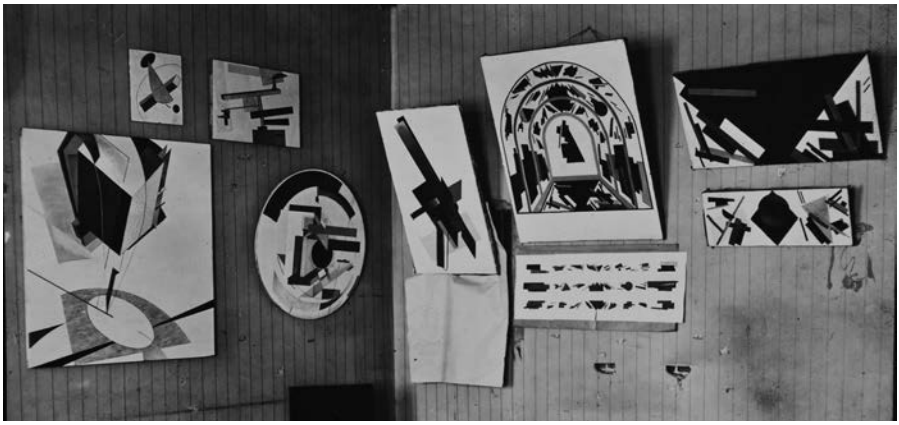


Рисунок 2. Фотография выставки УНОВИСа в Москве (1921).

отправлено в Оренбург на адрес местных ГСХМ (Успенская, д. 14) на имя Н.К. Тимофеевой. До открытия выставки оставалось ждать четыре дня. Кудряшов пишет о том, что он присутствовал на лекции К.С. Уманского, дипломата, одного из первых пропагандистов авангарда в Европе, и интересовался положением дел в искусстве Германии, Франции и Италии. Показательно, что, не испытывая никаких провинциальных комплексов, Кудряшов фиксирует отсталость Европы, которая, по его замечанию, «не ушла дальше 15 года». В том же письме Кудряшов отмечает: «Приехали «Уновис», приступили к организации выставки, пока еще не выяснено, где будет». Свой приоритет в создании новых форм искусства художники и продемонстрировали на выставке в Москве.

На фото хорошо различимы несколько известных «Проунов» Эль Лисицкого (слева), а также «Аксонометрическая живопись» Клуциса (в центре). С Лисицким Кудряшов был знаком, по крайней мере, со времени его с Малевичем визита в Оренбург (июль – август 1920). Кудряшов в московском письме говорит: «Видел Лисицкого». И далее поясняет, что поделился с витебским художником впечатлениями об оренбургской жизни: «Рассказывал, как у нас происходила выставка и что о ней писали и говорили». Похоже, что из всех витебских последователей Малевича именно с Лисицким Кудряшов был особенно тесно связан. Густава Клуциса Кудряшов знал ещё по совместной учёбе во 2-х ГСХМ

у Малевича. Известно, что Кудряшов и Клуцис обменивались письмами в 1920 году.

Объединяющим для всех этих художников было стремление преодолеть в произведении плоскость и «выйти в объём». Об этом свидетельствуют живопись, рисунки и проекты каждого мастера, а также их переписка. Что касается Кудряшова, то у него на московской выставке, судя по фото, помимо уже показанных в Оренбурге вещей, связанных с проектом для театра, таких как «Общая схема росписи 1-го Советского театра», «Занавес», «Боковая стена фойе», появился эскиз росписи трёх ярусов зрительного зала. Следовательно, Кудряшов и в 1921 году продолжал задуманную работу над эскизами и выполнял их новые варианты.

Сегодня мы убеждены, что соседство произведений Лисицкого, Клуциса и Кудряшова на выставке было далеко не случайным и определялось тесными личными контактами и сотрудничеством этих мастеров внутри организации. Сам факт, что в 1921 году рядом были помещены взаимодополняющие друг друга работы супрематистов Витебска, Москвы и Оренбурга, – несомненное подтверждение творческого единства всех филиалов УНОВИСа и того, что сами художники, работавшие в разных городах, на практике ощущали себя членами одной группы.

Примечания:

1. ГАРФ. А-2306, оп. 26, д. 12, л. 4–12.

2. Ныне фото находится в Музее современного искусства – коллекции Костаки (Салоники, Греция).

3. *Шатских А.С.* Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922. М., 2001. С. 106.

4. ГАРФ. А-2306, оп. 26, д. 12, л. 14.

5. Ныне фото находится в собрании А.Н. Лаврентьева.

6. *Ракитин В.И.* Илья Чашник. – М., 2000.

7. *Там же,* с. 139.

8. *Шатских А.С.* Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922. М., 2001. С. 106.

9. Частный архив.

В.Ф. Сидоренко

ПРОЕКТНАЯ ФОТОГРАФИКА (УПРАЖНЕНИЯ В ПРОПЕДЕВТИКЕ)

Статья посвящена теоретико-методическому анализу опыта ведения дисциплины Фотографика на кафедре рекламной графики и визуальных коммуникаций» Института искусств МГУДИТ. Фотографика рассматривается как необходимая часть подготовки современного дизайнера-графика.

The article covers the experience of the Department of Advertising and Visual communications of the School of Arts of the Moscow State University of Design and Technologies in the field of Photographics as part of the graphic designer's training.

Ключевые слова: фотографика, графический дизайн, монтаж, художественные средства выразительности фотоизображения.

Keywords: photographics, graphic design, montage, artistic means of the photographic image.

Фотографика – одна из базовых профессиональных дисциплин в подготовке дизайнеров (специалистов, бакалавров, магистров). В рамках существующего единого Государственного образовательного стандарта высшего профессионального образования различные кафедры дизайна и известные мастера профессии (А. Лаврентьев, В. Музыченко, В. Колейчук, Ф. Инфанте, А. Пушкарев и др.) по-своему интерпретируют рабочую программу этой дисциплины, разрабатывают концепции и авторские методики, формулируют принципы подхода к обучению будущих дизайнеров За сто лет своего развития фотографика в практическом дизайне накопила богатый и многообразный про-



Рисунок 1. П. Степанова. Симметрия колец.





Рисунок 2, 3. М. Бальжиева. Ритмы геометрии предметной среды.

фессиональный (художественный, проектный, технический, образовательно-методический) опыт, который продолжает экстенсивно расширяться и далеко не исчерпал художественного и проектного потенциала этого жанра дизайна.

В данной статье автор знакомит читателя с одним из разделов пропедевтической фотографики на самом первом этапе введения в проектную фотографику в образовательной программе Кафедры рекламной графики и визуальных коммуникаций Института искусств МГУДИТ. В постановке учебных задач и упражнений программы данного этапа акцентированы формально-пластические ценности графики черно-белого фотоматериала, абстрагированного от проблем смыслообразования, прагматики знака, функций и жанров рекламной фотографики и еще множества других значимых задач, входящих в полную программу этой проектировочной дисциплины. Публикуемые в данной статье работы студентов выполнены под руководством преподавателей – профессора В.Ф. Сидоренко, профессора И.Н. Стор, доцента Н.А. Архиповой. Названия работ отражают (прямо или косвенно) пластическую задачу фотокомпозиции – геометрическая пластика, контраст и нюанс тонального пространства, ритм и пропорции больших и малых форм и т. п.

Проектная фотографика – динамично развивающийся жанр дизайна, основанный на принципе трансформации материала фотоизображения в



Рисунок 4. Л. Мурадова. Орнамент индустрии.



Рисунок 5. Е. Дергилева. Орнамент природы.

графический образ, акцентирующий визуально-пластические, типографические, смыслообразующие, информационные, рекламные, социокультурные и др. ценности графической формы в контексте проектного замысла автора. В графическом дизайне визуально-пластическая черно-белая графика составляет первичный слой художественного языка профессии.

Фотографика как дизайнерский жанр имеет свои специфические – технические и художественные – средства, которые в руках мастера позволяют достичь эстетического эффекта, сравнимого с шедеврами рукотворных изобразительных искусств, как это показал А.Родченко, открывший новую, конструктивистскую экспрессивность «ракурсных» фотообъектов. При этом формообразующие возможности искусства фотографики мастер (во все времена) ищет и открывает, не следуя по пути подражания другим изобразительным искусствам. Документальность «натуралистического» материала с его уникальной достоверностью и неповторимой конкретностью, традиционно отрицаемая и осуждаемая в академических станковых искусствах, в данном случае является главной, неустранимой, онтологической ценностью художественного мира фотографики.

Визуальная обязательность «фотографичности», сохраняемая и не убиваемая при всех оптических трансформациях в процессе съемки и

последующей компьютерной обработки кадра, существующая на грани реальности факта и виртуальности «остраненного»(от слова «странность» – термин В. Шкловского) создаваемого образа – «первая буква» проектной фотографики, ее определяющая структурно-типологическая черта, основа жанровой идентичности. Профессиональную ответственность за это жанровое качество несет не только «художественная компетентность» в подготовке специалиста, но и в не меньшей, если не в большей степени техническое мастерство фотодизайнера, его способность контролировать о сохранять «живую фотографичность» содержания кадра при любых трансформациях.материала изображения. Во всем остальном фотографика пересекается с общими законами изобразительных и прикладных искусств, архитектуры, музыки, дизайна.

Изобразительный мир фотографики охватывает всю видимую, мыслимую, воображаемую и виртуальную действительность – «от ложки до города», от мотивов животного и растительного мира, природных явлений, стихий, катастроф, до самых разнообразных объектов, событий и следов человеческой деятельности: технические конструкции, городской ландшафт, заборы, свалки, решетки, материалы, инструменты, кляксы, демонстрации, войны и т. д.

Проектная фотографика как образовательая дисциплина разделяется на пропедевтику (основы композиции, т.е. культура, эстетика и методология абстрактной формы) и функциональную фотографику (иллюстрация, социальный плакат, рекламное сообщение, журнальный разворот, фирменный знак и т.п.).

Фотографика как пропедевтическая дисциплина исследует пластические и художественно-выразительные средства фотоизображения, т.е. форму как таковую, абстрагированную от прагматики и какой-либо функции. Однако форма при этом постулируется как имманентная принципу проектосообразности.

Проектная фотографика в комплексе с типографикой решает проблемы коммуникации средствами и технологиями создания визуальных текстов в современном динамичном изменяющемся социокультурном мире.

Выбор сюжета для фотографики, определение ракурса съемки, пропорционирование кадра, отбор и режиссура средств компьютерной об-



Рисунок 6. П. Степанова. Жираф. Черно-белая графика персонажей природы.



Рисунок 7. М. Бальжиева. Индустриальный ландшафтный арт-дизайн





Рисунок 7, 8. Е. Дергилева. Фактуры.

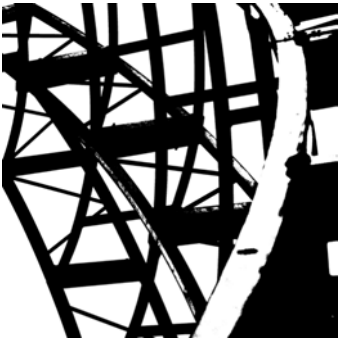


Рисунок 9. М. Бальжиева. Конструкция.



Рисунок 10. Е. Дергилева.

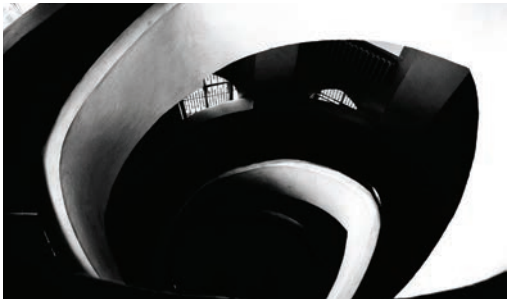


Рисунок 11. М. Бальжиева. Инь-Ян.



Рисунок 12. Е. Дергилева. Навстречу Тьме.

работки изображения и т.д. – все это входит в понятие композиции как метода художественного формообразования знака. Чем строже отбор выразительных средств, тем чище и яснее знакоформа.

Пластическое совершенство природной, нерукотворной протоформы знака и уникальность схваченного объективом фотофакта - надежная точка опоры в креативном процессе знакообразования. Увиденная через глазок объектива чистота и чеканность как бы прочерченных самой природой каллиграфических линий и силуэтных форм растительного мотива – это в конечном счете воспитанная упражнениями и отрефлексированная студентом острота художественного зрения. Черно-белая пластика как задание, устраняя все другое как «визуальный шум», активизирует ресурсы визуального мышления и способы интерпретации природной формы в качестве коммуникативного знака предметной среды, создаваемой руками человека.

Случайные сюжеты – одна из характерных особенностей фотографики как жанра. Всякий такой непредсказуемый спонтанный кадр – зто не просто факт, а событие визуального мышления, подготовленное специальным тренингом мгновенной реакции на непредсказуемое. Сценарное развитие подобного рода «схваченных сюжетов» содержит в себе возможность создания тематического анимационного проекта или



Рисунок 13. Д. Сироткина. Скульптура цветка.



Рисунок 14. К. Морозова. Репейник.

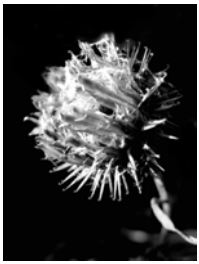


Рисунок 15. Е.Дергилева. Колючка.

увлекательной истории в формате серии рекламных плакатов или видео-клипа.

Формированию у будущих дизайнеров проектного «знакового» визуального мышления способствует метод ассоциативного проецирования удачно найденного визуального образа мотива природы на восприятие окружающей индустриальной предметной среды. В результате возникает своеобразный виртуальный эффект проектного моделирования формообразующего кода в среде, завершающийся выразительной фотографикой знака в стиле исходного визуального образа.

Свет и тон. Перетекание белого пространства в черное изображение и черного пространства в белое изображение через промежуточные нюансы и полутона создают непрерывную пластическую целостность среды и предмета как единой знакоформы. Игра полутонов и контрастов может продолжаться бесконечно, не истощаясь в креативности.

Мощным контрастом света и тени моделируется монументальная скульптурная форма цветка или следа протектора автомобиля.

Каждый растительный мотив имеет свой характерный пластический образ. Задача заключается в том, чтобы выявить графическое качество этого образа: графическую жесткость игольчатой фактуры цветка, изысканную тональную нюансировку пространственно-пластической формы лепестков лилии, брутальную красоту колючек репейника, поэтичность незатейливой полевой травы.

Искусство работы с тенями – то же самое, что работа с черным шрифтом и межбуквенными просветами. Форма и контр-форма – осе-



Рисунок 16. В. Сидоренко. Зеркало.



Рисунок 17. В. Сидоренко. Разметка ландшафта.

вая тема профессиональной дизайнерской фотографики.

Белое поле вокруг изображения и внутри него, в промежутках между частями изображаемого объекта, эстетически равноценно с самим изображением. Это пространство, которое нужно строить как пластический объект, имеющий форму, поверхность, фактуру, глубину, ритм, композицию. Это также среда, в которой «живет» объект, пространство его обитания и взаимодействия с другими предметами. Свет и тени создают и визуализируют эту среду обитания и пространство взаимодействия вещей.

Тень – это Тьма. Отсутствие Света. Свет вырывает объект из Тьмы и тем самым обнаруживает тьму, которая воспринимается как бездна, уходящая в глубину заднего плана. Свет вытягивает объект на передний план, а тени проваливаются в бездну бесконечного океана вселенной.

Когда вырванный светом объект сконцентрирован в середине композиции, и Тьма не распадается на тени, а становится сплошной, тема уходящей в бесконечность черной бездны становится особенно выразительной и завораживающей, как на портретах стариков у Рембрандта, в живописи Караваджо, натюрмортах Сурбарана.

Фотографика образа человека в рамках формальных пластических задач по своей сложности заслуживает отдельного разговора. Важен

не знаковый персонаж, а как увидена модель, концентрация или разлет черно-белых пятен, пропорции и ритм формы и контрформы. Важна формальная сверхзадача кадра, предвосхищающая смысл. Каждый ракурс снимка может стать проектным событием.

Культурный, политический или социальный контекст усиливают выразительную знаковость темы человека. Выразительность протестного образа усиливается сближением группы пикетчиков с черным фоном.

Слово и Образ. Взаимодействие вербального и визуального в произведении графического дизайна – это проблема визуализации смысла в графической форме.

Слово и текст визуализируются в типографике и вступают в композиционное взаимодействие с фотографикой. В результате в плакатной форме или развороте журнала всё есть текст и всё есть изображение. Это визуальный язык и текст коммуникации. В композиции визуального текста может доминировать фотографика, как это мы видим в «Индустриальном пейзаже» студентки М.Бальжиевой, расположившей типографику на проводах и лестнице в фотографике городского мотива.

Для художника изображаемый объект является средством и способом изображения неизобразимого. Задания и упражнения на тему взаимосвязи слова и образа могут включать провокационные ассоциативные фотокомпозиции, прямо не связанные с проектом конкретного знака, но выражающие определенное эстетическое предощущение знаковой формы и развития ее в систему языка фирменного стиля.

Монтаж – художественно-проектная технология формообразования, интегрирующая все жанры фотографики и другие средства графического дизайна, открывающая безграничные возможности для творческого эксперимента и технической реализации самых невероятных формопластических идей.

Изложенные выше, бегло и кратко, методические основы проектной фотографики очерчивают только малую часть содержания этого понятия. Даже в рамках пропедевтической дисциплины для дизайнеров не затронутыми остались проблемы цвета, техники съемки, компьютерной обработки материала, межпредметных связей и т.д. Мало сказать, что проектная фотографика – особый жанр дизайна, не сводимый (по своим методам, средствам, мышлению) к другим жанрам фотографии

(бытовая, художестенная, журналистская, репортажная фотография…), – важно осмыслить теоретически и операционализировать методически и практически эту «особость». Тогда пропедевтика будет интегрирована в проектирование, а проектирование будет инегрировано в пластические ценности визуальной культуры.

Библиография:

1. Визуальное оружие. Советский фотомонтаж 1917-1953. М., 2006.
2. *Борис Игнатович.* Фотографии. 1927-1963. М.:2002. Каталог выставки.
3. *Александр Лапин.* Плоскость и пространство или жизнь квадратом. М., изд. Леонид Гусев, 2005.
4. *Морозов С.А.* Творческая фотография. М., 1985.
5. *Сидоренко В.Ф.* Эстетика проектного творчества. М.: 2007.
6. *Франциско Инфанте.* Нонна Горюнова. Артефакты. Альбом-каталог ретроспективной выставки. М., 2006.
7. Сюрреализм в цифровой фотографии /Фотография как искусство/, /Пер. с англ./,. Хаггинс Бэрри, Проберт Ян. М., Омега, 2005.
8. *Ли Фрост.* Творческая фотография. М., Арт-Родник, 2003.

А.В. Сикачев

СОЗНАНИЕ, ПОДСОЗНАНИЕ И ДИЗАЙНЕРСКОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ

В статье анализируется роль подсознания в выработке оригинальных проектных решений в дизайне и архитектуре. Приводятся примеры оригинальных решений в современном дизайне и архитектуре.

The author analyses the role of the sub-consciousness in the design-process, comments on the examples of contemporary original design and architectural projects.

Ключевые слова: подсознание, творческие импульсы, дизайн и архитектура, проектная деятельность.

Keywords: subconsciousness, creative impulse, design and architecture.

В учебном процессе у каждого студента архитектурного и дизайнерского ВУЗа неизбежно возникает непростой момент, когда он получает задание на проектирование своего первого самостоятельного проекта. До сих пор хорошо помню те невероятные трудности, даже страх, с которыми столкнулся сам много лет тому назад, в аналогичной ситуации, учась на втором курсе Московского Архитектурного Института. До этого все вроде бы было ясно – нужно было лишь добросовестно вычерчивать и затем отмывать архитектурные детали и фрагменты выдающихся памятников прошлого. По сути дела это были своего рода упражнения по архитектурному чистописанию. И вдруг оказалось, что для проектирования нужно нечто совершенно иное. Но что именно?

Когда мы стали разрабатывать свой первый проект, (а его тема была «автобусная остановка») практически у всех из нас получилось что-то

похожее на классический павильон с колоннами и капителями. И это неудивительно. При существовавшей в те годы методике преподавания наше подсознание было наполнено образами всех тех классических образцов, которые мы до этого копировали. А от всей современной мировой архитектуры тех лет, (да и дизайна тоже) мы в условиях железного занавеса, были полностью отрезаны. Сейчас ситуация, разумеется, иная. Но совершенно нерешенный вопрос – какая именно архитектурно-дизайнерская информация и в какой форме нужна студенту на первых курсах? Каким должно быть наиболее рациональное информационное обеспечение учебного процесса будущих дизайнеров? Особенно если учесть, что в учебном процессе существенную роль играет психология будущих специалистов.

В качестве примера приведу фрагмент недавнего интервью с одним из ученых-математиков. Этот ученый рассказывал, что образованный представитель европейской цивилизации обычно затрудняется перемножить в уме четырехзначные числа. Но если понадобится, он сделает это на бумажке, в крайнем случае с помощью калькулятора или компьютера. А вот у дикаря есть только десять пальцев на руках и он не в силах справиться с подобной задачей. Но зато он в отличие от нас легко увидит в лесу след который мы попросту не заметим, поймет что это был за зверь, куда он пошел, самец это или самка, и определит многое другое. И главное – он при этом действует не как мы, использующие исключительно «знания», а на основе неосознанной обработки так называемой «нечеткой информации».

Оказывается, на подсознательном уровне человек воспринимает и запоминает в десятки раз больше информации, чем осознанно. И хранящаяся в подсознании информация стирается гораздо медленнее, чем сознательная. Это связано как с большой избыточностью получаемой информации, так и с особенностями подсознательной памяти. В определенных ситуациях происходит извлечение информации из подсознания на сознательный уровень. В результате мы вспоминаем то, что казалось, совершенно забыли.

Возникает еще один вопрос: по какому пути развивать дизайнерское образование – обучать ли действиям калькулятора или же создавать, образно говоря, дизайнерских туземцев. Другими словами, опираться

ли в основном на сознание или на подсознание. От нашего выбора будут зависеть различные методы работы с профессиональной информацией которой я занимаюсь в рамках Зала иностранной периодики созданного мной в МАРХИ около 20 лет назад.

Если дизайнер должен действовать как калькулятор (пусть и самый мощный), то мы приходим к идее новомодной «параметрической архитектуры», теоретически развиваемой сейчас П. Шумахером. Параметрическая архитектура работает на стыке нескольких наук: математики, биологии, программирования. Создается алгоритм для компьютерной программы, в него вводятся переменные, характеризующие внешнюю среду. Дальше программа по этому алгоритму, исходя из заданных переменных, генерирует форму будущего здания или дизайнерского изделия. Плодотворность практического применения параметрической архитектуры не вызывает сомнений, что наглядно демонстрируют произведения Захи Хадид, работающей с Шумахером. Особенно выглядит многообещающим подобный, по сути дела многофакторный анализ применительно к градостроительству.

По Фрейду сознание человека представляет собой тонкий слой над бездной подсознания. Мышление и поведение человека определяются в основном сознанием, находящимся в плену привычных представлений и запретов, что препятствует нестандартному мышлению. В приведенном выше примере туземец успешно действует благодаря именно нечеткой информации. И работает успешно, в определенном смысле успешнее нас. Причем объем перерабатываемой им при этом информации наверняка многократно больше, чем у нас, хотя он этого и не осознает. Он действует на основе интуиции. А интуиция — это «знание без понимания», в основе которой находится подсознание. В отличие от сознания подсознание видит и помнит все. Деятельность сознания можно охарактеризовать как «двадцать пятый кадр наоборот». То есть из двадцати пяти информационных воздействий сознание успевает распознать и запомнить только одно — самое сильное. А в подсознании хранятся еще двадцать четыре кадра. И даже когда сознание отключается, подсознание все равно продолжает работать. Врагом интуиции является разум, требующий обязательного разъяснения поступающей информации.

Так как же все-таки следует обучать дизайнеров – на уровне сознания или же опираясь в основном на подсознание, на интуицию? По всей видимости, оба методических подхода не исключают друг друга, но их вряд ли можно использовать совместно. Каждый из них требует студентов с различной психологией, поэтому скорей всего они будут использоваться различными студентами. А поэтому в обоих случаях требуется различное информационное обеспечение. Наше архитектурно-дизайнерское образование ориентировано преимущественно на создание специалистов калькуляторного типа. Именно в такую идеологию вполне вписываются существующие методы написания различных методических указаний, в которых подробно описано, что и как нужно проектировать в данном случае. А вот как быть с «архитектурными и дизайнерскими туземцами», опирающимися в основном на подсознание? Какую именно информацию для них собирать и как анализировать?

Существующие методы обучения в большинстве своем направлены на закрепление знаний, принятых в настоящее время, но не стремятся научить ставить и решать новые проблемы. Часто у студентов встречается заблуждение, что любую творческую проблему можно решить максимально полным сбором информации. Однако слишком подробный взгляд со слишком близкой дистанции безнадежен. Нужна не просто масса информации на заданную тему, а та, где содержатся нетривиальные решения. Именно поэтому мной был в свое время подготовлен цикл лекций под названием «О нестандартном архитектурно-дизайнерском мышлении».

В лекции под названием «Разные ситуации – разные архитектура и дизайн» показано, как внимательный учет потребностей людей и особенностей конкретной среды приводят к очень непохожим друг на друга проектным решениям. Лекция озаглавленная «Мечта о возврате Рая» посвящена участию архитекторов и дизайнеров в решении насущной проблемы восстановления сре65дыц обитания человека. А в лекции, озаглавленной «Архитектурно-дизайнерский second hand». Рассматриваются различные приемы, способствующие продлению жизни объектов архитектуры и дизайна, такие как «архитектура и дизайн из отходов, «новая жизнь объектов дизайна» и др.

Особенностью процесса обучения студента-дизайнера является то, что для него очень важна информация не столько словесная, сколько визуальная. Поэтому каждая из лекций сопровождается большим количеством иллюстраций, содержащих нестандартные архитектурно-дизайнерские решения. Вот несколько примеров подобного рода

Голландскому архитектору Рему Кулхаасу был заказ проект односемейного жилого дома. Однако через некоторое время произошли непредвиденные события. Хозяин попал в автокатастрофу и превратился в инвалида-колясочника. Через два года он снова решил вернуться к идее построить дом. Однако Кулхаас понял, что теперь ситуация изменилась настолько, что дом нужно проектировать качественно иной. Идея заключалась в том, чтобы хозяину не просто было удобно жить в данном доме, а чтобы он вообще забыл о своей инвалидности.

В результате Кулхаас сделал основной архитектурно-дизайнерской достопримечательностью нечто, чему трудно подобрать слово. Это одновременно и лифт, и пол, который поднимаясь может останавливаться на любой высоте. В результате в одном случае он становится частью кабинета, в другом – частью кухни, в третьем – общей комнаты, в четвертом – буквально «сливается» со спальней. Этот пример – наглядная иллюстрация ориентации при архитектурно-дизайнерском проектировании на особенности жизни конкретного человека. Не случайно, что данная работа Кулхааса обошла практически все основные профессиональные журналы мира еще до того, как дом был построен, то есть на стадии проекта.

И уж совсем нестандартным и даже странным может показаться дом с драматическим названием «Дом ожидания смерти», построенный в Японии. Концепция здания была основана на желании заказчика провести последние годы в таком месте, которое позволит угасающей жизни плавно и осмысленно перейти в ее другое качество. Причем заказчик отнюдь не был болен или очень стар. Дело совсем в другом. Японская философия рассматривает смерть не как нечто ужасное, не как «конец», а как плавный переход человека из одного состояния в другое.

Море огибает пространство по обе стороны от построенного здания. Основная жилая часть дома была поднята на бетонный блок, для того

чтобы из окон можно было наблюдать панораму морского побережья и линию горизонта. Однако ориентация окон, которые выходят лишь на восток, обусловлена пожеланием заказчика наблюдать лишь восходы, но никогда не видеть закатов. Все оставшееся время и сам момент ухода из жизни у будущего обитателя дома ассоциируются именно с восходом солнца. Этой восточной философии отношения к своему жизненному циклу подчинены все элементы и декор внутри дома, жилое пространство приподнято над уровнем моря. Фасад «разбивает» ассиметричная линия окон неправильной формы, расположенных выше или ниже, в зависимости от того, будет ли человек сидеть или стоять в местах, расположенных возле них и открывающих интерьеру различные фрагменты перспективы. Потолок и пол в помещениях декорирован натуральным деревом, а отверстия во внутренних стенах-перегородках поддерживают геометрию оконных проемов. Эти сочетания и элементы, создавая игру света и тени, призваны превратить жизненное пространство в настоящий «гимн рассвету», а на закате сделать его местом для спокойного созерцания. Здесь ничего не должно было навевать мысли о завершении и ограничении, а лишь о свободе и продолжении.

Не следует забывать, что все люди разные. Поэтому проектируя для них следует учитывать многообразие не только функциональных характеристик. Но и психологических потребностей. То, что для одного может быть совсем не нужно, и даже бессмысленно, для другого окажется самым что ни на есть необходимым. В 1994 году в Дании была построена вилла круглая в плане все помещения которой скомпонованы вокруг центрального круглого пространства под стеклянной крышей сложной многогранной формы. Именно в этом центральном помещении находится «дизайнерская изюминка» всего проекта. По сути дела это своего рода абстрактная скульптура, внутри которой авторы разместили лестницу, по которой хозяева дома могут подняться вверх, ближе к прозрачной крыше и ступить на специальную площадку, на которой стоят кресла. В результате получился дизайнерский объект, обслуживающий такую не столь уж часто встречающуюся психологическую потребность некоторых людей в наблюдении за движением облаков, а более широко – в общении с Мирозданием. А это уже не простое удовлетворение

физических потребностей людей, а творчество на уровне более тонкого учета психологии человека, к которому нужно приобщать будущих дизайнеров с самых первых курсов.

И как оказалось, не только человека.. В этом смысле очень показательный случай произошел в свое время в голландской провинции Зеландия. До разрушительного наводнения 1953 года она представляла собой архипелаг островов, расположенный в регионе, подверженном опасности больших приливов-отливов. Чтобы предотвратить возможность повторения подобных разрушений был разработан план, согласно которому было необходимо соорудить высокую дамбу. Но в последний момент решили ограничиться только противоштормовым барьером. В результате образовался новый ландшафт, с озерами, пляжами, жилыми массивами. Данная поверхность оказалась идеальным местом отдыха для прибрежных птиц в периоды высокой воды. Проектировщики разровняли и укрепили поверхность специальным составом, окрасив полосами черного и белого цвета. И вдруг обнаружилось, что после подобного дизайнерского решения поведение птиц существенно изменилось – птицы светлой окраски стали садиться на светлые полосы, а темной окраски – на темные.

Важна сопричастность дизайнера с действительностью не только с сегодняшней, но и с прошлым. Очень наглядный подход демонстрирует модернизация одной из квартир в Нью Йорке. Дом был построен в 1820-х годах в историческом районе города. Идея дизайнера отталкивалась от убеждения, что прошлое не исчезает бесследно. Сделать так, чтобы этого прошлого уже не было и в то же время они как бы было. В результате в интерьере сделаны на первый взгляд странные дизайнерские приемы – в каких-то местах в интерьере на стенах сделаны барельефы, копирующие фрагменты мебели, когда-то стоявшей в этой квартире. Другими словами интерьер отталкивается от истории дома, его контекста и личной биографии хозяев. Вся эта информация была превращена в серию архитектурных и мебельных образов, которые частично как бы возникают из стен, подобно привидениям, своего рода воплотившейся памяти нескольких поколений обитателей этого жилища. Так по замыслу дизайнера прошлое неразрывно вплетается в настоящее, не нарушая функциональные потребности сегодняшнего

дня.

Возникает принципиальный вопрос – а нужно ли вообще воспитывать у студентов нестандартное мышление? С моей точки зрения, недостаток современного архитектурно-дизайнерского образования заключается в том, что студентам в основном дают знания как коллекцию фактов, а не учат мыслить. Приступая к работе и проектировщик, и исследователь, чаще всего имеет дело с уже сформулированной задачей. Между тем в литературе по изобретательству отмечается, что для творческого процесса очень важно избежать ошибки в самой постановке задачи. Поэтому никогда нельзя принимать на веру задачи, сформулированные другими, поскольку если бы эти задачи были правильно сформулированы, их, вероятнее всего, решили бы те, кто впервые их встретил. Огромную роль играют самые начальные этапы работы, когда определяются положения, на которые как на фундамент буду затем опираться все последующие построения. Зачастую именно от этих исходных положений зависит и перспективность проводимой работы, и ее значимость.

Еще немаловажная проблема, имеющая самое непосредственное отношение к воспитанию творческого мышления у студентов относится к вопросу реальности внедрения их проектов в жизнь. Подобный вопрос обострился сейчас, когда многие студенты еще не окончив ВУЗ начинают работать в проектных мастерских, где от них часто требуют, чтобы они собственноручно “доводили” свои идеи до “окончательного” использования. Между тем, наш выдающийся создатель теории творчества Г.С.Альшуллер не без сарказма отмечал, что это все равно, что писателю самому набирать, печатать, хранить и охранять, транспортировать, продавать... и... самому покупать и читать. Истинно творческое произведение, говорит он далее, доведенное до ясного и внятного осознания окружающих, пусть в виде высказывания или заявки на изобретение, или в виде статьи в журнале и т.д. есть полностью завершенная работа. Ничего сверх этого от истинного творца требовать нельзя.

А вот что нужно требовать, так это то, чтобы студент Архитектурного института или Строгановки выполняя курсовой или дипломный проект не просто рисовал некий красивый узор, который можно потом назвать

планом, фасадом или любой другой проекцией сооружения или объекта. Нужно, чтобы он задумывался над тем, что за этими «узорами» стоит будущая жизнь. И если дизайнер своим творчеством смог изменить поведение птиц, то можно ли сомневаться, что он способен изменять и жизнь людей? Вопрос лишь в том – изменять в какую сторону – в лучшую или в худшую? Это один из кардинальных вопросов дизайнерского образования.

Библиография:

1. *Альшулоер Г.С.* Творчество как точная наука. 2 изд., дополн. - Петрозаводск: Скандинавия, 2004.

2. *Джонс Дж.К.* Методы проектирования. Издание второе, дополненное. Перевод с английского Т.П. Бурмистровой, И.В. Фриденберга под редакцией д-ра психол, наук, канд. техн. наук в.Ф. Венды, канд. психол. наук В.М. Мунипова. М.: Мир, 1986.

3. *Пушкин В.Н.* Эвристика - наука о творческом мышлении. М.: 1967.

4. *Сикачев А.В.* Информационные сталкеры в архитектурной зоне. – в кн.: Архитектурная наука и образование. Труды Мосвковского архитектурного института (гос. Академии). – М.: Издательство «Ладья», 2001.

5. *Сикачев А.В.* Наука, образование и экспериментальное проектирование. – Труды МАРХИ. Материалы международной научно-практической конференции 11-15 апреля 2011.

6. *Хилл П.* Наука и искусство проектирования. М.: Мир, 1973.

7. *Монахова Л.П.* Постмодернизм и собственная логика преодоления стилевого мышления в европейской архитектуре 1950-60-х годов. // Дом Бурганова. Пространство культуры. Научно-аналитический журнал. 2013, №3. С.8-26.

П.К. Лауфер

ДИНАМИКА МАКЕТА В УСЛОВИЯХ РАЗВИВАЮЩЕЙСЯ ИЗДАТЕЛЬСКОЙ ПРОГРАММЫ. ПРОЕКТ «СТРОГАНОВСКАЯ ШКОЛА»

Разработка издательской программы в современных условиях многомерного информационного пространства должна сопровождаться параллельной разработкой визуально-графического проекта представления тех или иных издательских серий. Анализируются проблемы структуризации информации, гибкости и тематического разнообразия серийного оформления на примере программы изданий «Строгановская школа» 2012-2013 годов, в разработке которой автор принимала участие как дизайнер.

Any publishing program in contemporary World of multi-dimensional information space has to be accompanied by the parallel visual design and representation of different editorial projects and series. Problems of structurization of information, flexibility and thematic diversity of serial graphic design are analyzed on the example of graphic design of the editorial project “Stroganov school” 2012-2013 in which the author also took part as a graphic designer.

Ключевые слова: Строгановская школа, издательская программа, дизайн-макет, информационное пространство, типология изданий.

Keywords: Stroganov school, publishing program, layout design, information space, typology of editions

В 2011 году в МГХПА им. С.Г. Строганова под руководством ректора С.В. Курасова была разработана Программа стратегического развития вуза на 2012-1016 годы, получившая одобрение Министерства

образования Российской Федерации. Научно-исследовательская деятельность составляет важный элемент этой Программы и включает не только подготовку аспирантов, кандидатов и докторов искусствоведения, проведение научных конференций, круглых столов, но и редакционно-издательскую деятельность. Для дизайнеров, сотрудников Академии это была уникальная возможность представить возможный идеальный проект развертывания различных издательских серий, подчинить их единому проектному плану.

Разнообразие видов творческой активности, проходящей в стенах Строгановской академии, столь велико, что вряд ли есть необходимость фиксировать их в застывшем единообразии. Однако, научная деятельность, по самому своему характеру, должна принять некоторые застывшие, физические формы, которые бы могли служить распространению заложенных идей. Так, идет уже второй год с возникновения издательской программы строгановской академии. Тем не менее, нельзя сказать что к этому времени можно говорить о сложившемся комплексе изданий, когда дальнейшее увеличение издательского объема идет по пути отлаженных схем и роста однотипных наименований. Строгановская школа – саморазвивающийся проект. Это представляет определенный ряд трудностей в плане формирования макетов программы, где с одной строны должны находиться широкие возможности для адаптация разноообразных типов материала, с другой – жесткая структура, позволяющая сохранить визуальную преемственность. С самого начала были заложены высокий требования к графическому оформлению публикаций.

Дизайнерская реализация проекта была тесно связана с содержанием текстов и выстраиванием некоей иерархической структуры обширного информационного поля, которое можно обозначить как «наследие Строгановской школы».

Перед дизайнерами, педагогами кафедры коммуникативный дизайн МГХПА имени С.Г. Строганова стояла задача охватить широкий спектр издательских продуктов – от научных монографии и альбомов творческих работ до сборников статей и учебных пособий. Острая потребность в выпуске конкретных изданий, разнофактурный материал и его неоднородная графическая насыщенность привели к тому, что

при разработке серии, даже учитывая максимальную вариативность материала, пришлось заложить некоторые допущения, дать возможность варьировать некоторые структурные и стилистические элементы в зависимости от характера материала.

Уникально 180-летнее наследие школы в области прикладного искусства и дизайна, оно включает и ВХУТЕМАС, и первую кафедру художественного конструирования 1960-х годов, и монументально-декоративная скульптуру и живопись, методику преподавания рисунка. Одновременно это и наследие школы искусствоведения С.В. Ноаковского, Н.Н. Соболева, К.А. Соловьева, П.А. Тельтевского, О.Я. Кочик, Н.В. Воронова, З.С. Федоровой и И.Е. Даниловой. Школу формировали и формируют яркие творческие личности XIX, XX и XXI века в декоративном искусстве, архитектуре, живописи, графике, дизайне. Иными словами, это наследие представляет собой сложное и разнонаправленное информационное поле. Поскольку речь идет об учебном заведении, в котором присутствуют многие из современных художественных и проектных специальностей, роль авторов-исследователей здесь сводится не только к построению историко-теоретических моделей и аналитике искусства. Здесь преобладают тексты педагогов, обращенные к студентам. Эти соображения и стали исходными позициями при разработке проекта типовых элементов графического решения.

Издательская активность высших учебных заведений во многом отражает ту научно-исследовательскую работу, которая ведется в стенах вуза, где публикация является способом огласить результат исследования. Вторая цель подобной издательской программы – просветительская. Так, опосредованно, образ вуза в глазах сторонних наблюдателей влияет на увеличение его привлекательности. И первый, и второй тип деятельности подтверждают статус вуза, а значит, делают издательскую программу взаимовыгодной для связки вуз-сотрудник. Непрерывность традиции европейских и американских университетов насчитывает несколько сотен лет. А выдающиеся успехи таких издательств как MITpress (издательский отдел Масатчустесского технологического университета, насчитывает более 50-ти лет. На данный момент ежегодно публикуется более 200 книг и 30 различных журналов.

Это одно из основных издательств как в области точных наук, так и в социо-гуманитарной сфере) И Oxford University Press (издательство оксфордского университета, 400-летняя история, годовой оборот на данный момент превышает суммарный оборот всех университетских американских издательств) показывает перспективы развития университетских издательств. Обращаясь к опыту «Ассоциации американских университетских издательств», основанной в 1935 году, посмотрим каким является самоопределение университетского издательства: «что такое университетское издательство? Проще сказать, чем оно не является. Университетское издательство – это не то, где публикуют университетскую газету, годовой отчет или учебную программу. Также совсем необязательным является наличие печатной машины в университете. Университетские издательства это прежде всего издательства и они должны ставить перед собой те же самые задачи, что и остальные. В данном случае, однако можно пренебречь коммерческой выгодой сфокусировавшись на просветительских целях» (1).

Рассмотрим аспекты серийности в рамках этого издательского проекта. (Серийность в нашем случае является отражением графической программы. Подобные задания систематически используются на кафедре коммуникативного дизайна на разных курсах). Проект предусматривал четыре основных формата: подарочный репрезентативный альбом 270х270, книга альбомного формата 270х240, монография формата 150х240, деловой альбом 220х220 (презентация методических материалов кафедр, книги-альбомы) (2).

Условно можно выделить две тенденции – в издательской программе книги разделились на большие и маленькие. Это в свою очередь спровоцировало выведение двух типов обложек: более торжественных для большого «подарочного» формата, и условно «современных», позволяющих смелее обращаться с иллюстративным материалом – для меньшего формата.

В условиях, когда обложка строится по принципиально различному графическому принципу необходим выразительный, запоминающийся символ, который сможет маркировать всю издательскую программу. Таким символом стало гравюрное изображение графа С.Г. Строганова.

Образ сразу же дает импульс к узнаванию. Гравюра на обложке, наложенная в режиме отдельного слоя изображения, заставляет учитывать особенности тонового решения обложки, но для усиления эффекта единой издательской семьи эмблема с гравюрой появляется и на авантитуле – здесь уже на белом фоне. Для издательской программы были выбраны два шрифтовых семейства – достаточно развитых по начертаниям и представленным глифам, чтобы удовлетворить запрос академической публикации. Это семейства шрифтов Swift и Akzidenz Grotesk. Антиква выступает основным шрифтом текстового набора, гротеск – вспомогательным указательным шрифтом, используемым для навигционных элементов.

Вне зависимости от принадлежности авторского коллектива к той или иной кафедре темой исследования практически всегда становится визуальный материал. Это предположение позволило заложить принцип иллюстративного заполнения обложки, где графический материал взаимодействует с цветовой плашкой. Это взаимодействия более активно в серии монографий и более деликатно в остальных случаях. Иллюстрация может выступать как законченное графическое изображение, как раппортный мотив, работать силуэтом. В обложках серии монографии важнейшую роль играет цвет плашки так как изображение, по горизонтали проходящее от края до края, от клапана до клапана, в вертикальном отношении занимает лишь две трети формата. В альбомной серии эти цвета скорее более сдержаны – иллюстративный материал здесь гораздо богаче и говорит сам за себя не нуждаясь в колористической маскировке. Использование клапанов также провоцирует к длинным, пейзажным мотивам обложек, что в случаях где это невозможно из-за характера материала как раз и заменяется комбинированием нескольких, гармонирующих по смысловому значению элементов. Единственным исключением становятся обложки для кафедры иностранных языков. Здесь отсутствие иллюстративной тематики провоцирует на использование вместо него типографического элемента.

Тип монографического исследования – вертикальный формат, некоторая компактность как для настольной книги-справочника, книги, к которой можно постоянно обращаться, прерывая и продолжая чтение.

Издание предполагает печать блока в одну краску, текст главенствует, иллюстрации носят сопроводительный характер. Сетка предполагает четыре колонки, лишь три из них заняты текстом. Это дает достаточное пространство, дающее возможность оставлять пометки, эта же «лишняя» колонка позволяет акцентировать подписи, сопровождающие иллюстрации, отделить их от основного текста.

Принципиальность привязки изображения к конкретному фрагменту текста, невозможность высококачественной репродукции, зачастую из-за редкости первоисточника – все это приводит к тому, что изображения по большей части врезаются в текст. Так изображение может занимать две или три колонки, в зависимости от пропорций изображения.

В этой серии в 2013 году вышла книга В.Д. Дажиной «Храм, дворец, вилла. Очерки из истории ренессансного интерьера» (проект 2012) (3). Книга посвящена архитектуре итальянского Возрождения и тем существенным изменениям, которые привнесла в общественную, религиозную и частную жизнь гуманистическая культура, ностальгически обращенная к «святой древности», под которой понималась классическая античность. Текст и иллюстрации раскрывают новации, идущие из Италии.

Второе издание той же серии – книга К.Н. Гаврилина «Искусство раннего Рима и Южной Этрурии эпохи расцвета (VI-V вв. до н.э.). По материалам коропластики». Монументальная коропластика архаического периода – одно из высочайших достижений италийской художественной культуры. Автор раскрыл стилевые и общекультурные различия севера и юга Этрурии, что подтверждается и выводами лингвистических, исторических, археологических исследований. Собранный и освоенный в книге материал, дает возможность продолжить исследования в разных сферах. Оба издания имеют широкий иллюстративный ряд. Позиционирование изображений раскрывает комбинаторные возможности сетки изданий.

В этом же формате удачно воплотилась еще одна серия внутри издательской программы Строгановки: серия учебников по иностранным языкам: англо-русский и русско-английский лексикон по графическому дизайну С.В. Востриковой, грамматика немецкого языка Л.А. Тереховой и стили и направления в визуальных искусствах на английском языке

Т.А. Попсуенко. В качестве лейтмотива выбраны крупные фрагменты шрифтовых символов и лаконичная палитру цветов.

Жанр монографий и альбомов. Формат 220х220.

Эти издания квадратного формата имеют несколько иную подачу материала, предполагающую изначально поверхностное ознакомление с общим иллюстративным материалом и лишь затем вдумчивое в него погружение. Обилие изобразительного материала, его разнообразие заставляет по разному подойти к его репрезентации.

Монография В.А. Малолеткова не случайно издана в этом формате. Ее жанр ближе к альбому, это монография-обзор того, что происходит сегодня в искусстве художественной керамики. Книга сочетает элементы теории и художественной критики. Автор структурирует материал и на основе типология тематики. Впервые керамика рассматривается в связи с развитием современного искусства и дизайна.

Материал книги – гигантский объем информации, имена, регионы, страны, выставки и тенденции – воплотился в форме своеобразной выставки, разворачивающейся на страницах книги. Почти все объекты показаны по одному на странице (что потребовало и от автора, и от дизайнера особой тщательности в выборе иллюстраций по качеству. Где-то иллюстрации буквально врезаны в текст, входят в него, где-то они свободно парят на белых полях и поданы в обтравку. Сквозь всю книгу идет то нарастающий, то спадающий горизонтальный ритм. Ось симметрии проходит через середину книги и на неё, один за другим, в развитий от более ранних форм к современным нанизаны во всем своем многообразии керамические объекты. Этот прием идет от классических изданий по искусству, и сейчас используется для торжественной степенной презентации произведений и в таких издательствах как Phaidon и Rizzoli. Изначальный пятиколонник, заданный в макете здесь разделен в отношении два к трем. Так, ширина полосы набора здесь ровно такая же как в маленькой монографической серии. Но и для иллюстраций на полях остается достаточно места. Ритм этого мелкого ожерелья картинок перебивается крупными полосными иллюстрациями и эффектными контрастными кругами – силуэтами керамической посуды – которая при всякой возможности дана в обтравку.

Музейно-выставочный подход использован и в книге Н.Ю.

Красносельской «Художественный металл в усадебной архитектуре Москвы». В основном, это эпоха классицизма. Эскизы ажурные решеток и обилие чертежей превращают этот альбом в собрание проектов, в своеобразную «папку с проектами». Подача материала здесь более насыщенна, это связано и с тем, что зачастую желательно дать возможность сравнить изображения, а значит возникает необходимость разместить на развороте пять–семь различных (зачастую различных типов) изображений. Необходимость как-то ориентироваться в этом обилии материала также становится причиной ввода нумерации изображений а значит и появления схемок для ориентирования. Здесь также сохранена изначально заложенная для широких изданий двуколонная верстка (в прежнем пятиколоннике, что также провоцирует модульность горизонтальных репродукций к ширине текстовой колонки). Такая, более мозаичная структура подачи изображения, провоцирует читателя на нелинейное продвижение по тексту книги. Макет подчеркнул особый жанр издания: симбиоз исследования и проектирования.

В этом же жанре маленького, «делового» альбома выпущено юбилейное издание кафедры искусства графики «Нам 10 лет». Основой структуры этого альбома стали те дисциплины, которые дают профессиональные навыки выпускникам кафедры. Основной задачей, стоящей при адаптации макета к этой форме издания была необходимость с одной стороны обойтись без шмуцов в связи с маленьким объемом издания, с другой – четко обозначить переход от одной дисциплины к другой. Этот акцент достигается естественым образом, благодаря текстовым блокам, с которых начинаются разделы, и черно-белым портретам педагогов. Так мы получаем чередование монохромных входов и цветного – то ярко-насыщенного, то благородно-сдержанного содержания в виде собственно графических работ.

Поскольку вся серия создается в стенах вуза, есть возможность использовать результаты проектной работы максимально широко. Не только в виде тиражированных изданий, но и в виде электронных макетов.

Третий тип изданий – репрезентативный альбом. В этом формате уже подготовлены несколько изданий. Вышел альбом произведений

М.А. Врубеля из коллекции Музея декоративно-прикладного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова (автор и составитель А.В. Трощинская). Пробным небольшим тиражом на базе МГХПА им. С.Г. Строганова напечатана монография Н.К. Соловьева «История русского интерьера». Готов к публикации обзорный альбом, посвященный юбилею Строгановского музея.

Материал альбома произведений Врубеля представлял непростую задачу для макетирования: как из камерной, небольшой по количеству представленных экспонатов коллекции сделать выразительную, полновесную книгу, выходящую за рамки простой фотодокументации имеющихся объектов.

Монография Н.К. Соловьева – это, фактически, первая полное и фундаментальное описание развития русского интереьра, включающее все типы интерьеров (культовых зданий, дворцов и особняков, жилых помещений, вокзалов, клубов и т.д.) за более чем десятивековую историю. Дизайнеру удалось выстроить благодаря группировке материала, приведению к некоему единому масштабу рассмотрения – своеобразный визуальный параллельный текст.

Издание, посвященное коллекции строгановского музея, презентует важнейшие образцы декоративно-прикладного и станкового искусства, хранящиеся в фондах музея. Важность этого издания для коллекции – в его обзорной функции. Так, при макете стояла задача равноправного расположения материала, без явного акцента на каком-либо экспонате. Тем важнее стало деление книги на разделы – по фондам – керамики, стекла, металла, дерева и предметов народного быта, рисунка и живописи. Разнообразие пластики и колористического решения предметов коллекции спровоцировало решение, идущее от обложек маленькой монографической серии – с послойным наложением цветовых плашек. Типографика (набор гарнитур, схемы верстки, сетка) при этом сохраняет все правила, относящиеся к серии изданий большого формата.

Форма коллективной монографии (еще одно издание в серии) – своеобразный вариант современного гипер-текстового подхода. Каждй выпуск посвящен обширной теме, проблеме взаимодействия искусств и жанров, контекстов, различного типа пространственных ситуаций

и сред. Типологически представлены интерьер, уличная среда, медиа-пространство книги или анимация, творческие направления и стили, школы внутри отдельных видов искусства, дизайна. Подобное разнообразие обычно возникает в ходе обсуждения кикх-либо проблем на конференции. В даннном случае это многоголосие внутри издания запланировано самим жанром, представлением текстов разных авторов с различным личным исследовательским опытом и материалом.

Графическая форма, структура, дизайн имеют самое прямое отношение к содержанию. Дело в том, что характер графической структуры отображает содержательную структуру, является ее моделью. Проектная идея дизайна издательской серии – своеобразное концентрированное содержание. Инварианты этой графической схемы каждый раз намекают на связь с целым.

Можно ли говорить, что в рамках строгановской издательской серии редакторский замысел лежал в основе макета? Несомненно, общая концепция, типы возможных издании, примерное представление о характере визуального материала – все это давало вектор проектирования серии. Но, при такой сложной структуре изданий, разнообразии тем и жанров, этот вектор лишь указывал на необходимость максимально гибкого макета, способного адаптироваться под конкретные задачи по мере их возникновения. Эта гибкая структура придала единообразие формы поступившему материалу. Любопытно, что несмотря на то, что разработкой макета, дизайном изданий занимаются разные и по возрасту, и по опыту художники, целостность проекта не нарушается. Что лишь подтверждает мысль о том, что в современной издательской деятельности, в сфере информации и коммуникации дизайнер, в идеале, должен участвовать в разработке продукта на всех стадиях.

Примечания:

1. http://www.aaupnet.org/about-aaup/about-university-presses

2. Всю серию в 2012 году разработал дизайнер и педагог кафедры коммуникативный дизайн М.Н. Родин. Распределение форматов, материала, подбор наиболее подходящего обличия для тех или иных издательских групп решены прежде всего с заботой о функциональном

назначении книг и характере их использования. В разработке макетов отдельных изданий также участвовали: В.А. Музыченко (монография В.А.Малолеткова о керамике), К.Ф. Пармон (монография Н.К. Соловьева по истории русского интерьера), Д.М. Мордвинцев (книга-альбом о М.А. Врубеле), Д.А. Бондаренко (серия учебников по иностранному языку и юбилейный альбом кафедры искусство графики), В.И. Сорокина (монография Н.А. Красносельской П.К.Лауфер (собрание музея МГХПА).

3. Макеты монографий В.Д. Дажиной и К.Н. Гаврилина разработаны М.Н. Родиным

Библиография:

1. *Барт Р.* Структурализм как деятельность. В кн.: Р.Барт. Избранные работы. – М.: Прогресс, 1989

2. *Герчук Елена.* Архитектура книги. М.: IndexMarket, 2011

3. *Глик Джеймс.* Информация. История. Теория. Поток, М.: Астрель, Corpus, 2013

4. *Колейчук В.Ф.* Программированное формообразование в дизайне. Труды ВНИИТЭ. Серия «Техническая эстетика», №4, 1979

5. *Ляхов В.* О художественном конструировании книги. – М.: Книга, 1975

6. *Эко Умберто.* Шесть прогулок в литературных лесах. С-Пб.: Symposium, 2007

7. *Michael Rock.* Designer As Author. Режим доступа: http://2x4.org/ideas/22/designer-as-author/

А.С. Давидовская

ДИНАМИЧЕСКАЯ ОСНОВА БУКВЫ И ЕЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ В КИНЕТИЧЕСКОЙ ТИПОГРАФИКЕ

Сущность динамики заложена в возникновении самой графемы буквы. Данная статья раскрывает влияние динамики процесса письма на образные решения в кинетической типографике.

The essence of the dynamics inherent in occurrence of grapheme letter. This article reveals the influence of the dynamics of the writing process for imaginative solutions in kinetic typography.

Ключевые слова: кинетическая типографика, динамика письма, каллиграфия.

Keywords: kinetic typogrsaphy, dynamism of lettering, calligraphy.

В культуре понятие слова есть часто нечто фундаментальное, статичное незыблемое. Такое отношение безусловно повышает некую значимость, важность сказанного или написанного. История человечества свидетельствует о том, что самым эффективным способом фиксирования информации остается письмо. Язык есть система знаковая. В свою очередь знак есть нечто условно замещающее, обозначающее предмет, понятие, вещь (1). Для нас современный вид буквенных графических форм есть так же система знаков. При обилии шрифтов, гарнитур, различных форм подачи, зная язык, мы все время узнаем ту или иную букву, декодируем содержащуюся в них информацию. Форма изображения алфавита прошла огромный путь от пиктографического письма до современного своего вида. В итоге мы получили ряд узнаваемых условных знаков. Но что же можно назвать основой их структуры? Если слово звучащее, можно назвать



Рисунок 1. Хидео Канбара (Barakan Design). Проект 3D хирагаты.

материальным следом мысли, то письмо можно охарактеризовать как материальный след движения руки. Мы можем сделать вывод, что в основе слова, буквы лежит динамика. С течением времен количество информации росло и требовалась именно быстрота в ее записи. Соответственно именно это послужило мотивацией для упрощения знаков. Можно легко проследить переход от изобразительного знака к условному на примере стадий египетского письма, от иероглифического к иератическому и к демотическому письму. Естественное движение руки, скорость в движении, дали определенную форму знаков. Именно запоминание движения руки автора, прослеживание и анализ его характера дали возможность к обучению письменности. Внутри алфавитной системы знаков установились со временем некие закономерности, систематичность в наборе движений, связь между элементами. Появился конкретный их набор, дающий пропорции, размер штриха в знаке. Характер материала на которым осуществлялось письмо, вид письменных принадлежностей послужили повлияли на образ знаков. Но еще раз стоит повторить, что при всем разнообразии видов, благодаря именно опорным точкам узнаваемости, четкости оставленных движений появилась система благодаря которой мы всегда отличим знак, всегда узнаем его.

«Почему же люди издавна стремились не просто письменно излагать что-то, а делать это красиво? Мир, окружавший древнего человека, был полон тайн, загадок, и знаки, с помощью которых появилась возможность



Рисунок 2. Жульен Бретон. Световая Каллиграфия.



Рисунок 3. Бриан Лемен. Экспериментальная типографика.

передавать на большие расстояния, а также от поколения к поколению жизненно важное содержание, воспринимались как величайшее, данное свыше чудо. Предельная четкость письма позволяла однозначно понимать его смысл, а декоративное чутье древних превращает текст в подлинно художественное произведение» (2).

Со временем наклон пера, направление движения стало основой для вариативности художественной выразительности буквы, ее визуальном характере. Исторически, по характеру письма мы можем отличить время, эпоху, место создания произведения. Вещь для нас не видимая, само движение руки становится осязаема за счет оставляемого следа.

Интересна теория письма Геррита Нордзея. В ней он вводит понятие линии пути пера, она имеет нулевую ширину, так же вводится понятие некого контрапункта, это ширина и угол пишущего инструмента, которые могут изменяться вне зависимости от направления хода. Используется так же понятия образующие контраст в элементах буквы. Это сдвиг, когда угол пути изменяется относительно угла контрапункта. Или идея расширения, осуществляемая за счет давления на инструмент письма, как например с кистью. Эти приемы могут так же использоваться совместно. Геррит Нордзей оперирует этой системой и для описания не только рукописных шрифтов. Ведь хотя исторически человечество со временем и отказалось от только рукописного исполнения буквенных знаков, перейдя к книгопечатанию, а со временем и использованию

компьютерных технологий, в ряде знаков мы все равно улавливаем суть рукописных свойств. Характер засечек, угол наклонных элементов, отношение абриса буквы и внутренней формы хранят память о рукописном первоисточнике. Пока же шрифт был только рукописный он в зависимости от своего назначения тоже приобретал принципиально разные формы. Совершенствовалось мастерство изготовления рукописных книг. Оно требовало скрупулёзности, торжественного, выверенного отношения к каждому знаку. Формировался исторический облик письменности. На ряду с этим существовала более быстрая система характерная для деловых, бытовых нужд. В славянской системе это была скоропись, в западно–европейской системе — курсив. Значительно более живая, эмоционально насыщенная она так же имеет огромное количество примеров высокой художественной ценности. Благодаря природной живости, движения человеческой руки неповторимы, и даже один и тот же автор даже при всей старательности, как автомат не сможет произвести двух идеально похожих знаков. Наверно благодаря авторской индивидуальности каждого, подчерк человека до сих пор остается частью его идентификации, его индивидуальности. Образцы письма рукописных книг послужили основой для формирования современной типографической системы. А возможно ветвь связанная со скорописью послужила развитием каллиграфических традиций. По общему образу имея один корень их можно сравнить с другими видами творчества. Возможно типографику можно сравнить с кинематографом, где мы имея идею, воплощаем ее в видео материал, в дальнейшем же мы создаем образ по средствам обработки этого материала, монтаж, кадрирование, компоновка. Это уже не единовременный процесс. Идею каллиграфического письма можно сравнить с театром, где все при наличии задуманной идеи происходит во времени, неповторимо и уникально. Это единый порыв, четко обозначенный по линии движения в пространстве и времени. Таким образом можно сказать, что кинетика лежит в основе самого принципа буквы, в основе ее возникновения. Хотя плоскость бумажного листа и двумерна, можно говорить о некотором пространственном развитее движения. Конечно просто внимательно посмотрев на букву, мы можем по ряду элементов предположить движение руки автора. Также мы можем увидеть некую

глубину и за счет тональности краски. Изначально материалы письма были не столь совершенны, тушь или краски были не плотными, что при написании создавало тональную растяжку, лессировочный эффект, дающий возможность еще более точно видеть движение, чувствовать его в пространстве.

Когда благодаря современным технологиям, типографика вышла за приделы бумажного листа, динамическая идея структуры буквы послужила основой для многих других проектов. Можно привести в пример интересный эксперимент японского дизайнера Хидео Канбара (Barakan Design), он разработал прототипы нескольких японских слоговых знаков, хираган, выполненных в объеме. Важно то, что автор представил объемную структуру, развивающуюся в пространстве с учетом движения ее написания. Такое пространственное исполнение хоть и представлено как статическое изображение, его несомненно можно считать объектом типографики, содержащем динамическую основу. Поскольку система каллиграфического письма широко распространена в странах востока, объекты современного дизайна, связанные с культурой каллиграфией не редки. Одним из ярких явлений сохраняющих в себе саму основу движения письма можно назвать световую каллиграфию. Например в июле 2013 года в драматическом театре Катара состоялось световое, каллиграфическое шоу, где в течении 45 минут, при помощи лазерных технологий, сочетались танец и трансляция иероглифов (3). С помощью источников света в руках у артистов мы видим световые всполохи, развиваясь в пространстве и времени , они образуют каллиграфические композиции. Фактом самого действия является движение, а как результат, запечатленный в воздухе иероглифический след. Интересно как раз то, что световой элемент образует едва уловимый шлейф, позволяющий видеть в пространстве протяженные линии, образующие знак. Кроме того это обратная сторона идеи письма, для зрителя представляется как раз то, что в обычном случае скрыто, момент создания знака, когда конкретный результат, например фотоизображение или видео, это уже последующий продукт. Красота конкретного проекта заключается в эстетике подхода, мастерстве актеров, использование цвета, даже разноширинности штрихов. Известным автором световой каллиграфии можно назвать

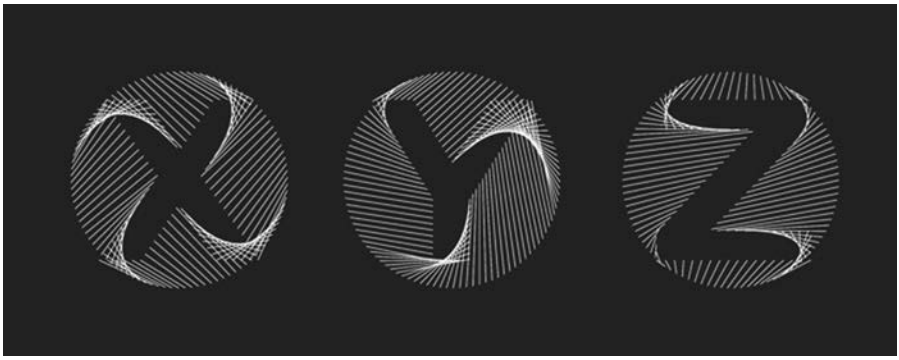


Рисунок 4. Дизайн студия «Letters are my friends». Ingo Italic. Шрифт «Buchstabengewitter».

французского художника Жульена Бретона (4).Его произведения это не только каллиграфические шоу, но и удивительно красивые фотопейзажи, где световая каллиграфия присутствует в городской и природной среде. Хотя сама идея светового письма была осуществлена гораздо раньше. Можно привести в пример проект Lumasol (5) в Амстердаме в 2007 году, где по такому же принципу было осуществлено шоу со световым граффити. В целом графитти можно назвать одной из современных форм каллиграфического письма. Сама идея и исполнение выглядят весьма современно, хотя технический прием светописи, например, в фотографии известен очень давно. Сама суть понятия может быть расшифрована как «рисование светом» (фр. photographie от др.-греч. φως / φωτος — свет и γραφω — пишу; светопись — техника рисования светом). И первые примеры фотографий с движущимися источниками света мы можем видеть еще в 1889 году.

Говоря о внутренней кинетике самой буквы хотелось бы обратиться и к другим примерам. Говоря уже о построении шрифтовой формы, можно говорить о развитой системе элементов, из которых конструируются сами графические знаки. Как интересное проявление существует ряд типографических объектов или скульптур в основе которых заложена кинетика. Например кинетические объекты Бриана Лемена (6). Они представляют собой ряд типографических объектов, как бы пространственных гибридов нескольких шрифтовых знаков, с фронтальной точки зрения это одна буква, но например с

боковой проекции, это может быть уже одна из цифр. Сочленяясь в определенной узловой точке два или несколько знаков образуют единую конструкцию. Так же можно выделить типографическую скульптуру, созданную к восьмисотлетию Риги в Латвии. Она представляет собой выполненную металлическую ленту, сложенную на подобии ленты Мебиуса, где причудливые изгибы при определенном взгляде образуют цифру восемьсот. Скульптура поставлена с учетом кругового осмотра, и при взгляде на нее с разных сторон, витиеватая конструкция, как бы в пространстве она не находилась, все равно в пересечении элементов образует ту же цифру. Еще один проект выполненный по похожему принципу представляет собой целый набор алфавитных знаков. Шрифт Papercut (7) выполнен из отрезков бумаги наложенных как бы на объем цилиндра. Во время их вращения одна из проекций как раз образует графему буквы, но как только объем поворачивается, все сразу же рассыпается. Проект выполнен в виде цифровой, вращающейся 3D визуализации. Можно так же привести в пример работу немецкой дизайн студии «Letters are my friends» (8). Дизайнер Ingo Italic спроектировал интерактивную систему шрифта, где трехмерная, состоящая из линий конструкция образует каждую из букв алфавита. При этом с помощью интерактивного управления мы можем менять угол зрения на конструкцию или наблюдать за метаморфозой превращения одной буквы в другую. По виду сама конструкция может быть схожа с известными кинетическими конструкциями, например работами Вячеслава Колейчука.

Прекрасным примером использования и движения построения буквы и линейной графики можно назвать работу японской студии «tha. jp», анонса выставки «Cosmic Travelers – Toward the Unknown» для Espace Louis Vuitton Tokyo. Стоит сказать, что главным художником в ряде проектов для этого центра является Юуго Накамура (Yugo Nakamura), практически культовый персонаж в области кинетической типографики.

В данной работе мы видим движущиеся по полотну экрана световые точки, траектория которых образует графемы букв, название выставки. Так же световой шлейф от движения этих точек образует линейные структуры сплетающие буквы между собой. Для автора нередким



Рисунок 5. Tomi Vollauschek (студия Fl@33). Шрифт Unfolded.

является ход интерактивной игры со зрителем, надпись названия выставки для интернет презентации становится активнее и ярче при наведении на нее курсора.

Сейчас, когда многие шрифтовые знаки проектируются, частой становиться ситуация когда в основе лежит модульный принцип. Есть ряд проектов, когда именно движение самого модуля есть принцип построения знаков. Один из примеров это работа Кейт Моррос (Kate Moross), «Time based information», выполненная в 2004 году. Это флеш анимация, где модулем служит маленький участок окружности, который движется по пути этой самой окружности и дополнительные горизонтальные и вертикальные отрезки, двигающиеся по соответственным осям. Движение происходит быстро и каждая траектория образует букву. Увидеть мы ее можем только просмотрев несколько кадров, если мы просто посмотрим на статическую картинку, хаотичные движения отрезков вряд ли могут быть похожи на типографику.

Вторым примером может служить работа Tomi Vollauschek (студия Fl@33), шрифт под названием Unfolded. Этот анимированный шрифт визуализируется путем последовательного «разворачивания» одинаковых квадратных элементов вдоль структуры письма буквы. Итогом мы видим незамысловатый пиксельный шрифт, но благодаря звуку сопровождающему движения построения шрифта, мы следим за его последовательным созданием, мы больше воспринимаем именно движение, а не конечный результат.

Движение неотъемлемый процесс жизни. Он может сам быть сообщением или служить для усиления другого вида информации. Множество проектов кинетической типографики на первый взгляд соединяют несовместимые вещи, такие как привычную нам статическую

форму буквы и динамику. Но именно потому, что движение лежит в основе образования самой буквы, в сути ее характера, отличия от другого знака по сути и по форме, вместе эти понятия образуют интересные, образные визуальные решения.

Примечания:

1. *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.

2. *Л.И. Проненко.* Каллиграфия для всех.М.: Издательство КНИГА, 1990.

3. Katara. Light Calligraphy Show. 2013. http://www.katara.net/english/event/light-calligraphy-show/.

4. *Julien Breton.* Light Calligraphy. http://www.behance.net/gallery/Turn-off-the-light-Light-painting-performance/5748687.

5. Pipslab. Lumasol. 2007. http://www.pipslab.org/installations.php?show=0#.Ul_K50Lhy3N 6Brian Lemen, Experimental Typography: Modularity,Perception, Physicality. Woolman, Matt, Type in Motion 2, Thames & Hudson, China, 2005.

7. *Avi Haltovsky.* Pupercut.2001. http://www.papercutfonts.com/pc/set.html

8. Letters Are My Friends. «Buchstabengewitter», 2012. http://lettersaremyfriends.com/index.html

Библиография:

1. *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.

2. *Л.И. Проненко.* Каллиграфия для всех. М.: Издательство КНИГА, 1990.

3. *Тоотс В.* Современный Шрифт. М.: Издательство КНИГА, 1966.

4. *Gerrit Noordzij.* The stroke. Theory of writing.Hyphen Press, 2005.

5. *В. Колейчук.* Азбука Колейчука.М.: МГХПА им. С.Г.Строганова. 2012.

6. *Matthias Hillner.* Basics Typography 01: Virtual Typography. AVA

Publishing, 2009.
7. Фотография. http://ru.wikipedia.org/wiki/.
8. Light Painting Photogtaphy.History. http://lightpaintingphotography.com/light-painting-history/.
9. Baraksn Design. http://www.barakan.jp/index.html.
10. FL@33. AAT Animated, Acoustic Typefaces.2001. www.flat33.com.
11. THA.JP. http://tha.jp/2668.

К.С. Ившин, А.Р. Романов

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКЕ

Рассмотрены этапы формирования и система художественно-промышленного образования в Удмуртской республике.

The article is dedicated to stages of formation and the system of design education in the Udmurt Republic.

Ключевые слова: дизайн-образование, дизайн, история, промышленный комплекс, Удмуртская республика.

Keywords: design education, design, history, the industrial complex, the Udmurt Republic.

Удмуртская Республика имеет 25-летнюю историю художественно-промышленного образования на уровне высшего профессионального образования. Выявляется актуальность исследования развития и становления художественно-промышленного образования в республике. Можно выделить следующие этапы формирования дизайн-образования: I этап – подготовка художников-конструкторов для нужд министерства оборонной промышленности (1986-1996 гг.); II этап – подготовка дизайнеров с усиленной инженерной составляющей в рамках системы непрерывного образования «студент-рабочий-инженер» (1996-2003 гг.); III этап – подготовка дизайнеров для всех областей и появление альтернативных вузов (2000-2010-е гг.).

Подготовка художников-конструкторов для нужд министерства оборонной промышленности. Начиная с 1970-х годов, Свердловский архитектурный институт уже не справлялся с обеспечением возросшей потребности в специалистах-дизайнерах в уральском регионе.

Масштабный проект создания отраслевого дизайн-центра на площадях Ижевского машиностроительного завода и всего промышленного комплекса Удмуртской Республики выявил проблему подготовки специалистов-дизайнеров в Ижевске. Осознав необходимость осуществления образовательной деятельности в Ижевске, руководство завода вышло к руководству Удмуртского государственного университета с предложением наладить подготовку дизайнеров для промышленного комплекса УР. Несмотря на все сложности, благодаря действиям главного конструктора ЦКБ №36 доктора технических наук В.А. Умняшкина и ректора УдГУ В.А. Журавлева удалось инициировать договоренность Минвуза и Миноборонпрома СССР об открытии специальности «Дизайн» на кафедре производственной эстетики и прикладного искусства художественно-графического факультета УдГУ. Ее возглавил А.М. Ермаков после успешного окончания аспирантуры МВХПУ и защиты кандатской диссертации. В 1986 году был проведен первый экспериментальный набор на новую образованную кафедру производственной эстетики и прикладного искусства. Предмет обучения: дизайн оружия и транспортных средств. Занятия проходили на площадях Ижевского автомобильного завода. Из первых выпускников УдГУ в значительной мере были сформированы службы дизайна Ижмаша, Аксиона, Ижмото, Ижевского механического завода, Радиозавода и др.

В связи с изменением социально-политической ситуации в конце 1980-х-начале 1990-х гг. была пересмотрена цель подготовки специалистов: идея подготовки дизайнеров для предприятий Миноборонпрома уступила место идее гуманизации образования и углубленной специализации в области дизайна промышленных изделий, дизайна одежды, средового и графического дизайна.

Подготовка дизайнеров с усиленной инженерной составляющей в рамках системы непрерывного образования «студент-рабочий-инженер». В сентябре 1996 года ректоры УдГУ В.А. Журавлев и ИжГТУ И.В. Абрамов подписали соглашение о сотрудничестве с АО «Ижмаш», согласно которому филиал кафедры дизайна УдГУ при ЦКБ-36 в составе с некоторыми научными структурами ИжГТУ был преобразован в межвузовскую кафедру дизайна промышленных

изделий. Целью нового научного коллектива поставили подготовку дизайнеров с усиленной инженерной составляющей в рамках системы непрерывного образования «студент-рабочий-инженер».

«Целью создания кафедры дизайна промышленных изделий является подготовка специалистов по дизайну с усиленной инженерной подготовкой, специализирующихся в области промышленных изделий. Придание кафедре статуса «межвузовской» создаёт в дальнейшем предпосылки для получения студентами двух образований. Например, диплом специалиста по специальности Дизайн и диплом бакалавра по одной из технических специальностей. Имеется соглашение от 30 сентября 1996 г., подписанное ректором УдГУ, ректором ИжГТУ и гендиректором АО «Ижмаш».

Образовательную программу кафедры совместно разработали ученые УдГУ и ИжГТУ, а АО «Ижмаш» предоставил в распоряжение студентов и преподавателей свои лаборатории. Изначально на кафедре сложились два направления подготовки специалистов – дизайн оружия (В.Н. Колосов, М.Е. Драгунов) и дизайн транспортных средств (В.А. Умняшкин, В.А. Савельев, Б.Я. Бендерский) – под общим руководством доктора технических наук, профессора В.А. Умняшкина и непосредственном участии в методической работе Л.В. Баталовой. Первое направление подготовки функционировало на площадке ФГУП «Ижевского механического завода», второе – ОАО «Ижевский автомобильный завод» и ОАО «Ижевские мотоциклы».

С 1956 года Школа ружейного мастерства им. Л.М. Васева при ФГУП «Ижевский механический завод» ведет образовательную деятельность по подготовке квалифицированных мастеров-оружейников для завода (резчиков по дереву, граверов-художников по оружию, слесарей-сборщиков стрелкового оружия, сборщиков ложи).

С 1997 года Школа оружейного мастерства им. А.Ф. Дерябина при ОАО «Ижевский машиностроительний завод» была восстановлена система профессиональной подготовки специалистов оружейного искусства – граверов, дизайнеров, слесарей-ложейников.

Также в подготовке специалистов художественно-промышленной направленности участвуют Машиностроительный лицей № 8, Ижевский индустриальный техникум, Ижевский монтажный техникум.

Подготовка дизайнеров для всех областей и появление альтернативных вузов. «В соответствии с решением учёного совета от 2 декабря 1997 г. и приказом №643/01-05 от 16.12.1997 «Об организации в составе УдГУ Высшего колледжа дизайна» было принято решение ввести в состав нового колледжа кафедры «Дизайн», «Дизайн промышленных изделий и наземных транспортных систем», «Оружейное искусство и дизайн», выведя их из состава факультета искусств УдГУ. Директором Высшего колледжа дизайна был назначен заведующий кафедрой дизайна, кандидат искусствоведения А.М. Ермаков. Специализации: «дизайн промышленных изделий», «дизайн одежды», «графический дизайн», «средовой дизайн», «фотодизайн», «оружейное искусство и дизайн».

С 1998 года кафедра дизайна промышленных изделий стала структурным подразделением УдГУ, позже включив в свой состав коллектив кафедр черчения и дизайна одежды.

В июле 2002 года в Ижевском государственном техническом университете был организован факультет «Реклама и дизайн» (РиД) под руководством доктора технических наук, профессора М.М. Черных. Факультет ведет обучение по специальностям инженерно-художественной направленности («Технология художественной обработки материалов», «Искусство интерьера», «Реклама», «Полиграфия»). Основной задачей факультета является подготовка специалистов, знающих технологию производства и обладающих эстетическим вкусом.

В начале 2000-х годов негосударственные вузы также начали подготовку дизайнеров (факультет архитектуры и дизайна в Камском институте гуманитарных и инженерных технологий; факультет дизайна в Восточно-европейском институте).

После выведения Ижевского автомобильного завода из-под контроля Миноборонпрома завод обрёл самостоятельность, однако в связи со сложной экономической ситуацией был вновь куплен и был обязан действовать вопреки логике и интересам развития собственных разработок. Были созданы в 2000-х годах самостоятельные проектные организации с высококвалифицированными специалистами в области дизайна средств транспорта (бывшими работниками КБ ИжАвто):

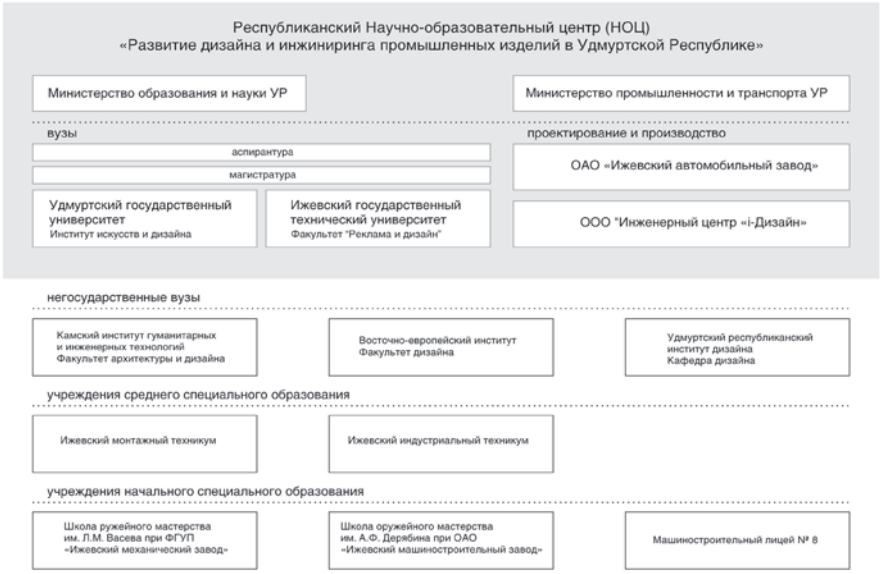


Рисунок 1. Система художественно-промышленного образования в УР.

ООО «Инженерный центр «i-Дизайн», ООО «Трансинжинеренг», ООО «Битехнолоджи» и др.

От художественно-конструкторского отдела Ижмаша остались высококвалифицированные кадры, образовательные центры, материально-техническая и производственная база. В 2009 году был создан республиканский Научно-образовательный центр (НОЦ) ««Развитие дизайна и инжиниринга промышленных изделий в Удмуртской Республике» под руководством доктора технических наук, профессора В.А. Умняшкина. Открытие направления технической эстетики и дизайна обусловлено необходимостью обеспечения производства высокоэстетических конкурентоспособных товаров народного потребления комплексом предприятий оборонного профиля. С ним связано открытие в 2001 году аспирантуры по специальности 17.00.06 – Техническая эстетика и дизайн (технические науки) и в 2009 году магистратуры по направлению «Дизайн» (программа «Промышленный дизайн»). Аспирантура и магистратура аккредитованы. На рисунке 1

показана система художественно-промышленного образования в УР.

В результате 25-летней подготовки специалистов в области промышленного дизайна сформировалась научная школа и были подготовлены более 300 специалистов, 4 бакалавра дизайна, 4 магистра дизайна, 6 кандидатов наук (17.00.06 – Техническая эстетика и дизайн). Выпускники в настоящее время работают в промышленных комплексах Удмуртской республики, Республик Башкортостан и Татарстан.

Библиография:

1. *Умняшкин В.А., Ившин К.С., Громовой С.В.* Роль научно-образовательного центра в подготовке высококвалифицированных специалистов // Технические университеты: интеграция с европейскими и мировыми системами образования: материалы IV Междунар. конф. В 3 т. Т. 1. Ижевск, 2010. С. 215-218.

2. *Назаров Ю.В.* Постсоветский дизайн (1987-2000). Проблемы, тенденции, перспективы, региональные особенности. М.: «Союз Дизайнеров России», 2002.

3. *Воронов Н.В.* Российский дизайн. Очерки истории отечественного дизайна. Т. 1-2. М.: «Союз Дизайнеров России», 2001.

Ю.А. Васерчук

СКЛАДЧАТЫЕ ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ ИЗ БУМАГИ В НАУКЕ И ИСКУССТВЕ

В мировой практике складчатые орнаментальные структуры из бумаги называют *Оригами Тессаллейшенс*, а их историю ведут с 1970–х гг. XX века, однако уже в 1920–е гг. в пропедевтическом курсе Йозефа Альберса встречаются форм подобного класса. Отечественные художники и архитекторы второй половины XX века: В.Ф. Колейчук, Ю.С. Лебедев, А.И. Волков, Б.Н. Рахманинов внесли вклад в развитие складчатых орнаментов. Сегодня наиболее плодотворным для этого художественного направления видится обращение к 17 группам симметрии, открытым русским кристаллографом Е.С. Федоровым.

The paper folded ornamental structures are called *the Origami Tessellations* in the international practice. Though their history is known since the 1970s, this class of forms can be found as early as 1920s in the Josef Albers' *Vorkurs*. In the second half of the 20th century the Russian artists and architects such as Vyacheslav Koleychuk, Yuri Lebedev, Anatoly Volkov, Boris Rachmaninoff also contributed to the folded ornaments development. Now it seems that the 17 groups of symmetry discovered by the Russian crystallographer Evgraf Fedorov, contain the most productive potential for the folded ornamental structures.

Ключевые слова: Оригами Тессаллейшенс, мобильная архитектура, конструкция, складчатая структура, тектоника, 17 групп симметрии.

Keywords: Origami Tessellations, Mobile architecture, construction, folded structures, tectonics, 17 groups of symmetry.

Взаимное влияние науки и искусства имеют огромное значение для

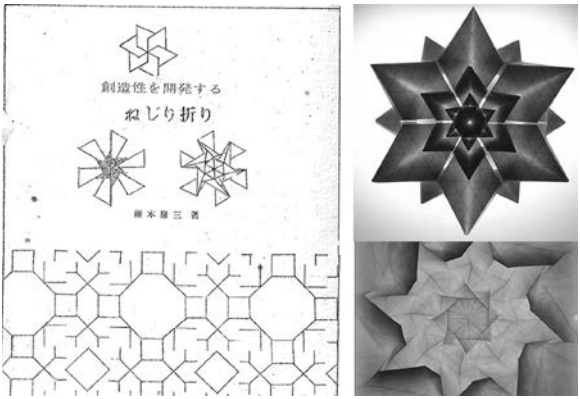


Рисунок 1. «Закручивание в оригами» Шузо Фуджимото в реконструкции Эрика Герде.

исследования культурного поля XX века. Топология, наука о форме, является одним из мостов, соединяющих точные науки и пластические искусства. В качестве примеров влияния искусства на науку можно привести два знаменательных события прошлого века. Первое связано с орнаментальными построениями Роджера Пенроуза, который «играя» с пятиугольниками искал возможности регулярного выполнения плоскости. В 1973 г. он справился с задачей, открыв пентагональную симметрию, а уже в 1978 г. кристаллограф Алан Маккей доказал теорию квазикристаллов. До этого пентагональная симметрия для кристаллографии представлялась непостижимой.

Вторым событием можно назвать запатентованную Б. Фуллером в 1951 г. структуру геодезического купола, которая повлияла на открытие в 1991 г. физиками Р. Смелли и Г. Крото углеродной молекулы, имеющей такую же структуру. Молекула была названа в честь архитектора фуллереной, а в 1996 г. ученым была присуждена Нобелевская премия.

Влияния точных наук на искусство также имеют место в истории XX в. Продолжая тему симметрии, хотелось бы отметить значение открытий в кристаллографии для регулярных складчатых структур из бумаги.

Орнаментальные складчатые структуры – область бумагопластики, в которой используются принципы регулярного выполнения плоскости геометрическими фигурами, согнутыми из одного цельного бумажного листа без надрезов. клея или привлечения дополнительных бумажных

и небумажных элементов. Складчатый орнамент покрывает плоскость многоугольниками «сплошь, без просветов и двойных покрытий, т.е. два многоугольника покрытия либо имеют общую сторону, либо имеют общую вершину, либо совсем не имеют общих точек» [6, с. 96]. Складчатая бумажная структура представляет собой сложный богатый орнамент, выросший из плоскости по особой формуле роста кристаллов.

Складчатые структуры характеризуются тем, что в них конструкторская мысль, ведомая логикой бумажной складки, определяет художественное своеобразие формы орнамента. Орнаментальные складчатые структуры являются великолепным союзом эстетического и рационального начал. Движение бумаги в складке осуществляется по довольно жестким законам формообразования, бумажные структуры имеют свой проектный принцип, который в процессе складывания, скорее, напоминает ребус или головоломку, чем свободный поиск изгибов формы. Каждый новый орнамент является не только эффектным сочетанием многоугольников, но, прежде всего, серьезным конструкторским решением.

В мировой практике орнаментальные складчатые структуры принято называть Origami Tessallations (дословно – мозаика из оригами). В книге «Оригами Тессаллейшенс: Вдохновляющий геометрический дизайн» (Origami Tessellations: Awe-Inspiring Geometric Designs) выдающийся художник направления Тессаллейшенс Эрик Герде (Eric Gjerde) определяет данный вид творчества как «геометрический дизайн, сложенный из одного листа бумаги, создающий повторяющийся орнамент из форм, путем загибания и закручивания бумаги» [9, с. 2]

Историк оригами Девид Листер, член почетного общества «Бритиш оригами» (British Origami Society), пишет, что пионером такого направления как «Тессаллейшенс» был «The originator of this kind of paperfolded tessellation was Shuzo Fujimoto of Japan». Шузо Фуджимото (Shuzo Fujimoto) из Японии (рис. 1). Оно впервые было им представлено в курсе исследований под названием «Закручивание в оригами» (Twist Origami) в 1976 году. В статье «Когда возникло Оригами Тессаллейшенс» Д. Листер сообщает, что книга Twist Origami была опубликована в 1976 году в частном порядке и напечатана с помощью простого копировального аппарата. Она никогда не была широко распространена,

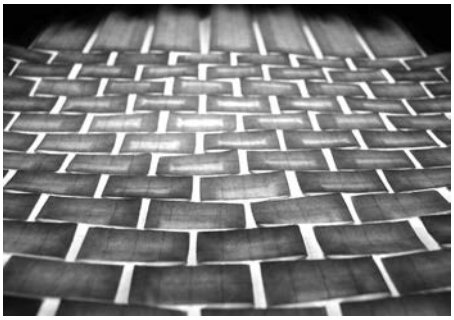


Рисунок 2. Орнамент – кирпичная кладка Йошихиде Момотани.



Рисунок 3. Йозеф Альберс со складчатым орнаментом из бумаги (1928 г., Дессау).

но некоторым западным исследователям оригами удалось получить копии этой книги непосредственно от Фуджимото [11].

Также в качестве вклада в становление и развитие направления Тессаллейшенс стоит отметить работы Йошихиде Момотани (Yoshihide Momotani), который изобрел регулярный орнамент из бумаги, напоминающий кладку кирпичной стены (рис. 2). Часто исследователи Тессаллейшенс именно этого художника считают основателем движения.

Среди художников, внесших особый вклад в развитие направления Тессаллейшенс можно назвать такие имена как Йошихиде Момотани (Yoshihide Momotani), Крис Палмер (Chris Palmer), Пол Джексон (Paul Jackson), Тошиказу Кавасаки (Toshikazu Kawasaki), Том Хулл (Tom Hull), Ричард Свинэй (Richard Sweeney), Эрик Герде (Eric Gjerde) и многие другие.

Однако гораздо раньше, чем в среде этих художников, в Баухаусе – немецкой школе дизайна, одной из первых в мире – в рамках пропедевтического курса (Vorkurs – форкурса) Йозефа Альберса создавались регулярные структуры из бумаги, в которых складчатый орнамент как узловой элемент имел потенциал бесконечного повторения и заполнения плоскости. Поиск абстрактных композиционных решений из бумажного листа, материала наиболее мобильного и доступного, позволял студентам Баухауса реализовать богатый спектр объемно-пространственных построений. Складчатый орнамент занимал

среди них видное место (рис. 3). Художник Оригами Тессаллейшенс Пол Джексон пишет, что в основном курсе Йозефа Альберса складывание бумаги было средством понять движение от 2–х мерных плоскостей к 3–х мерному пространству, которое он считал одним из фундаментальных компонентов дизайна. Его мастерство складывания, т. е. искусство моделирования складки, возможно, не выше простейшего конструирования, которое он, будучи мальчиком, усвоил из игр с бумажными дротиками, но преподаваемые им бумажные структуры, представляющие совокупность простейших складок, достигли удивительно сложного и высокого уровня [10, с. 43].

В западной Европе традиции трансформации бумажного листа продолжает Франц Цаер, профессор Цюрихской Школы Прикладного Искусства. Его книга «Бумага. Опыты в геометрии и игре» охватывает широчайший пласт пропедевтических заданий по бумагопластике, в том числе и складчатые регулярные орнаменты. Ф. Цаер отмечает, что к числу исследователей складчатых структур можно причислить инженеров и архитекторов, которые осваивают тектонические закономерности складчатых, самонесущих конструкций. Основные принципы работы складчатых структур применяются достаточно широко: и в перекрытиях крупных помещений и залов, и в создании трансформируемого жилья, мебели или элементов выставочного оборудования [12, с. 89].

В России складчатые орнаменты из бумаги появились гораздо позже, чем в Германии, несмотря на то, что такие художники авангарда, пионеры русской художественной школы дизайна как А. Родченко, В. Татлин, Н. Ладовский, П. Митурич, Н. Габо активно экспериментировали в формообразовании из листовых материалов, в том числе бумаги.

Однако уже во второй половине XX века отечественный художественный эксперимент с формой не обходился без бумажной складки. Бумага как самый доступный и естественный материал проектной культуры дизайна активно использовался в художественных мастерских. Идеи мобильности, простоты трансформации, лаконичности кинетической формы часто транслировались именно благодаря бумажным складчатым структурам и были созвучны художественному мышлению того времени.

Идеи мобильной архитектуры, предполагающие решение вопросов

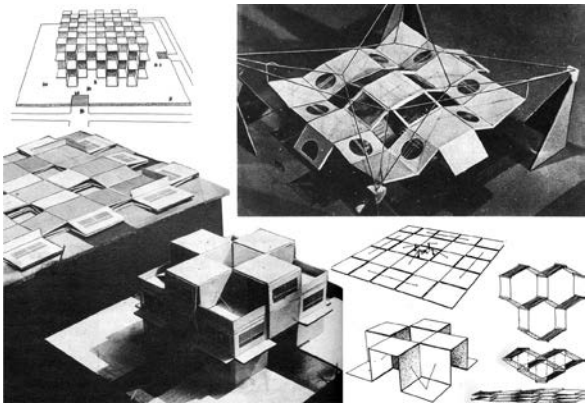


Рисунок 4. Идеи мобильной архитектуры Вячеслава Колейчука (1972 г.)

жизнедеятельности трудовых или научно-исследовательских экспедиций в отдаленных уголках большой России, были весьма популярны в 70-е годы. Мобильная архитектура – «это палатки, киоски, жилые кабины, временные перекрытия и т.д. Статичные прежде объекты жилой среды получили новое качество – подвижность. Мобильность стала своего рода ценностной проектной установкой». [3, с. 48] Художники кинетизма открыли для себя бумагу как материал, способный на быстрые и выразительные с визуальной точки зрения трансформации. Сам образ моментального формирования объема восходит именно к бумажным объемам, появляющимся мгновенно из совершенно плоских заготовок – выкроек и чертежей. Визуальные качества «моментальных» конструкций родственны бумажным формам. Это всегда полые, оболочковые построения, обладающие геометрической чистотой и устойчивой конструкцией. Простота и легкость преобразования объема в плоскость и наоборот становятся ценными качествами мобильных конструкций.

Плоская компактная форма, моментально преобразующаяся в объем – предмет поиска художника В.Ф. Колейчука, выбравшего в качестве эскизного материала – бумагу (рис. 4). Конструкторские идеи трансформации этого художника применительно к листовым материалам предполагали использование складки как шарнирного крепления движущихся относительно друг друга плоскостей. В.Ф. Колейчук в 1978 году в сборнике «Новые архитектурно-

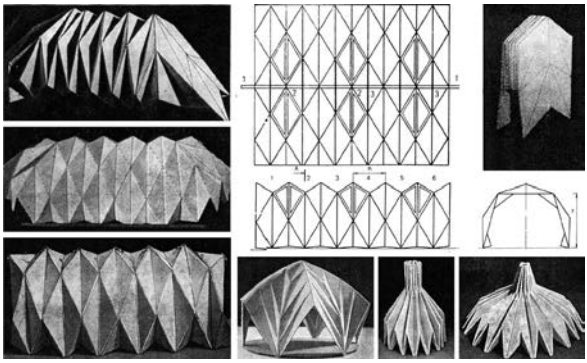


Рисунок 5. Идеи мобильной архитектуры лаборатории Юрия Лебедева (1978 г.)

конструктивные структуры» пишет: «Структурные конструкции – одна из разновидностей пространственных конструкций... Отвечая требования легкости и прочности, структуры представляют собой новый аналитический строительный материал» [2, с. 8–9]. Художник отмечает, что в ряде сооружений трансформирующиеся складчатые структуры могут использоваться для создания сооружений с минимальным сроком монтажа, также они позволяют многократно производить монтаж и демонтаж сооружений. Наиболее положительные результаты дает использование двухмерных кинематических структур, преобразующихся в трехмерные [2, с. 12].

В лаборатории «Архитектурной бионики» под руководством Ю.С. Лебедева проводились исследования тектонических и формообразующих возможностей складчатых конструкций (рис. 5). В своей книге «Архитектурная бионика» Ю.С. Лебедев писал: «В лаборатории архитектурной бионики... моделируются несколько видов обратимо-изменяемых, трансформируемых пространственных конструкций. К ним, в частности, относятся трансформируемые складчатые структуры» [4, с. 235]. Ю.С. Лебедев рассматривал складчатые структуры как модель преобразования плоскости в объем, используемую для создания экспериментальных трансформируемых мобильных помещений.

Исследования тектоники структурных пространств с направляющими поверхностями проводил в Харьковском инженерно-строительном институте А.И. Волков (рис. 6). Им осуществлялся поиск

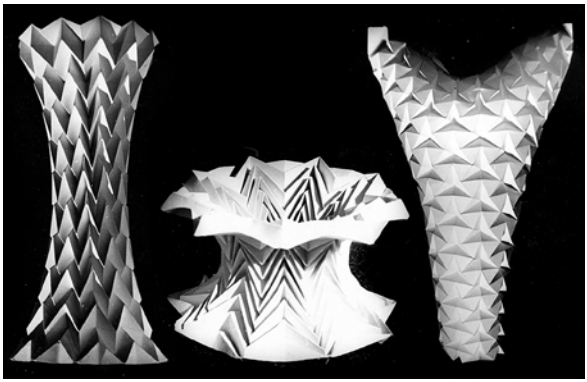


Рисунок 6. Тектоника структурных пространств с направляющими поверхностями Анатолия Волкова.

тектонических возможностей складчатых структур как конструктивных единиц, формирующих собой геометрическое единство. Он считал, что важным качеством формы является ее модульность, т.е. однотипность элементов, составляющих форму, их универсальность при различных пластических комбинациях. А.И. Волков так описывает свои не только художественные, но, в первую очередь, инженерные поиски: «Для изучения тектоники структурных пространств нами производились разнообразные загружения (силовые воздействия на структуру) моделей, выполненным по плоским развертками из ватманской бумаги. Замеры напряженности в загруженных моделях фиксировались динамометром, причем сами загружения постепенно увеличивались, вплоть до разрушения формы испытываемой модели. Опыты показали, что различные по форме и геометрической конструкции структурные пространства… ведут себя в напряженном пространстве по-разному» [1, с. 14] Поиски решения подобных инженерных задач имеют колоссальное значение не столько для архитектуры и строительства, сколько для современной упаковки, становящейся сегодня сложноструктурным объектом. Однако особое внимание сегодняшним исследователям следовало бы уделить свойствам прочности бумаги, которые различаются в зависимости от направления бумажного волокна в листе.

В 1978 году В.Ф. Колейчук создал первую классификацию принципов трансформации плоскости, основанную на формообразовании бумажных структур (рис. 7). Его классификация охватывает широкий

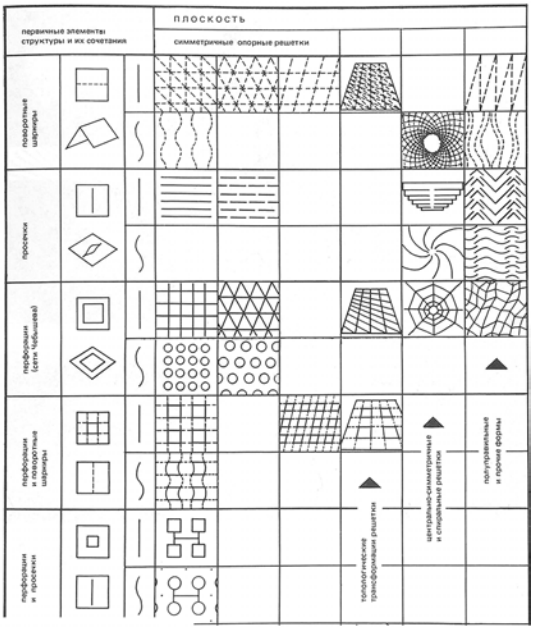


Рисунок 7. Таблица приемов структурирования плоскости Вячеслава Колейчука.

спектр приемов и методов разделки листовых материалов. Основными операциями по преобразованию плоскости в объем или «первичными элементами структуры», как их называет художник, стали следующие приемы трансформации бумажной плоскости. Во-первых, это – поворотные шарниры. В современной практике они называются биговками, преобразуемыми затем в фальц (складку). Вторым типом операций с бумагой художник называет просечки. Они же по сути являются разрезами, надрезами, вырубками… Третьим типом «первичных элементов» становятся перфорации. Для перфораций скорее подходит термин высечка, подразумевающий удаление замкнутой (вырезанной по контуру) формы из листа. Следующим уровнем является сочетание первичных приемов с целью создания класса форм, возникающих с помощью: перфораций и поворотных шарниров; перфораций и просечек; просечек и поворотных шарниров.

Далее в классификации В.Ф. Колейчук представил первичные элементы в развитии, показал, как можно из этих элементов выполнить

плоскость, создать «симметричные опорные решетки». На его схеме изображен класс форм, созданных только с помощью «поворотных шарниров», т. е. складок, как прямолинейных, так и криволинейных. Этот класс представляет собой складчатые регулярные орнаменты. Любопытным является то, что в мировой практике для складчатых структур повсеместно используются исключительно прямолинейные складки, тогда как криволинейные не распространены. Криволинейный складчатый орнамент, созданный В.Ф. Колейчуком, является особенно ценным вкладом в мировую практику регулярных структур из бумаги.

Б.Н. Рахманинов впервые ввел орнаментальные структуры из бумаги в отечественную систему художественного образования по дисциплине «Дизайн». Он предлагал студентам создавать структурированные складками поверхности без надрезов. Это упражнение он повторял также графически в схемах и чертежах. Художник писал, что «упражнения по созданию орнаментальных пространственных композиций из бумаги, естественным путем подводят будущего художника-конструктора к пониманию основ конструирования» [5, с. 54].

Однако мало кто из художников, архитекторов и преподавателей дизайна XX века видел значительную роль открытий в области науки, а именно, кристаллографии, для проектирования складчатых орнаментов из бумажного листа. Не смотря на то, что многими отечественными, а также западными исследователями игнорируется взаимосвязь складчатых структур и открытий в кристаллографии, для практического освоения орнаментов из бумаги апелляция к кристаллографии представляется крайне ценной. Связь науки симметрии и искусства бумагопластики обладает богатым потенциалом для творческого эксперимента.

Опираясь на открытия в области кристаллографии, главным образом, сделанные в конце XIX в. русским кристаллографом Е. С. Федоровым, ограничившим пространственные группы симметрии числом 230, а плоские –17, художники, архитекторы, конструкторы, упаковщики и полиграфисты имеют возможность освоить всевозможные варианты орнаментальных заполнений плоскости складками в каждом из видов симметрии.

Доказательство существования 17 групп симметрии на плоскости

впервые дал Е.С. Федоров в 1891 г., а затем независимо от него Д. Пойя (Georg Polya) только в 1924 г. Монография Е.С. Федоров «Правильное деление плоскости и пространства» была издана в 1899 г., в ней ученый вывел бесценные для понимания регулярного заполнения плоскости и пространства законы. Несмотря на то, что геометрические элементы, выполняющие пространство (параллелоэдры по Е.С. Федорову) являются весьма условными и умозрительными единицами, человеческое сознание способно их представить. «В реальных структурах нет таких физически раздельных частиц. Кристаллическое пространство непрерывно. Для его подразделения мы пользуемся „стенками“ параллелоэдров или элементарных ячеек как чисто геометрическими вспомогательными построениями» [7, с. 290] Е.С. Федоров писал, что параллелоэдры следует рассматривать как части пространства. Однако пониманию и визуальному схватыванию эти части пространства, составляющие группы симметрии, не так уж легко доступны. В 1912 г. кристаллограф М. Лауэ совершил эпохальное открытие дифракции рентгеновских лучей в кристаллах. Это открытие – величайшая революция в кристаллографии, определившая принципиально новый рентгеноструктурный этап в ее истории. Открытие М. Лауэ стало блестящим подтверждением правоты предшествующих теоретических построений, включая вывод федоровских пространственных групп [7, с. 8]. Благодаря рентгеновскому лучу федоровские группы можно было не только умозрительно представить, но и визуализировать. В книге «Симметрия в науке и искусстве» авторы А.В. Шубников и В.А. Копцик пишут: «Особый интерес представляют плоские орнаменты кристаллографических граней, т. е. плоские сетки из атомов, ионов или молекул. Мы, конечно, не видим непосредственно это расположение. Но можем судить о нем на основании структурного рентгенографического или электронографического анализа или растровой микроскопии» [8, с. 171] На сегодняшний день проблема визуализации и наглядного представления групп симметрии остается актуальной. Схемы и чертежи кристаллографов доступны, чаще всего, только узким специалистам, не отражают в полной мере красоты, заключенной в принципах симметричных построений. Поиски художников в области складчатых орнаментов из бумаги способны предоставить наиболее

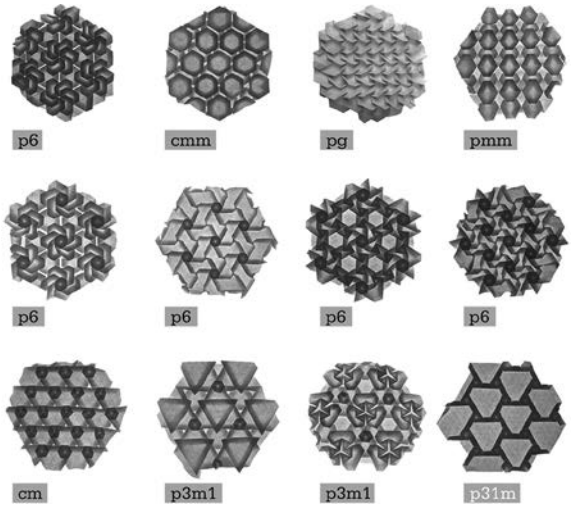


Рисунок 8. Часть таблицы Юлии Васерчук, представленной на будапештской конференции.

яркие, выразительные решения задач визуализации схем симметрии. Творчество в области орнаментальных структур из бумаги не является лишь художественной дисциплиной, а может служить пониманию законов симметрии в кристаллографии и прочих естественных науках.

Обращаясь к вопросам взаимодействия науки и искусства бумагопластики, стоит отметить один из самых значительных для складчатых структур из бумаги законов Е.С. Федорова. Это закон кристаллографических пределов. По этому закону все кристаллы были подразделены ученым на два типа – кубический и гексагональный. Эта классификация выявляет первичные геометрические единицы любой регулярной структуры, в том числе бумажной складчатой. Квадратные сетки, в основе которых лежит прямоугольный треугольник, и шестиугольные, базирующиеся на равностороннем треугольнике, являются исчерпывающими для регулярных складчатых орнаментов из бумаги, использующих прямолинейные складки.

В 2006 году, в Будапеште на научной конференции «Фестиваль симметрии» Ю.А. Васерчук был представлен проект «17 типов симметрии в бумагопластике» (рис. 8). Этот проект наглядно демонстрировал связи законов симметрии, а именно, законов организации 17 федоровских групп, и построения складчатых орнаментов из

бумажного листа. В классификации было представлено, что для каждой из 17 групп симметрии, могут быть найдены оригинальные и высокохудожественные орнаменты. Сегодня визуализированная федоровская таблица симметрии открыта для дополнения и обогащения новыми орнаментами.

Несмотря на то, что многие художники справляются с конструированием складчатых структур из бумаги и без глубоких знаний в области симметрологии, все же эти знания для дизайна и художественного творчества представляются ценными. Тесный союз научного знания и художественного эксперимента – прочный базис для создания ярких, богатых и состоятельных форм, способствующих гармонизации окружающей среды.

Библиография:

1. *Волков А.П.* Тектоника структурных пространств // Техническая эстетика. – М.: ВНИИТЭ, 1979. – №3.
2. *Колейчук В.Ф.* Новые архитектурно-конструктивные структуры / В.Ф. Колейчук В.Ф. – М., 1978.
3. *Лаврентьев А.Н.* Мобильность // Динамическая и кинетическая форма в искусстве / А.Н. Лаврентьев. – М.: ВНИИТЭ, 1989.
4. *Лебедев Ю.С.* Архитектурная бионика / Ю.С. Лебедев. – М.: Стройиздат, 1990.
5. *Рахманинов Б.Н.* С чего начинается профессия // Тара и упаковка / Б.Н. Рахманинов. – М., 1991. – № 1.
6. *Смирнова И.М.* В мире многогранников / И.М. Смирнова. – М.: Просвещение, 1995.
7. *Шафрановский И.*И. История кристаллографии. XIX век / И.И. Шафрановский. – Л.: Наука, 1980.
8. *Шубников А.В.* Симметрия в науке и искусстве / А.В. Шубников, В.А. Копцик. – Москва–Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2004.
9. *Gjerde Eric* Origami Tessellations: Awe-Inspiring Geometric Designs / Eric Gjerde. – A K Peters/CRC Press, 2008.
10. *Jackson P.* Folding & Unfolding in Art & Design // Masters of

Origami. The Art of Paperfolding / Hatje Cantz. – Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2005

11. *Lister D.* When did origami tessellations begin? / D. Lister. – http://www.britishorigami.info/academic/lister/tessel_begin.php

12. *Zeier F.* Papier: Versuche zwischen Geometrie und Spiel / F. Zeier. – Bern; Stuttgart; Wien: Haupt, 2001.

13. *Аронов В.Р.* Николаус Певзнер и его модель модернизма XX века. // Научно-аналитический журнал. Дом Бурганова. 2012, №4. С. 97-110.

В.В. Лаптев

ИЛЛЮСТРАТИВНЫЕ ОБРАЗЫ ИНФОГРАФИКИ

Настоящая статья посвящена изобразительности в информационном дизайне. Показано становление инфографики как результата проектно-художественной деятельности. Автором рассмотрены типы диаграмм, использующие иллюстративность и фигуративные образы, в исторической ретроспективе. Особое внимание уделено фигурным количественным диаграммам и области их применения.

This article is focused on illustrative pictures in information design. It shows the formation of infographics as a type of design. The author analyses the chart types that use illustrative and figurative images from the historical perspective. Particular attention is given to quantitative pictorial diagrams and their applications.

Ключевые слова: инфографика, визуализация данных, изобразительная статистика, фигурные диаграммы, пиктограммы, иллюстрации.

Keywords: infographics, data visualization, pictorial statistics, pictorial charts, pictograms, illustrations.

Какую инфографику можно считать хорошей, качественной, продуманной? Каковы критерии ее оценки? Ответы на эти вопросы в разное время пытались дать ученые мужи из разных стран и эпох. Например, в первой половине XX в. для австрийского философа, социолога Отто Нейрата (*Otto Neurath*) главным была предельная стилизация элементов, ответственность в подборе и обобщении материала для проектов. Для достижения ясности восприятия информационной графики в целом необходимо было оставить за кадром

все несущественное и сказать только самое главное.

Французский картограф Жак Бертен (*Jacques Bertin*) в своем капитальном труде «Семиология графики» (*«Sémiologie Graphique»*, 1967) утверждал, что критерием оценки инфографики является эффективность восприятия: «Если для того, чтобы получить правильный и полный ответ на поставленный вопрос, одна графическая конструкция при прочих равных условиях требует более короткого времени наблюдения, чем другая, то можно сказать, что она является более эффективной для решения этого вопроса» [1, с. 139]. Т. е. на первый план выступала правильность выбора формы представления данных – соответствующего типа диаграммы, схемы или карты.

Наш современник Эдвард Тафти (*Edward Tufte*) выдвигал целый ряд требований к сложной и качественно высокой информационной графике: к ее смысловому наполнению и способу визуализации. Хорошая инфографика та, элементы которой выполняют как декоративную, так и функцию визуализации данных, а зритель, визуально воспринимающий такую работу, не должен будет задумываться о назначении той или иной ее части. Настоящая статья посвящена изобразительности в количественной инфографике, как неотъемлемой части информационного дизайна.

Иллюстративный материал в графиках носит скорее вспомогательный характер. Это может быть рисунок, фотография, отдельные пиктограммы или другие символы, размещенные в поле графика или в непосредственной близости от него. Существует особый вид графиков – фигурные диаграммы, – в которых такие изображения выступают в качестве счетных единиц, отражая количественные показатели. Диаграммы могут быть выполнены в виде рисунков или даже карикатур, на которых кривые или столбики трансформируются в изобразительный вид. В таком случае иллюстрации внедряются в поле графика в виде его образа и выступают как особое декоративное украшения инфографики.

Для информационного дизайна в качестве одного из значимых правил можно указать простоту представления данных. Поэтому использование изобразительных средств должно быть оправдано их функциональностью и эстетическим воздействием. Любой

декоративный элемент, как то иллюстрация, пиктограмма, оригинальная типографика, пышущая экспрессией, или цветовая плашка, может отвлекать читателя от главного – восприятия, анализа, переработки и интерпретации представленных явлений, данных или связей. Проблема излишней иллюстративности – в трудностях осознания смыслового значения того или иного элемента в инфографике.

Известный борец с любой ненужной декоративностью и «замусоренностью» в инфографике Э. Тафти разделяет ее элементы на две группы. В первой содержится информационная составляющая: данные, связи, знаки, вспомогательные масштабные и пространственные ориентиры, а также экспликация. Во второй – прочий материал, в том числе иллюстрации, декоративные и «околоинформационные» элементы. Определять наличие или отсутствие излишних графических элементов он предлагал с помощью соотношения *data-ink* (чернил, потраченных в инфографике на данные) и *non-data-ink* (чернил, потраченных на прочую графику и неинформативные элементы) [2, с. 93–105]. Баланс – в равенстве этих показателей. В идеальной инфографике акцент должен быть сделан на простоту и наглядность представления информации.

В истории информационного дизайна остается неизвестной точная дата появления иллюстративных и фигуративных изображений в графиках. Сами диаграммы долгое время оставались уделом узких специалистов в области статистики. Для широкой читающей публики графическое представление числовых данных стало доступным по мере развития полиграфии в XIX в. Появление в прессе различного рода диаграмм, отражающих в первую очередь статистику, побудило журналистов придать им большую привлекательность для публики, в надежде получить как можно больше читателей. В таких диаграммах изобразительные элементы выполняли второстепенную и скорее декоративную роль.

Начав внедрять дополнительные изображения в сухие и однообразные геометрические диаграммы, издатели и редакторы надеялись вызвать интерес у читателя, популяризировать статистику, сделать ее интересной и привлекательной. Казалось бы, такой графический способ должен бы облегчить восприятие статистических

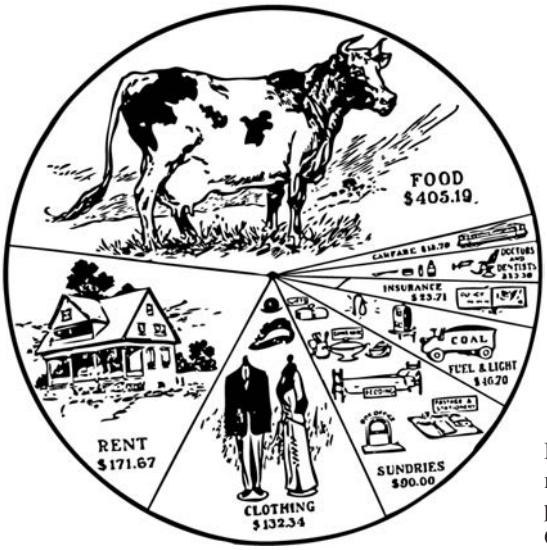


Рисунок 1. Секторная диаграмма, показывающая структуру расходов американской семьи, США, конец XIX в.

данных, сделать их более наглядными и выразительными. Но объединение диаграмм и графических образов совершалось без оценок восприятия, было несистемным, производилось в случайном порядке. В итоге иллюстрация просто подменила диаграмму, дав почву для недопонимания и критики специалистов.

В качестве примера можно привести секторную диаграмму структуры расходов семейного дохода в США в конце XIX века (рис. 1). В каждую часть графика художник включил определенный рисунок, отвечающий за статью расхода. Так, сектор «Продукты питания» был обозначен пасущейся на лугу коровой. Такое изображение нарушало семиотическую связь: что же получается, люди питаются живыми коровами? Или коровы травой? Или все же уместно изобразить бифштекс и сыр? В этом примере корреляция графического образа и смысла диаграммы – минимальна.

Дальнейшее развитие изобразительности происходило в сторону замены геометрических образов в графиках изобразительными. В статистических диаграммах линии, столбцы и полосы, круги и квадраты, т. е. абстрактные плоскостные фигуры подменялись понятными изображениями. Художники превратили геометрические

формы в контекстные фигуры, сделав изобразительные диаграммы лучшим средством визуальной коммуникации с читателем. Благодаря их простоте и понятности, представляемые факты стали доступны простой публике, далекой от научных исследований.

Размышляя о визуализации научно-технической информации, Уильям Боумен (*William Bowman*) выделил три вида изображений, применяемых при графическом представлении данных [3, с. 48–51]:

– объективные, когда идея показывается как видимая реальность (фотография как чистый пример объективности, рисунок имеет физические искажения предмета);

– символические, в которых графическое воплощение идеи происходит с исключением всего несущественного в рисунке (карта, пиктограмма, ассоциативный или условный знак);

– абстрактные, идеи которых берутся из системы понятий безотносительно к прямым ассоциациям из окружающей действительности (диаграмма, граф, мнемосхема).

Таким образом, на рубеже XIX–XX вв. происходит замещение абстрактных геометрических изображений в диаграммах на объективные. Невзирая на то, что в рисунках физический характер объекта искажался путем преувеличения, изменения пропорций, модификации, упрощения или нереалистичного размещения в пространстве, речь шла об отображении окружающей действительности. Можно утверждать о том, что внедрение изображений привело, с одной стороны, к образной доступности графиков, а с другой – к началу их эстетической адаптации в художественно-проектной деятельности.

Однако, вместе с тем фигурные диаграммы переняли все отрицательные черты плоскостных диаграмм. Вопрос визуального анализа линейных или плоскостных признаков стал даже более острым. Наблюдатель не мог определиться, по какому критерию сравнивать изображения: по высоте, ширине, занимаемой площади?

Сравнение подобных изображений, отличавшихся только масштабом, оказалось делом еще более трудным, нежели количественный анализ площади простых геометрических фигур. Действительно, фактически оказалось, что читателю предлагалось сравнивать изображения со сложным контуром. Именно от этого отказался Уильям Плейфер (*William*

Playfair), поменяв географические контурные изображения государств на элементарные круги, символизирующие их площадь. Что говорить, если сами разработчики фигурных диаграмм путались в этом вопросе, находя выход в обязательном числовом сопровождении графиков.

Поэтому, из-за значительной погрешности в сравнении данных, общей приблизительности и условности фигуративность в диаграммах долгие годы оставалась уделом журналистов. Изобразительность стала удобным средством общения и передачи числовой информации в графическом виде, уподобив периодическую печать иллюстрированным энциклопедиям и справочникам.

Отсутствие ясности образов и точности передачи информации в таких схемах привело к более чем сдержанному мнению профессионалов по использованию фигурных диаграмм. Эпизодично они стали применяться в статистике начиная с 1884 г., когда на них обратил серьезное внимание известный английский ученый Майкл Мэлхолл (*Michael Mulhall*) в знаменитом справочнике по статистике «Статистический словарь» (*«Dictionary of Statistics»*, 1884). В нем статистические данные были представлены в основном в табличном виде. Однако нашлось места и графикам. Мэлхолл отдавал предпочтение плоскостным диаграммам. Сравнение данных производилось при помощи геометрических фигур: кругов, квадратов, треугольников. Некоторую часть графиков составляли фигурные диаграммы [4, с. 23, 77, 237, 257, 381, 407, 425]. Английский статистик поменял безликие изображения кругов, треугольников и квадратов на рисунки коров и паровозов, силуэты кораблей и артиллерийских орудий, тем самым переведя «статистические картинки» в разряд способа графического представления данных.

Несмотря на успех в популяризации статистических и научных знаний, большинство специалистов не приняли фигурные диаграммы в качестве самостоятельного вида, оставляя за ними лишь декоративную функцию. Профессионалы откровенно надсмехались над такими «пиктограммами», называя их вульгарными. Французский статистик-экономист Александр де Фовиль (*Alexandre de Foville*), рецензируя данный справочник, так иронизировал по поводу их использования: «Они, конечно, разнообразили издание, имеют эффект значительного

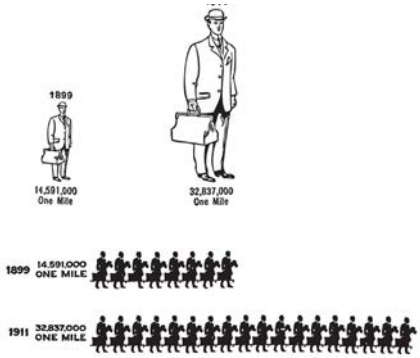


Рисунок 2. Графическое представление данных о количестве перевезенных пассажиров на одну милю с помощью фигурной масштабируемой и фигурной количественной диаграммы, США, 1914 г.

оживления статистики, но если мы понесем этот принцип немного дальше, то могли бы представлять картинками всю статистику, даже касающуюся демографии. Например, рождения могли бы быть представлены колыбелями, браки – букетами и венками оранжевого цвета, а случаи смерти – гробами» [5, с. 314]. Это была, в общем-то, обычная реакция на изобразительность в графиках. Считалось, что реальная статистика не нуждается в картинках.

Одинокие голоса, раздававшиеся в стане сторонников применения фигурных диаграмм, только подтверждали общий скепсис. Так, французский статистик Жак Бертильон (*Jacques Bertillon*) рассматривал в качестве символов для графиков условные рисунки мешков для обозначения собранного урожая пшеницы. Бочки визуализировали продажи пива, сигары представляли табак. Однако он не пытался оправдать применение изобразительных элементов в «серьезной» статистике: «Все это прекрасно для обучения или универсальной выставки. Но не приходится говорить, что они подходят для исследований» [6, с. 140].

Ситуация начала меняться к лучшему, когда американский инженер Уиллард Бринтон (*Willard Brinton*) предложил новый метод графического изображения числовых данных при помощи фигурных количественных диаграмм. В книге «Графическое изображение фактов» («*Graphic methods for Presenting Facts*», 1914) он исследовал восприятие диаграмм и проанализировал различные способы представления статистической информации, в том числе, при помощи изображений. Он указывал на то, что фигуративное изображение не способствует пониманию соразмерности числовых данных. Главный

недостаток фигурных диаграмм заключался в том, что разница между величинами воспринимается с большим трудом из-за различий формы изображений, сложности их сравнения: «Такого рода графические работы не представляют большой ценности» [7, с. 38].

Рассматривая диаграмму, показывающую подобными фигурами количество перевезенных пассажиров в Соединенных Штатах в разные годы (рис. 2), Бринтон указал на следующий недостаток: читатель может оценивать разницу с помощью двух параметров фигуры: роста или занимаемого ими пространства. В этом критика дуализма сравнения любых плоскостных диаграмм: по высоте или площади фигуры.

В качестве третьего недостатка был определен, как правило, сложный контур фигур в диаграмме. В приведенном примере – это масштабированное изображение пассажира. Из-за этого значительно осложнялось восприятие – правая картинка дает нам ложное представление о росте фигуры, как показателе величины. Значимость мужчины справа значительно преувеличена. Возникает недоверие к графику из-за его визуальной неточности.

Наконец, четвертый недостаток – возможный разрыв семиотической связи между изображением и представляемой им информацией. В росте зашифровано не качество признака (это не были пассажиры более высокого роста), а количественная оценка (это было большее число пассажиров, перевезенных железными дорогами).

Бринтон попытался нивелировать недостатки при сравнении изображений. Это оказалось возможным, изображая данные в виде количественных, а не пропорциональных (подобных или масштабируемых) фигурных диаграмм. На собственноручно сделанном рисунке он заменил две сложные для сравнения фигуры пассажира на ряд повторяющихся силуэтных пиктограмм, которые показывали не только то, что в 1911 г. пассажиропоток был больше, но и давали однозначное представление в категории «на сколько». Этот метод изображения фактов улучшил визуальное восприятие и сравнение величин, ясно и четко показал их количественные и качественные отношения.

Вариант фигурных количественных диаграмм, представленный Бринтоном в качестве альтернативы, оказался более информативным, точным, наглядным. Скопированные силуэтные фигуры мужчины

не спорят друг с другом. Во избежание дробности знака, отношение выражено с использованием достаточного количества элементов в одном ряду, что приводит к численной корректности.

Важно понять, что У. Бринтон ввел понятие дискретного модуля и совместил его с масштабной сеткой, где один модуль равнялся N-ному числовому значению. Таким образом, каким большим не было бы число, его можно разбить на элементы-модули, а их, в свою очередь, представить в виде ряда одинаковых изображений – количественной фигурной диаграммы.

Метод количественных фигурных диаграмм имел два весомых недостатка: вынужденная необходимость резаного знака, снижавшего емкость образа, и визуальная дробность, вызванная ритмической дискретностью знака. К тому же в начале XX в. не было возможности создать более четкую графическую и семиотическую концепцию символа. Пиктограммы, как новый визуальный язык, будут созданы много позже – в конце 1920-х гг. в рамках венского метода изобразительной статистики под руководством О. Нейрата. Таким образом, в это время в целом была сформирована концепция применения иллюстративных изображений в информационной графике на основе символических изображений [8].

Однако, этот метод не смог убедить научную общественность в действенности изобразительной статистики, и еще многие годы отношение к фигурным диаграммам было скептичное. Немецкий популяризатор Феликс Ауэрбах (*Felix Auerbach*), не умаляя доступности этих изображений для публики, тем не менее, высказал общее мнение, что «такого рода картинки иногда небезынтересны и помогают, может быть, чересчур забывчивым читателям удержать в памяти рассматриваемую тему. Но вообще такие изображения очень неточны, отвлекают внимание на частности и имеют подчас совсем детский характер» [9, с. 32].

В итоге изобразительность в диаграммах до сих пор считается приемом скорее популяризаторским, привлекающим внимание публики. Благодаря простоте восприятия и своей способности заинтересовать, иллюстрация, как средство общения, обладает большей коммуникативностью, чем абстрактная геометрия графиков. Факты,

представленные при помощи изобразительных диаграмм, надолго запоминаются из-за стойких ассоциативных зрительных связей, отсутствующих в таблицах и простых диаграммах.

Художественность такого типа графиков требует особенно тщательного подхода к их композиции и колористике, сочетаемого с глубоким пониманием основной идеи диаграммы, принципов ее построения и внутреннего содержания. Информационному дизайнеру необходимо соблюсти баланс между лаконичностью геометрии графика и его изобразительной составляющей. Иначе превалирование «картинности» в диаграмме может перевести ее из разряда инфографики в иллюстрацию или, хуже того, исказить представляемые числовые данные.

Использование негеометрических изображений в инфографике можно условно классифицировать для лучшего понимания принципов их использования. Существует два основных типа диаграмм, в которых используются или иллюстративные изображения, или символы (фигуративные образы). Критерием для классификации можно избрать функциональность или декоративность иллюстрации. Так, в фигурных диаграммах изображение играет роль счетной единицы, с которой считывается информация: либо с количества, либо с пропорций знака. А если выбрана цель – украшение диаграммы, то иллюстрация может и заменить собой образ традиционного графика, и служить декоративным фоном или информационным ключом.

В качестве такого информационного ключа, внедряясь в графики и таблицы, изображения имели цель облегчить понимание и восприятие графика. Здесь значение изображений лежит в коммуникативной области: они выполняют поясняющую функцию.

Действительно, для представленной на рис. 1 диаграммы структуры потребления рисунки внутри секторов графически изображают предметную область: пищу, жилье, одежду, транспорт и т. д. Но, играя поясняющую роль, изображения могут находиться и вне поля графика. Так, основоположник венского метода изобразительной статистики О. Нейрат рекомендовал введение в композицию стилизованных изображений, напрямую не относящихся к диаграммам. Он предложил понятие «направляющей иллюстрации» (*Fuhrungsbild*), которая

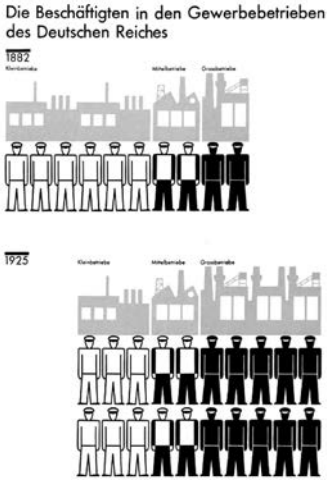


Рисунок 3. Фигурная количественная диаграмма из атласа *«Gesellschaft und Wirtschaft. Bildstatistisches Elementarwerk»*, Лейпциг, 1930 г.

должна способствовать восприятию информации, вводить в курс дела. Они являются «знаками вне общего ядра изображения, которое они дополняют» [10, с. 52], способствуя визуальному восприятию информации. Направляющие иллюстрации должны были помочь зрителю понять сам предмет диаграммы, разделяя ее на соответствующие зоны и секции.

Отто Нейрат говорил, что такие иллюстрации должны показывать ровно столько, чтобы можно было понять суть происходящего. В Лейпцигском изостатистическом атласе (*«Gesellschaft und Wirtschaft. Bildstatistisches Elementarwerk»,* 1930) он так и делает: композиция практически каждого листа состоит из не смыкающихся между собой типографики, пиктографических диаграмм и легкой контурной иллюстрации (рис. 3). Главную роль у Нейрата играли схемы, а все остальное было лишь антуражем происходящего изостатистического действа.

Эти принципы легли в основу работ, выполненных советскими художниками Института Изостат в период с 1932 по 1934 гг. (при живейшем участии изостатистиков из Австрии) и позже, вплоть до начала войны [11]. В различных диаграммах направляющей иллюстрацией становится силуэт домны, паровозного депо или авиационного ангара, участок стилизованной карты с нанесенными на нее символами заводов, знак ОСОАВИАХИМа и т. п. Второстепенность этих изображений подчеркивается цветом и положением на листе диаграммы.

В итоге, использование символьных изображений сыграло роль катализатора перемещения инфографики в область проектно-художественной деятельности с повышением значения творческой составляющей. Это движение от инженерной и научно-технической

графики к дизайн-визуализации сделало возможным в полной мере использовать потенциал графического дизайна. Иллюстративность и фигуративные образы в диаграммах стали предпосылками эстетической адаптации количественной (статистической) инфографики.

Библиография:

1. *Bertin, J.* Semiology of Graphics. Diagrams. Networks. Maps / Jacques Bertin. – Redlans : Esri Press, 2011. – 438 p.

2. *Tufte, E.R.* The visual display of quantitative information / E.R. Tufte. – 2nd ed. – Cheshire : Graphics Press, 2007. – 199 p.

3. *Боумен, У.* Графическое представление информации / У. Боумен. – М. : Мир, 1971. – 225 с.

4. *Mulhall, M.G.* Dictionary of Statistics / M. G. Mulhall. – London : George Routledge and Sons, 1884. – 504 p.

5. *Foville, A.* Un statisticien fantaisiste / Alexandre de Foville // Journal de la Societe de Paris. – 1887. – XXVIII. – S. 313–317.

6. *Bertillon, J.* Cours élémentaire de statistique administrative / J. Bertillon. – Paris : Société déftditions Scientifiques, 1895. – 548 S.

7. *Brinton, W.C.* Graphic methods for Presenting Facts / W. C. Brinton. – New York : McGraw-Hill Book Co., 1914. – 371 p.

8. *Лаптев, В.В.* Формирование визуального языка инфографики / В.В. Лаптев // Дизайн. Материалы. Технология. – 2012. – № 4 (24). – С. 21–24.

9. *Ауербах, Ф.* Графические изображения / Ф. Ауэрбах; пер. со 2-го нем. изд. В. А. Крогиуса. – 2-е изд. – М.-Л. : Госиздат, 1928. – 117 с.

10. *Neurath, O.* International Picture Language, The first Rules of Isotype / O. Neurath. – London : Kegan Paul, Trench, Trubner & Co, 1936. – 117 p.

11. *Лаптев, В.В.* Советская информационная графика 1930-х годов / В.В. Лаптев // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. – 2013. – № 1. – С. 224–232.

А.Д. Аветисян

ЭСТЕТИКА ЮГЭН, САБИ, ВАБИ, НАРЭ И ВКУС УМАМИ

Исследование посвящено японским эстетическим понятиям югэн, саби, ваби, нарэ. Рассматриваются этические и пространственно-композиционные проблемы предметной среды традиционной культуры.

Research is devoted to the Japanese aesthetic concepts yugen, sabi, wabi, nare. Ethical, spatial and compositional problems of the traditional cultural environment are analyzed.

Ключевые слова: художественная эстетика Японии, югэн, саби, ваби, нарэ.

Keywords: artistic aesthetics Japan, yugen, sabi, wabi, nare.

В японской эстетике есть понятия, не имеющие прямых аналогов в иных культурах. Прежде всего, это – югэн, саби, ваби, нарэ. На их основе взошли японские классические искусства, архитектура и словесность. Каждое из них – это и ментальный способ эстетического восприятия, и проявление, присущих только японцам, эстетических принципов.

Анарина отмечает: «Эти понятия не лежат в области чистой эстетики как отвлеченного и сугубо теоретического знания. Составляя основу философствования, азбуку эстетической мудрости, они в то же время есть жизненно-достоверные представления о народном духовном самочувствии. Эти понятия – японское “все”, его сердцевина. Поэтому, проникнув в них, мы проникаем в глубины национальной культуры».

Одно из главных составляющих красоты в японской культуре – понятие югэн-но би, или «красота югэн» впервые встречается в поэтических теориях эпохи Хэйан. По утверждению японских исследователей, пришло оно из китайских учений, в которых выражалось метафорой

буддийской мудрости и символом глубинной сущности дао у Лао-цзы.

Слово югэн содержит как вполне четкие определения, так и различные смысловые значения.

Первоначально югэн трактовалось как «бытие, непроницаемое для рацио» и было общим обозначением всего метафизического. Анарина определяет его как «слово-поток», «слово-настроение», «слово-мыслеобраз».

Югэн – двукоренное слово, в котором «ю» означает темно-глубокая, а «гэн» – тьма непроницаемая. Югэн – темно-глубокая непроницаемая тьма. Примечательно, что одно из значений югэн связано с проницанием тьмы.

Югэн – это свет, который проницает тьму, неспособную его поглотить.

Если же рассматривать в целом, красота в понимании юген – это эстетическое восприятие всего сущего, в котором особую роль играет обнаружение «глубинно-прекрасного», таящегося под внешней оболочкой.

Юген – красота сокровенная, красота намека и подтекста.

Югэн выражает впечатления и чувства, которые испытывает человек, когда он созерцает лунный свет, струящийся сквозь дымку проплывающего облака, или когда он любуется кружением и порханием снежинок, сверкающих подобно серебру. По сути, это и есть проницание тьмы.

В трактате «Избранные места на каждый месяц» поэт Тэйка Фудзивара перечисляет десять стилей танка, один из которых назван югэнтай – «стиль [в духе] югэн».

Другой поэт, Акира Камонага так определяет этот стиль: «Это настроение, которое охватывает красивую женщину, подавившую в себе сердечную горечь; это глубокое обаяние осенних гор, что проглядывают сквозь пелену тумана».

В русском языке слово туманящий – синоним слова печалящий, которое, в свою очередь, синоним словосочетания сердце волнующий. Югэн волнует, югэн трогает, заставляет переживать/жить/проявлять/пробуждать затаенные нотки «глубинно-прекрасных» сокровенных чувств.

В конце эпохи Камакура (1185-1333) югэн утрачивает дух горечи и печали, приобретая значение благолепия. Наиболее характерно это выражено у поэта XIV века Сэйтэцу: «Придворные дамы в великолепных одеждах собрались в саду Южного дворца, утопающего в пышном цветении…».

В образе изящной красоты понятие югэн пришло и в театр Но.

Дзэами Мотокиё, один из основателей театра в своем знаменитом трактате «Предание» рассуждает: «Когда ж доходит до подражания крестьянину и селянину, то нет нужды походить на него совершенно в грубых его манерах. И напротив: разве не достойны прямого подражания манеры дровосека, косаря, угольщика и солевара, если они могут сделаться изящными в игре?». Это не временная частная концепция на один спектакль, но проявление мировоззренческих представлений не только актера, но и зрителя.

Очевидно, что подражание сущностному в образе всецело совпадает с идеей югэн – сокровенной красоты. Следование идее югэн в искусстве подражания поднимает простолюдина до аристократа, обычного воина до самурая. Даже при подражании демону актер должен исходить из принципа красоты: «Ужасное есть существо демона. Суть же ужасного отлична от очаровательного, как черное от белого». Тем не менее, актер призван исполнить эту роль так, чтобы очаровать и восхитить зрителей. Тогда персонаж-демон, по словам Дзэами, следуя духу югэн, должен уподобиться образу «отвесной скалы, на которой растут цветы».

Теорию актерского мастерства Дзэами построил на образе Цветка. Он ввел его две основные качественные характеристики: есть «Цветок временный» (очарование преходящее) и есть «Цветок истинный» (очарование глубокое). Путь к Цветку прост, утверждает Дзэами. Необходимо владеть всем объемом технических навыков, освоить в совершенстве актерское ремесло (это будет семя Цветка), а затем проникнуть в дух искусства, узнать его сердце (это будет сам Цветок). Обладание тем и другим создает «неутрачиваемый», «истинный» Цветок, глубокое очарование – сокровенную красоту югэн.

Отсюда гениальный афоризм Дзэами: «Цветок – это сердце, а семя – это формы».

Примечательно, что образное выражение мастера применительно

к интересующей нас проблеме ментального восприятия пространства и форм его организации: «Цветок – это сердце пространства, семя – форма его организации».

Чтобы сегодня организовать пространство/«неутрачиваемый Цветок», спейсмекер (сердце Цветка) должен в совершенстве обладать мастерством и архитектора, и дизайнера, и специалистов смежных профессий (семя Цветка).

Мастер словесности Камонага, рассуждая о сокровенности югэн, говорил: «Это просто отголосок чувства, которое не проявляется в слове, это тень настроения, не явленного в мир». Спейсмекер, перефразировав поэта, скажет: «Тень – это сущность формы, явленная в мир».

Тень – душа формы, ее сокровенная красота югэн. Благодаря тени проявляются глубинные качественные характеристики формы: ее крепость или слабость, гибкость или жесткость, мягкость или сухость.

Дзэами говорит о духе югэн – мы понимаем явленное присутствие тени: «Присутствие элегантного, спокойного, глубокого, смешанного с чувством изменчивости».

Изменчивость тени – это изменчивость чувственных отношений света и формы. Форма и свет, вступив в чувственные отношения, породили тень.

Один из самых самобытных писателей XX века Дзюнтъитиро Тонидзаки в своем эссе «Похвала тени» восклицает: «Гений надоумил наших предков оградить по своему вкусу пустое пространство и создать здесь мир тени».

У японцев мир тени особый, рожден он или от легкого мерцания свечей, или от слабого луча светильника томё, или от обессилевшего дневного света, сиротливо прокравшегося сквозь галерею энгава и бумажные сёдзи:

«Подобно тому, как невежливо выставлять перед людьми обнаженные ноги, даже если они принадлежат ослепительной красавице, точно также неудобно пересаливать и в чересчур откровенной подаче света: чем чище и опрятнее выглядят части, выставленные напоказ, тем сильнее ассоциируются они с частями, не видимыми глазу».

По сути, о том же говорил Леонардо да Винчи: «Тень укрепляет форму, свет ее разрушает». Однако буквальное прочтение фразы

приводит к причинно-следственному противоречию: свет рождает тень, которая укрепляет форму, и тот же свет форму разрушает – сказывается европейское восприятие пространства. Сокровенная красота югэн ускользнула даже от взора гения.

Таким же абсурдным в понимании японца может представиться, ставшее профессиональным, понятие «игра света и тени». Если что-то в пространстве и вступает в «игру», так это – форма и свет.

Для европейцев еще раз повторимся, по-японски: «Тень – это сущность формы, явленная в мир, сокровенная красота югэн»; по-русски: «Форма – это мама, свет – это папа, тень – их замечательное чадо».

Флирт формы и света, ревность света к форме, разлука формы и света, танец родителей и их чада – формы, света и тени – сокровенные «игры» красоты югэн.

«То, что мы называем красотой, развивается обыкновенно из жизненной практики: наши предки, вынужденные в силу необходимости жить в темных комнатах, в одно прекрасное время открыли особенности тени и в дальнейшем приучились пользоваться тенью уже в интересах красоты».

Красотой мира теней объято все японское пространство – фасады традиционных домов минка; комнаты васицу в домах минка; ниши токонама в комнатах васицу в домах минка; посуда, покрытая лаком уруси, в нишах токонама в комнатах васицу в домах минка; мармелад ёкан в посуде, покрытой лаком уруси, в нишах токонама в комнатах васицу в домах минка:

«Строя себе жилище, мы прежде раскрываем над ним зонт – кровлю, покрываем землю тенью и уже в тени устраиваем себе жилье. <…> Будь то дворец или дом простолюдина, безразлично, – в их внешнем контуре, прежде всего, бросаются в глаза большая кровля, крытая в одних случаях черепицей, в других соломой, и густая тень, таящаяся под нею. Под их карнизом даже среди белого дня темно, словно в пещере: двери, стены, балки – все погружено в густую тень».

Широкие навесы и вынесенные вперед свесы крыш, открытые галереи мокоси и энгава, раздвижные двери сёдзи и перегородки фусуми, ставни амадо и ситомидо – японцы самые искусные в мире

укротители света:

«Наши гостиные устроены так, чтобы солнечные лучи проникли в них с трудом. Не довольствуясь этим, мы еще более удаляем от себя лучи солнца, пристраивая перед гостиными специальные навесы, либо длинные веранды. Отраженный свет из сада мы пропускаем в комнату через бумажные раздвижные рамы, как бы стараясь, чтобы слабый дневной свет только украдкой проникал к нам в комнату».

Ниши в стенах устраиваются с целью подчеркнуть функциональную, художественную или символическую значимость того или иного места.

В нише токонама, расположенной в гостиной, японцы выставляют главным образом традиционные ценности дома – свиток какэмоно, гравюру укиё-э, цветочную композицию икэбана и т.п.

Место в гостиной, куда садятся спиной к священной токонома, считается самым почетным. Человек, сидящий на этом месте, сам приравнивается к почитаемым ценностям. К тому же в нише токонома красота югэн приобретает новые ценностные звучания:

«В каждой гостиной устроена ниша, где висит на стене картина-панно и красуются в вазе живые цветы. Но эти картины и цветы не столько играют роль украшения залы, сколько придают глубину тени. <…> Тень внесла настроение таинственности, с которым не могут соперничать ни стенная живопись, ни украшения. <…> Где ключ к этой таинственности? Секрет ее в магической силе тени. Если бы тень была изгнана изо всех углов ниши, то ниша превратилась бы в пустое место».

Пристрастие японцев к расписанным золотом предметам, покрытым специально изобретенным для этого лаком уруси – совсем не случайность. Когда при дневном свете смотришь на лакированные блестящие шкатулки, подносы, посуду, они могут показаться совершенно не соответствующими тонкому японскому вкусу. Но стоит направленные на них лучи солнца заменить на слабый свет японского светильника томё или мерцание свечи, вещи преображаются, обретая чарующую красоту югэн.

Золотая роспись при ярком свете подобна нагой красавице, которую застали врасплох. Проявление сокровенной красоты югэн, «оголение» происходит чувственно и эротично. Золотая роспись показывается понемногу, скрывая большую часть роскошного рисунка в тени:

«Издревле покрытие лаковых вещиц или черное, или коричневое, или красное. Все это цвета ночи. И из темноты возникает мерцание золотой росписи. <…> Зеркальный блеск не покрытой золотом части предмета, обрамленный темным фоном, отражая колеблющееся пламя свечи, зовет к мечтательности, говоря о невозмутимой глади покоя, иногда посещаемой ветерком».

К мечтательности призывает и кусочек японского мармелада ёкан. Матовая, полупрозрачная, словно нефрит масса, будто вобрала в себя солнечные лучи и задержала их слабый грезящий свет. А когда еще ёкан положен в лакированную вазу, когда сочетание его красок погружено в глубину «темноты», в которой эти краски уже с трудом различимы, то навеваемая им мечтательность еще более усугубляется.

Один из основательней современной японской литературы Нацумэ Сосэки в своем произведении «Подушка из травы» посвятил сокровенной красоте ёкан восторженные строки:

«Вы кладете в рот холодноватый, скользкий ломтик ёкана, и вам кажется, как будто вся темнота комнаты собралась в одном этом сладком кусочке, тающем сейчас у вас на языке. И вы чувствуете, что вкус этого, невесть какого ёкана приобрел какую-то странную глубину и содержательность».

Какими дикими и пустыми кажутся «розочки» из крема на наших пирожных и, какими убедительными представляются доводы Тонидзаки:

«Японские кушанья нельзя есть в светлой комнате и на белой посуде: их аппетитность от этого уменьшается наполовину. При одном взгляде на суп, приготовленный из красного мисо, который мы едим каждое утро, вам становится ясно, что в старину это мисо было изобретено в полутемных домах».

Автор трактата «Сасамэгото» («Шепот»), поэт и теоретик Синкэй из проявлений югэн выделил красоту «холодно-высохшего» – хиэ-ясэру и «изящную скудость» – котан. Эти характеристики предвосхитили появление эстетических категорий, соответственно, саби и ваби.

Саби буквально означает «одиночество», «уединенность».

Саби – это очарование одинокой грусти, «холодно-высохшего» глубоко прожитого в японской лирике:

Когда приходит вечер
И туманы уныло стелются
Над серым морем,
И журавли устало голосят,
И крик их в темноте
Печально раздается,
Тогда я вспоминаю
Родину мою.

Как точно подметил Синодзаки: «Идея одиночества принадлежит Востоку, там она чувствует себя как дома». Одиночество влечет к созерцанию, но это не публичный показ. Это и не унылое, жалкое состояние души, которое можно противопоставить современной западной вычурности с мельтешением знамен и грохотом фейерверков.

Чувство одиночества может появиться не только при созерцании улетающих журавлей, но и при виде пробивающейся травы ранней весной.

Как у Фудзинвара Иэтака:

Тем, кто молит только о вишнях в цвету,
Как хотел бы я показать родник,
Который отражает пучок травы,
Выросший в заснеженной горной деревне!

Саби – это красота природной «дикости», несовершенства или даже безобразия, точнее, – «без образия», несовершенного образа.

Дайсэцу Судзуки пишет: «Когда эта красота несовершенства вещи сочетается с ее древностью или примитивной грубоватостью, мы имеем проблеск саби, которое столь ценят японские знатоки. <…> Саби состоит в простой естественности или в архаическом несовершенстве, во внешней простоте или в отсутствии усилия в исполнении, в изобилии исторических ассоциаций (которые, однако, не всегда могут присутствовать), и, наконец, оно содержит некие необъяснимые элементы, которые поднимают данный предмет до уровня художественного произведения».

Ваби буквально означает «бедность», или, апофатически, «отсутствие пребывания в светском обществе времени». Быть бедным согласно ваби – значит не зависеть от мирских вещей (от состояния,

власти и репутации). И все-таки чувствовать внутреннее присутствие некой ценности, превосходящей время и социальное положение.

Дайсэцу Судзуки делает следующий вывод: «Несмотря на современную западную роскошь и жизненные удобства, которые заполонили Японию, в нас еще остается неискоренимое почтение к ваби. Даже в интеллектуальной жизни мы ценим не богатство идей, не тонкость или формальную логичность в выстраивании мыслей и разработке некоей философской системы; спокойно довольствоваться мистическим созерцанием природы и чувствовать мир как родной – вот что, скорее, вдохновляет нас, по крайней мере некоторых из нас».

Ваби – очарование простоты, «изящной скудости». В простоте японцы открыли бесконечный источник красоты. Ваби – сдержанная красота, красота непритязательного и преходящего.

Как пишет Боттон: «Ваби можно наслаждаться, сидя вечером в хижине в лесу и слушая шум дождя. Ваби можно найти в старых, нестройных наборах глиняной посуды, в пятнах на стене и грубых, выветренных камнях, покрытых мхом и лишайниками. Больше всего ваби проявляется в сером, черном и буром».

Отдельно стоящий в вазе цветок или прыжок одинокой лягушки и круги на воде возбуждают у японцев больше чувств и ассоциаций, чем их нестройный хор на закате. Японские поэты и писатели часто передают свое восхищение природой через одну единственную деталь, причем не саму по себе, а через восприятие этой детали человеком.

Как у неизвестного поэта:

Как?!
Этот лепесток,
Что час тому свалился,
Опять трепещется
И жизнью заиграл?
Гляжу – и что ж?
Куда я взором устремился!
Трепещет мотылек,
А лепесток…увял!

В очаровании лепестка, мотылька, цветов сакуры, камней, поросших мхом, каплей дождя, стекающих по черепице, не было бы красоты ваби,

если бы их не воспели японские поэты и художники.

Именно этот феномен имел в виду Оскар Уайльд, язвительно заметивший, что в Лондоне не было тумана, пока Уистлер не начал писать Темзу.

Ваби в архитектуре – это непритязательные половые доски с изящными трещинками и сучками, это – следы деревянной опалубки на брутальной поверхности бетона, это – каменный ручей из гальки, рассыпанной перед входом в храм, и ржавчина, выступившая на трубе и вобравшая в себя цвет опавших осенних листьев.

Искусству ваби характерно сосредоточение на единичном. Единичное важнее множественного, а детали существеннее целого. Целостность же достигается «возвеличиванием» единичного.

В этом эстетика ваби сходна с «дивизионизмом» – стилистическим направлением в живописи неоимпрессионизма, в основе которого лежит манера письма раздельными мазками правильной, точечной или прямоугольной формы. Главенствующий принцип – отказ от физического смешения красок ради оптического эффекта.

Таково и искусство Ямато, в рисунке которого разделены цвета, ровные по тону и насыщенности. Такова архитектура традиционная и современная, в которых дерево – это дерево, камень – это камень, а бетон – это бетон. Такова и японская кухня, и японская музыка.

Японская музыка, в отличие от европейской, будто не имеет гармонической системы – звуки в ней не смешиваются. Однако в ней есть модуляция чистых звучностей (сдвиги по высоте, тембру, темпу), компенсирующих отсутствие аккордов. Целостность/гармония достигается последовательностью качественно разных звучностей.

Аналогичный принцип – в национальной кухне, о которой хотелось бы сказать подробнее.

Островное положение страны вместе с традициями синтоизма и дзен-буддизма повлияли на то, что японская гастрономия стала синонимом здоровой пищи. В ее основу положены свежие и сезонные растительные продукты: овощи, рис, фрукты, а также рыба и морепродукты. Их едят сырыми или прошедшими лишь незначительную обработку для того, чтобы сохранился первичный вкус.

В Японии не существует установленного порядка приема блюд (типа

нашего «комплексного обеда»: первое, второе, третье, компот) – все блюда подаются и съедаются одновременно.

Подобно тому, как в японской музыке целостность приобретается не аккордами, а последовательностью качественно разных звучностей, в японской трапезе гастрономическая гармония достигается не последовательным приемом блюд/аккордов (винегрет, борщ, пельмени, пирожное), но чередованием различных вкусов/звучностей (сладкий, кислый, соленый, горький). В Японии к этим четырем основным вкусам добавляется и пятый – умами, средний между острым и пряным.

Специфике своего вкуса умами обязан глюманату натрия, который содержится, к примеру, в водорослях конбу и зеленом чае. Вкус умами присущ множеству продуктов, самыми известными из которых являются итальянский сыр пармезан и соевый соус.

Самое популярное японское блюдо – суши, приготавливаемое на основе риса и рыбы (рыба по-японски – суши), появилось благодаря тысячелетнему методу консервирования. Разделанную сырую рыбу клали под пресс с рисом и солью, чтобы естественная ферментация риса поспособствовала ее консервированию. Такая рыба могла потом храниться в течение года.

В изготовлении суши соблюдается принцип «дивизионизма», «не смешения». Вкус же набирается чередованием послойно уложенных ингредиентов, к примеру, – водоросли нори/рис/тунец/грибы шитаке.

В качестве «перегородки» используется маринованный имбирь гари, обладающий свойством «очищения» рецепторов для снятия послевкусия и усвоения вкуса следующего типа суши или другого блюда.

Еще одно дополнение к суши – васаби изготавливается из японского крестоцветного растения похожего на редьку и помогает усилить вкус продуктов. Вспомним, что «единичное важнее множественного, а детали существеннее целого». К тому же васаби нейтрализует ядовитые вещества и способствует пищеварению.

Сервировка японского стола – уникальный пример гармоничности гастрономических и эстетических задач.

Свойственное японской архитектуре и дизайну, прикладному и изобразительному искусству, музыке и кухне исключение перемешивания, «дивизионизм», подчеркивание базовых элементов Леви-Стросс

определил как «моральную и умственную гигиену, имеющую в виду простоту». По сути это и есть проявление югэн, саби и ваби.

В русском языке слово глянец имеет множество смыслов. В первичном значении – это блеск начищенной, отполированной поверхности.

Отсюда глянец = блеск = внешний блеск и роскошь = гламур (от англ. glamour – шарм, очарование, обаяние). Гламур – основанный на принципах гедонизма эстетический феномен западной культуры массового потребления, моды и шоу-бизнеса (гламурные/глянцевые журналы).

А еще в переносном смысле нанести глянец/лоск означает завершить, «отделать» законченную работу.

Японское слово нарэ обозначает не «завершающий» глянец/лоск, но «накопленный».

Нарэ – особый тип глянца, образуемого не на очищенных поверхностях, а с точностью, наоборот – на неочищенных предметах, которые в течение долгого времени подвержены прикосновению человеческих рук.

Нарэ – это засаленность, которая образуется в результате проникновения и впитывания жировых/сальных веществ рук в материю предмета. По сути нарэ – это «рукотворные» накопления.

О склонности японцев находить красоту в несовершенных с точки зрения европейцев предметах пишет Танидзаки:

«Вообще, при виде блестящих предметов мы испытываем какое-то неспокойное состояние. Европейцы, используя столовую утварь из серебра, стали или никеля, начищают ее до блеска, мы же такого блеска не выносим. Мы тоже пользуемся изделиями из серебра: кипятильниками, кубками, графинчиками и т.п., но никогда не начищаем их до блеска. Наоборот, мы радуемся, когда этот блеск сходит с поверхности предметов, когда они приобретают налет старины, когда они темнеют от времени. <…> Я не хочу этим сказать, что мы не любим вообще ничего блестящего, но мы отдаем предпочтение тому, что имеет глубинную тень, а не поверхностную ясность. Это тоже блеск, но с налетом мути, которая неизбежно вызывает в представлении лоск времени. Впрочем, выражение “лоск времени” звучит несколько сильно, правильнее было сказать – “засаленность руками”. <…> Выражение “поэтический вкус – вещь холодная” можно перефразировать и так: “поэтический вкус – вещь

нечистоплотная”».

Смеем не согласиться с Тонидзаки, а, точнее (прости сэнсэй), с Григорьевой, которая слово засаленность перевела с японского языка как нечистоплотность.

В японской мировоззренческой философии нет дуализма, соответственно, и в языке не должно быть таких однокоренных антонимов, как правильно и неправильно, друг и недруг, чистота и нечистоты. Даже одно из японских обозначений туалета, как мы уже говорили, переводится как чистое место.

Вероятно, здесь сказались и промашка Ушакова, в толковом словаре которого два основных значения слова сальный перемешаны:

- сделанный из сала (сальная свеча);
- запачканный салом, неопрятный, грязный (сальный рукав);
- непристойный, грубо-циничный, похотливый (сальный анекдот).

В первом значении слово сальный (имеющий отношение к животному жиру) произошло от праславянской формы sadlo (корень sad тот же, что и в слове садиться). Седло – то, на что садятся. Сало – то, что садится на мясо.

В следующих значениях слово сальный (неопрятный, грязный, похотливый, непристойный) произошло от французского sale (буквально – грязный, пакостный). Сало (животных жиров) в переводе на французский – graisse, сало (шпик) – lard, ничего общего с sale не имеют.

Что же касается сальных (грязных) рукавов, то доля участия сала (животных жиров) в их засаленности уж точно не больше, чем воздействие внешних sale (грязи и пыли). Даже происхождение засаленных (жирных, но не жировых) пятен от машинного масла на фартуке автомеханика существенно отличается от засаленных, жирных/жировых пятен от растительного масла и животных жиров (сала) на фартуке повара. Фартук повара чаще пачкается соусами, супами, кашами, но в русском языке почему-то не возникло выражения «закашенные» пятна.

Таким образом, омонимы «засаленный» (производное от «сало») и «засаленный» (грязный, нечистоплотный) каким-то образом стали синонимами. Это – системная этимологическая ошибка, которая закралась практически во все толковые словари русского языка.

Итак, «нечистоплотный глянец», как и «засаленный глянец» для

выявления сути понятия нарэ не приемлемы.

Нарэ – это этакий «рукотворный след благородной старины».

Приобретенная же «нечистоплотность» нарэ со знаком «плюс» подобна свойствам молочнокислых полезных бактерий в кефире и вкусной плесени рода penicillium в сыре рокфор.

Нарэ – эстетически осознанная/полезная художественная «вкусность».

Если же представить, что слово нарэ означает не только особый вид глянца, а рассматривать его шире, как провозглашение некого эстетического принципа, одной из «расшифровок» нарэ можно принять образное выражение Мещерякова – «овеществленное время». Как он отмечает: «Японцы любят вещи не только за их полезность, но и за то, что, трогая вещь, ты пальпируешь историю».

Японцам нравятся вещи, носящие на себе следы не только человеческой плоти, но и масляной копоти, замшелости, ржавчины, выветривания, дождевых подтеков. Они любят фактуру, цвет и глянец, вызывающие в их представлении следы подобных внешних влияний. Комфортно устроившись в этом пространстве, они отдыхают и душой, и телом – ощущают себя в полной гармонии.

Сосэки в 1900 году, посетив Шотландию, остановился в настоящем европейском дворце, и вот, что он вспоминает: «В один прекрасный день, когда мы с владельцем этого замка вышли прогуляться в саду, я заметил, что все дорожки между рядами деревьев густо поросли мохом. Я сделал комплимент, заметив, что эти дорожки приобрели великолепный вид благородной старины. На что хозяин сада ответил, что собирается сказать садовнику, чтобы он соскоблил весь этот мох». Без комментариев.

Сосэки принадлежат и следующие строчки:

Спросите у ветра,
Кто первым из вас упадет,
О листья на ветке!
Чистый горный ключ!
Как живые, движутся
Камешки на дне…

Как уже отмечалось, для японского эстетического сознания характерно восприятие пространства, находящегося в постоянном движении и лишенного какой-либо завершенности. Пространство не мертво

(зашлифовано, залакировано, законсервировано), а живо: «Как живые, движутся камешки на дне...».

Нарэ – живость оприродованного «вещного» пространства японцев.

Генетически заложенное в японцах чувство синтоистского одухотворения всего сущего и осмысления себя как интегральной частицы этого сущего, приводит к мысли, что следы человеческой плоти, замшелости, ржавчины, выветривания и дождевые подтеки – это не только созерцание благородной старины, эстетические принципы и художественные изыски, это, прежде всего – генезис воспринимаемого японцами пространства.

Нарэ – генезис японского пространства.

В подтверждение же сказанного приведем описание Боттона одного из современных домов Токио: «Тяжелые наружные стены были построены из грубых, ржавеющих, местами замшелых железных панелей. Никто не пытался очистить их от пятен ржавчины и мха или защитить материал от влаги с помощью проведения водосточных труб. <...> Примерно по той же причине архитекторы, проектировавшие старинные деревянные домики для чайных церемоний, не обрабатывали дерево лаком и дорожили неизбежно покрывшим его налетом и появившимися признаками старения, в которых они видели поучительные символы бренности всего сущего».

Бренность всего сущего – одна из самых почитаемых тем японского искусства, но об этом потом и под другое настроение:

Вечны горы, вечны волны,
Неизменны целый век,
Горы высятся, и в море
Волны ходят на просторе,
И один лишь человек,
Легкомысленный, сумел
Смерть избрать себе в удел…

Библиография:

1. *Анарина Н.Г.* Японский театр Но // М.: Народы Азии и Африки –1978.

2. *Боттон А.* Архитектура счастья: как обустроить жизненное пространство. М.: Классика-XXI – 2013.

3. *Григорьева Т.П.* Синтоистская основа японской культуры // Синто. Санкт-Петербург: Гиперион, 2002.

4. *Дзэами М.* Предание о цветке стиля. М.: Наука, 1989.

5. *Ермакова Л.М.* Магическое и эстетическое в японском обрядовом фольклоре и ранней литературе // Синто. Санкт-Петербург: Гиперион, 2002.

6. *Китагава Дж.* Религия в истории Японии. М.: Наука, 2005.

7. *Кумарасвами А.* Мифы буддизма и индуизма. М.: Полиграф, 2009.

8. *Мещеряков А.Н.* Книга японских обыкновений. М.: Наталис, 2007.

9. *Навлицкая Г.Б.* Синтоистские святилища // Синто. С-Пб: Гиперион, 2002.

10. *Леви-Стросс К.* Обратная сторона Луны. М.: Текст, 2013.

11. *Прасол А.Ф.* Япония: лики времени. М.: Наталис, 2011.

12. *Судзуки Д.* Дзэн и японская культура. М.: Наука, 2003.

13. *Танидзаки Д.* Похвала тени. М.: Азбука, 2004.

14. *Танге К.* Архитектура Японии. М.: Прогресс, 1976.

15. *Штейнер Е.* Приближение к Фудзияме. М.: Слово, 2011.

Е.В. Сидоренко

ЛОНДОНСКАЯ МОДА

Сегодня Лондон является самой изучаемой и тщательно наблюдаемой столицей моды во всем мире. Появление в 80-е годы XXв. креационного тандема «дизайнеров-отщепенцев» (Мак Куинн, Гальяно, Триси, Джон Роша, Николь Фархи, Джо Кэйсли-Хэйфорд, Патрик Кокс) на арене лондонской haute couture развернуло русло высокой моды в самом непредсказуемом направлении.

Today London is the most studied and carefully observable capital of a fashion all over the world. Occurrence in 80th years XXв. креационного a tandem of «designers-turncoats» (Mak Kuinn, Galliano, Trisi, John Rosha, Nicole Farhi, Joe Kejsli-Hejford, Patrick Koks) on arena London haute couture has developed haute couture channel in the most unpredictable direction.

Ключевые слова: стиль, мода, креационный дизайн, модный стереотип, метод событийной динамики, методология формотворчества.

Keywords: style, fashion, creative design, a fashionable stereotype, a method event dynamics, methodology forms.

Доминирующая тенденция современного дизайна одежды «прет-а-порте» – проектирование «на продажу» в сотрудничестве с маркетингом и рекламой. В то же время, наряду с невероятной динамикой расширенного воспроизводства массовой моды, работа дизайнеров над проектами «от кутюр» далеко отошла от проблем реального потребителя моды. Сегодня способ, каким представитель этого жанра демонстрирует свои модели, указывает на то, что его проект следует рассматривать как произведение актуального искусства и авторскую инновацию в





элитарную художест- венную культуру, а не как реальный дизайн, предназначенный, по выражению П.Кардена, «для людей, которых, мы одеваем». Сложилась парадоксальная ситуация -- чтобы создавать моду как искусство, нужно отказаться от моды как проблемы проектирования одежды для реального человека. Произошедшая трансформация жанра «от кутюр» обнажила неоднозначность феномена моды в новом современном контексте и вызвала необходимость профессиональной самоидентификации творцов моды.

Для многих знаковых профессионалов, таких как Том Форд, самоиденти- фикация в новом модном контексте не составляет какой-либо трудности: «Некоторые кутюрье создают настоящие предметы искусства. Я преклоняюсь перед ними, но сам я дизайнер коммерческий, горжусь этим и ни на что большее не претендую».

Не менее знаменитая кутюрье Миучча Прада, напротив, в своем интервью французскому изданию Vogue призналась, что испытывает состояние мучительной раздвоенности, вынужденная выбирать между свободой творчества и работой для рынка: «Я хочу править миром... Я хочу, чтобы марка Prada пользовалась популярностью и авторитетом. Но я не хочу лишиться при этом свободы творчества. … Для меня это

проблема» [1].

Третья позиция (и главная тема данной статьи) представлена блистательным рядом имен, чьи модные показы славятся своей зрелищностью, выходящей за границы «тесного мира моды»: Мак Куинн, Джон Гальяно, Триси, Джон Роша, Николь Фархи, Джо Кэйсли-Хэйфорд, Патрик Кокс, Терри Мюглер … Это истинные мастера проектирования «метафизической атмосферы», или «мира грез».

Появление в 80-е годы XXв. креационного тандема этих «дизайнеров-отщепенцев» на арене лондонской haute couture, развернуло русло высокой моды в самом непредсказуемом направлении. Эпатажное разрушение границ «тесного мира моды» стало методом трансформации жанра «от кутюр» в театрализованном пространстве чистого искусства. Это как будто о них столетие назад написал поэт «серебряного века» Ф.К.Сологуб: «Из мира чахлой нищеты, Где жены плакали и дети лепетали, Я улетал в заоблачные дали В объятьях радостной мечты. И с дивной высоты надменного полета Преображал я мир земной, И он сверкал передо мной, Как темной ткани позолота». [2,С.33]

Сегодня Лондон является самой изучаемой и тщательно наблюдаемой столицей моды и стиля во всем мире [3]. Произошедшее событие кардинально изменило и в чем-то дестабилизировало контактное поле во взаимоотношениях кутюрье и социума, как в лице частного клиента, так и представителей социальных групп или мировой знаменитости. Перемены затронули все аспекты этих отношений, энергично встраивая в устоявшийся культурный и социально-экономический формат нетрадиционный характер диалога художника с социумом, развивавшегося в контексте новой эстетики и методологии формотворчества. Одна из особенностей развернувшегося нового сценария модно-стилевого процесса заключалась в принципиальном размежевании и отстранении креационной деятельности дизайнера от рационально-аналитического обоснования ее предпосылок и результатов, в демонстративном отказе от маркетинговых рейтингов и рекомендаций, ориентированных на текущие предпочтения потребителей. Альтернативой привычным оценкам и критериям рыночной эффективности явилось опережение и предвосхищение «просчитываемых» маркетинговых тенденций методом иррациональной



событийной динамики, создаваемой самим фактом выдающейся творческой инновации, демонстрацией метода «целесообразности без представления о цели» (И.Кант), моды без цели «одевания людей», дизайн-формы костюма как зрелищно-акустической и знаково-символической ценности, которая явилась безусловным и очевидным художественным событием в мировой моде. В этом состоит парадокс самоотрицания моды «утилитарно-социальной» ради возвышения моды как метафизического художественного события, в сущности, как «не-моды», лишь условно соотносимого с модой.

Творческая мысль «новых ваятелей» модных домов переориентировалась от обслуживания переменчивых глянцевых типажей, олицетворяющих собой модные стереотипы, к поиску непреходящего дизайн-шедевра, восполняющего грандиозную утрату в общечеловеческой памяти – идею о забытой и спасительной «вечной женственности».

Отметая привычные общепринятые версии исторической идентификации, эти мастера устремились в астральные пределы доисторических криптограмм, закодировавших себя в увековеченных во времени неразгаданных архетипах. Это фантастическое погружение оказалось возможным и плодотворным лишь по одной причине: их предпочтения не имели целевых намерений и не были продиктованы действием причинно-следственного фактора, и искомый идеал не был социальным или политическим заказом. Их путь определялся глубинным посылом, исходящим из их собственного крипторелигиозного качества миросозерцания. Врожденные свойства страстной, импульсивной экстремальной личности в синтезе с трепетным необъяснимым влечением к неизреченным тайнам архаического бытия дали ключ к переосмыслению и трансформации его праформ в самые невероятные

мегасовременные театрализованные проектные мистерии.

Поль Пуаре когда-то был первым, кто устроил показ мод в форме крупного общественного события, но он вряд ли представлял, какое развитие получат такие мероприятия в конце XX столетия. В 80х и 90х демонстрации мод превратились в театральные представления с необычными сценариями, символическими решениями цвето-световой среды и виртуализированными пространствами площадок, на которых проводятся такие демонстрации. В этой связи нельзя не упомянуть Джона Гальяно, который использовал большой футбольный стадион, оформленный в виде волшебного леса.

Сегодня театральные подмостки модного шоу-бизнеса окончательно лишились всех своих эпатажных преимуществ перед шокирующими зрелищными откровениями театра архаического – театра моды, воссоздавшего в живых воплощениях утраченной вечной женственности и древний гул земли, вздрогнувшей от упавшего дерева, и пронзительный вой одинокого шакала, и позывные сигналы охотничьего рога, и мерную поступь церемоний, и психоделические сны.

Неподражаемый художественный образец в данной области установил Терри Мюглер, когда он на показе осень-зима 1984–1985 года воссоздал на подиуме Рождество Богородицы, заполнив его монахинями и херувимами, а в финале представления модель спустилась с небес в облаке дыма и каскадах розовых конфетти.

Современные театрализованные авангардные костюмированные перформансы, подобные грандиозным древнеязыческим мистериям, становятся все более сенсационными, но при этом оказывают все меньшее прямое влияние на остальную часть модного мира.

Шедевр шоу-постановки Мак Куинна 1998 года - драмы о низвержении золотого дождя - являл собой модель фантасмагорической альтернативной реальности, существующей по собственным законам внутри сценической видоизменяющейся инсталляции-трансформера. И заключенная в нем героиня, облаченная в костюм-произведение, безукоризненно выполненный руками кутюрье, являлась лишь неотъемлемой составной частью этого целостного драматического перформанса. И всё здесь было костюм,- начиная с кончиков ногтей вышедшей из-за кулис модели, до последнего потухшего светильника,



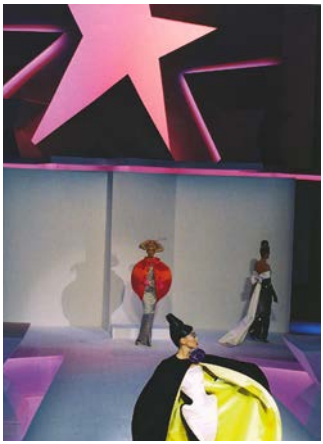
проводившего её с торжественного подиума в тень декораций, а точнее, из первозданного света в изначальную тьму.

Таким образом, в костюм у дизайнера облачено и пространство, и время, и человек, и даже напряжённая затаённость зрительного зала, – всё оказалось в пределах этой странной и неконтролируемой зрелищной одержимости, и всё это было костюм, – костюм, который событийно, здесь и сейчас, на наших глазах обретает статус «большого стиля».

Стиль в качестве завершающего акта формообразования замкнул на себе весь предметный, концептуально-смысловой и логический ряд выстраиваемой мастером знаково-образной модели мира – новой виртуальной онтологии в коммуникационном проекте Мак Куинна. Стиль явился кульминацией художественной коммуникации (между дизайнером и социумом) как глобального со-бытия - того, что мы называем современностью и подлинным живым бытием предметного мира культуры. Смысл такого дизайн-проекта заключается в возвращении знаковым предметным формам, опустошенным и засоренным затасканными штампами мертвого визуального языка масс-культуры, выродившимся в расхожие «симулякры» (знакоподобные формы), – в возвращении им утраченной бытийной метафизической содержательности в абсолютной, безупречной и совершенной сущности сакрального Логоса и Эйдоса. Вещи в проекте дизайнера возвращается её философия, её сакральность, онтология, а вещь, в свою очередь, возвращает культуре утраченное понятие подлинного стиля.

Парадоксально, что это знаменательное событие случилось исключительно в лондонском секторе моды – в бывшем маргинальном гетто мировой моды, не имевшем когда-то даже отдаленных шансов взойти на этот Олимп. Никто не мог ожидать в пресыщенном мире

избалованной модной элиты, что ничем непримеченный и нежалованный Лондон, так долго копивший своеобразный художественный опыт на задворках событий, охвативших общеевропейскую моду, вдруг так внезапно и оглушительно ворвётся в её сферы, утвердившись в неоспоримости преимущества своего метода, – метода стерилизации модного гламура через вулканическое жерло высокого стиля, давая образцы неподдельной пробы, и распахнуть тем самым двери в новую эру – лондонскую золотую эпоху.



Это был удар по самолюбию блистательного Парижа и роскошной Италии [4].

Задаваясь вопросом об источниках, из которых взрастал этот художественный опыт, К.Бревард пишет: «Достижение лондонской модой особого отличия, признанного всем миром, возможно лежит в театральной атмосфере улиц города. В последние десятилетия это в явном виде было выражено через костюм молодежи. Следующие одна за другой субкультурные группы … захватили столицу в качестве сцены, разыгрывая спектакли о портновских преступлениях» [5]. «Постоянные аплодисменты в адрес лондонской молодежи доносятся за их умение переделывать глобальные тенденции моды на свой собственный сатирический манер» [5].

Конечно, коль скоро мода привязана к временному процессу, причём гораздо более, чем другие художественные виды деятельности, Лондонский период не продлится вечно. Пресса устанет, вероятно, от этого неиссякаемого влечения к экстриму и провокационным одиозным выпадам бесшабашных кутюрье, обративших в свою веру неуправляемые толпы всё новых идолопоклонников, но лондонской моде, несомненно, суждено всегда иметь крайне мощное воздействие на умы мирового сообщества.

И если Милану, Парижу или Нью Йорку предстоит оказаться

очередным большим явлением, можно однозначно сказать, что подогревающее их креативные механизмы топливо горит в закулисных творческих студиях британских выходцев, незримо и тихо кропающих свои шедевры. И как бы скоротечна ни была эта золотая эра, этот отрезок запаянного в капсулу времени, залитого солнечными лучевыми потоками, сегодня Лондон является самой изучаемой и тщательно наблюдаемой столицей моды во всем мире. Имена Мак Куинн, Джон Гальяно, Триси, Джон Роша, Николь Фархи, Джо Кэйсли-Хэйфорд, Патрик Кокс говорят сами за себя [6].

Синтез традиций и инноваций, наличие альтернативных течений, театрализованное чувство лондонского стиля, передовое образование, поддержка государством и обществом – препятствуют любой конкурентной попытке лимитировать появление новых выдающихся имен на лондонском «модном олимпе».

Библиография:

1. «Drdle de Вате» [«Дама с причудами»], Vogue, сентябрь 2004.
2. *Сологуб Ф.К.* Собрание сочинений, т.1, СПб.,1913.
3. *Т.В. Козлова, Т.Н. Подуфолова.* Процессы, происходящие меж-ду уровнями английского модного рынка, и тенденции развития английской моды. // Текстильная промышленность. Научный альманах. 2009. №3, июль. Специальный выпуск. С.52-57.
4. *Т.Н. Подуфалова.* Анализ основных факторов, определяющих авангардное развитие английской моды. // Текстильная промышленность. Научный альманах. 2009. №3, июль. Специальный выпуск. С.58-63.
5. *C. Breward.* The London Look: Fashion from Street to Catwalk. – L.: Yale University Press, 2004. – 174 p.
6. *Tucker A.* The London Fashion Book. New York, RIZZOLI INTERNATIONAL PABLICATIONS, INC. 1998, - 198p

А.В. Сазиков

ПРАЗДНИЧНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ МОСКВЫ В 1980-Е – 2000-Е ГГ.

Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ. Проект проведения научных исследований «Дизайн в формировании эстетического облика городской среды» № 12-04-00308.

В статье рассматривается история развития и современное состояние праздничного и тематического оформления г. Москвы. Описывается структура организации оформительского искусства на уровне административных, творческих и производственных организаций города. Отмечены принципы их взаимодействия и влияние этих принципов на состояние, проблемы и пути совершенствования городского дизайна.

The author analyzes the history and present state of thematic city holiday decoration and design in Moscow. Administrative, creative and production structures are described as elements of the structure of the city environment festive design. The author speaks about principles of relationships between these structures and their influence upon the state of urban design.

Ключевые слова: праздничное оформление города, городской дизайн, оформительское искусство.

Keywords: festive city design, urban design, decorative art.

Как известно, в Советском Союзе к делу проведения праздников относились чрезвычайно серьезно. В Москве общее руководство работ по украшению города осуществлялось на уровне отдела пропаганды и агитации горкома КПСС – художественное оформление города считалось разновидностью идеологической работы. Главное архитектурно-пла-

нировочное управление Москвы разрабатывало Генеральный план оформления города. Проектированием, изготовлением и монтажем элементов декора заведовало «Мосгороформление», подключались Союзы художников, Академия художеств и ВДНХ.

При столь ответственном подходе, специалистами были найдены определенные принципы художественного оформления города, обозначены наиболее убедительные средства для каждого его вида. В 1980-х годах, по отношению к предшествующей эпохе, в системе организации массовых торжеств и принципах праздничного декора городских пространств произошли некоторые изменения. В Москве был разработан, ставший образцовым для всех городов Союза, Генеральный план художественно-рекламного оформления столицы. Согласно этому плану, напрямую связанному с Генеральным планом развития Москвы 1971 года, город был разделен на восемь комплексных планировочных зон, объединяющихся вокруг общегородского центра. Массовые торжества и их декор заполняли это историческое ядро города с его радиально-кольцевой системой размещения улиц и площадей, охватывали и новостройки. Существовало некоторое разделение – Красная площадь и ряд наиболее значимых в общегородском масштабе объектов, за счет средств городского бюджета оформляло «Мосгороформление». В то время как городские районы за счет средств предприятий и организаций города, оформляли районные художники.

Процесс праздничного оформления города начинался задолго до торжественного события. В ГлавАПУ собиралась праздничная комиссия, на которой обсуждались эскизы к грядущему празднику. Возглавлял праздничную комиссию заведующий отделом пропаганды и агитации горкома партии. В комиссию входили партийные работники, художники, архитекторы и дизайнеры.

В соответствии с единым комплексным планом политического и художественного оформления в Москве были постоянно размещены тематические выставки, объемно-пространственные установки, тематические панно, крупные призывы-лозунги. В праздничные дни, в дни работы съездов и проведения различных общественно-политических мероприятий к постоянным элементам оформления добавляли портреты Маркса–Энгельса–Ленина, членов политбюро,

художественные панно и установки посвященные теме праздника или события. Некоторые панно и портреты были выполнены в ленточной технике, что позволяло увеличивать их размер и органично вписывать в градостроительную среду. Украшались, как правило, наиболее видные сооружения и общественные здания столицы. Каждая из центральных магистралей города отражала в своем убранстве определенную тему.

Все это оформление было объединено массовыми декоративными элементами: флагами, перетяжками, газосветными кронштейнами (у каждого района была своя световая эмблема). Москва украшалась с учетом специфики каждого района, его традиций, планировки, пространственной среды. Праздничное вечернее освещение так же подчинялось районному делению – в каждом районе создавался свой свето-динамического центр, организованный по образцу центрального телеграфа. Свето-графическое оформление здания Центрального телеграфа на ул. Горького представляло собой непрерывно меняющиеся свето-динамические картины. Демонстрация электроплакатов сопровождалась воспроизведением различных звуковых и музыкальных номеров. Для каждого праздника создавалась своя, отличная от прошлых лет индивидуальная аудио-визуальная программа, воспроизведение которой было запрограммировано по непрекращающемуся кругу.

Убранство праздничных колонн демонстрантов и вечерний салют, завершали систему художественно-политического оформления «красных дат календаря».

Несмотря на отдельные интересные находки, праздничное оформление постепенно становилось все более однообразным. Происходило это как из-за постоянной эксплуатации одних и тех же идей, так и в силу стандартизации оформительских приемов и методов, кстати, характерных как для праздничного, так и для торгово-рекламного, и политического оформления.

Следует учесть и тот факт, что размещались элементы декора на типовых рекламоносителях, как правило не отличавшихся изяществом. На определенных местах из года в год, от праздника к празднику возникали одни и те же конструкции. Единственно, что менялось – изображение, отвечающее тематике праздника или события. Даже главная площадь страны, непременно оформлялась соответственно

традиции сформировавшейся еще к 30-м годам: гигантскими декоративными панно на зданиях Исторического музея, музея Ленина и ГУМа, флагами и гербами республик. Такая ситуация была типична для всех городов Советского Союза.

Важным событием в жизни страны стали прошедшие в 1980 году Олимпийские игры. Спортивные мероприятия проводились не только в Москве, но и в Ленинграде, Таллине, Киеве и Минске. Декоративные объемно-пространственные установки, флаги расцвечивания, стяги и перетяжки, вымпелы и флажки небольших размеров – все это придавало площадям и улицам городов красочность и нарядность. Такое глобальное комплексное решение по оформлению праздничных мероприятий было новшеством не только у нас, но и за рубежом.

Главными украшениями городских улиц стали элементы разработанного специально к Московской Олимпиаде фирменного стиля. Он включал в себя официальную эмблему Олимпиады-80, талисман, шрифт и спектр цветов, спортивные пиктограммы и пиктограммы сервиса. Помимо официального цветового спектра московской олимпиады, каждому олимпийскому городу была представлена отличительная цветовая символика. Москва получила красно-белый, Ленинград – бело-голубой тон.

Немалое внимание уделялось и оформлению витрин предприятий торговли и других учреждений общественного назначения. В дни Олимпиады создавались тематические витрины на олимпийскую и спортивную тематику или просто в витрине помещалась олимпийская символика.

Апофеозом двухнедельного праздника стала церемония закрытия Олимпиады. Сочетая самые разнообразные мотивы – греческую танцевальную классику, русский народный карнавал, хореографические и обрядовые традиции народов союзных республик, формы физкультурных парадов – грандиозный прощальный праздник впечатлил не только 100 тысяч зрителей, присутствовавших на московском стадионе Лужники, но и миллионы телезрителей во всем мире.

В декабрьские дни 1982 года по всей стране праздновалось 60-летие основания СССР. В Москве в эти дни, огни иллюминации, обновленные

дома исторического центра города, множество государственных флагов СССР и союзных республик, как всегда в подобные дни, создавали атмосферу праздника, «всеобщего воодушевления и подъема». Один из гостей столицы, министр общественных работ и жилищного строительства Народной Республики Мозамбик Жулиу Каррильо заявил по этому поводу: «Тысячи красных флагов, развевающихся сегодня над вашей страной, озаряют своим светом дорогу к социализму...».

В 1985 году Москва не менее тщательно готовилась к новому событию – XII Всемирному фестивалю молодежи и студентов, проходившему под лозунгом «За антиимпериалистическую солидарность, мир и дружбу!». В праздничном оформлении города активно использовался «олимпийский опыт» 1980 года.

Снова московские художники усердно разрабатывали проекты оформления общественных зданий, улиц и площадей. Центральные улицы и магистрали украсились декоративными светодинамическими установками, призывами, лозунгами, выставками, плакатами, стягами (красными, голубыми, бирюзовыми, оранжевыми, фиолетовыми), флаговыми кострами. Большое внимание уделялось вечернему подсвету архитектурных ансамблей. В различных частях города были созданы доминирующие по масштабам светодинамические центры. Глобальным изменениям подвергся главным образом Ленинский район города, а точнее Комсомольский проспект, по которому прошли колонны демонстрантов от только что построенного Дворца молодежи, к Лужникам – центру проведения спортивной программы фестиваля.

Но ярким и праздничным было не только оформление объектов, где проводилась основная программа фестиваля, но и места встречи гостей – вокзалы, аэропорты, железные дороги, автомагистрали. Важное место заняло цветочное оформление: композиции из цветов в форме фестивальной эмблемы и большое количество цветников украсили Москву.

Эмблемой фестиваля стала созданная еще в 1957 г. «ромашка», только теперь она дополнилась графическим стилизованным изображением голубя мира (художник Рафаэль Масаутов). А талисманом стала голубоглазая русская красавица в сарафане и кокошнике – «Катюша» (авторский проект Михаила Веременко).

Символическая фестивальная ромашка украсила многие московские витрины. На основе рекомендаций архитекторов и художников декораторы более 300 магазинов города создали к фестивалю новые витрины. Кроме стационарного оформления зданий и сооружений, эмблема фестиваля выполненная из самоклеящейся пленки размещалась так же на городском общественном транспорте.

С вступлением на пост генсека Михаила Горбачева, взявшего курс на реформирование политической и экономической системы в СССР, получившее наименование «Перестройка», в жизни страны и мира в целом происходят значительные перемены (гласность, политический плюрализм, окончание «холодной войны»).

В это время помимо новых тем в агитационном оформлении при сохранении старых изобразительных приемов, рекламоносителей и материалов, появляются новые композиционные решения. Если раньше в наружном оформлении Московских улиц допускалось использование исключительно прямолинейных вертикальных и горизонтальных композиций, то теперь появляются декоративные панно со сложными, наклонными композиционными решениями, являющимися, от части, рефлексией на далекое конструктивистское прошлое. Особенно ярко это тенденция проявила себя в праздничном украшении столицы к 70-летию Советской власти – наклонные, словно покосившиеся панно и кумачевые ленты, лозунги на строительных лесах, яркие, динамичные плакаты, рефреном повторяющиеся слова «Гласность, Ускорение, Перестройка» все это создавало ощущение низверженности старых идеалов и тревожного ожидания грядущих перемен.

В целом, с началом перестройки масштабы и себестоимость праздничного оформления столицы стали заметно сокращаться. Правда, именно в это время, в 1987 году было принято решение сделать День города Москвы традиционным праздником. (Напомню, что первое его празднование состоялось в 1947 году и с тех пор в течении 40 лет больше не проводилось). В 1987 году были проведены Дни каждого района отдельно. Это было как бы репетицией последовавшего затем общегородского празднования.

После, с изменением политического курса страны, в течении 1991 и частично 1992 г. город не оформляли вообще, городское хозяйство

находилось в запустении, всем было не до праздников. В 1992 г. впервые после революции 1917 года город был украшен к церковным праздникам – Рождеству и Пасхе. Это были панно в виде огромной иконы на зданиях гостиницы «Москва» и Историческом музее, праздничные транспаранты-перетяжки и несколько отдельно стоящих конструкций. С 1993 года началось поначалу робкое возвращение элементов праздничного убранства столицы на свои исконные места. Тогда город оформлялся только к тем праздникам, которые были выходными днями. Седьмое ноября перестало быть государственным праздником, исчезло из праздничного календаря. Первое мая и даже девятое – День Победы, стали восприниматься как устаревшие, сугубо Советские праздники.

И тем не менее именно к 9 мая 1995 года, к 50-летию Победы город наконец привели в порядок – подмели улицы, подстригли газоны, заасфальтировали дороги и подготовили комплексную программу по оформлению городских пространств и проведению парада. По Красной площади прошли ветераны войны, а на Поклонной горе – военная техника. С 1996 года возродилась традиция проведения парадов с участием войск Московского гарнизона.

С 1995 года наиболее активно стали появляться так же перетяжки, установки, плакаты на темы официально не существовавших в Советские годы праздников, таких как Рождество, масленица и Пасха. На перетяжках, брандмауэрах и щитах стали открыто писать вместе с пожеланиями счастья в новом году, поздравления с Рождеством Христовым, проводить массовые мероприятия, фестивали, масленичные гуляния (особенно активно они проходят на Васильевском спуске). Масленица превратилась в праздник по привлечению туристов в Москву.

Первым массовым народным праздником в постсоветской Москве стало 850-летие столицы. Масштабы праздничного убранства тогда были не велики – распалась старая централизованная система оформления города, ушли специалисты, так что декоративные установки и праздничная иллюминация отличались бессистемностью и не высоким художественным и техническим уровнем. Зато театрализованные шествия, представления и концерты, создавшие ни с чем не сравнимую атмосферу всеобщего праздника надолго запомнились москвичам.

С тех пор празднования Дня города стало традиционным не только для Москвы, но и для всех Российских городов, а Москва, как всегда задавала тон.

9 мая 2008 г. на Красной площади Москвы впервые за многие годы прошел парад с участием тяжелой военной техники. Последний такой парад на Красной площади состоялся 7 ноября 1990 года. С 1991 по 1994 год военные парады не проводились вообще. На этот раз в параде участвовали ветераны войны, более 8 тысяч солдат и офицеров частей и соединений Московского гарнизона, а так же свыше 200 единиц военной техники и около 30 боевых самолетов и вертолетов. В параде были предусмотрены историческая и современная части. В исторической части парада офицеры и солдаты, одетые в форму времен Великой Отечественной войны, пронесли десять штандартов фронтов и 45 боевых знамен частей и соединений. Этот парад имел ряд особенностей. Все войска прошли с новыми боевыми знаменами, а участники парада были одеты в форму нового образца. Кроме того, вся гусеничная техника была «обута» в «асфальтоходные гусеницы», впервые использованные для подобного мероприятия. Правда, даже не смотря на такие предосторожности, власти города выделили комплексу городского хозяйства 1,44 миллиарда рублей на восстановление после парада дорожного покрытия.

Сейчас в городе размещается информация о каждом празднике, который обозначен соответствующим законом. Но есть праздники более значимые, отмеченные в календаре выходными днями, когда готовятся массовые мероприятия. Особенно выделяются три праздника – Новый год, День победы и День города. В эти дни на улицах Москвы присутствует максимальный объем элементов праздничного оформления. Чуть менее масштабно оформляются такие праздники как День России, 8 марта, 23 февраля, масленица и т.д. Есть новые праздники, например День герба и флага города Москвы, в такие дни размещается больше информационных материалов, знакомящих горожан с этой новой календарной датой. Не забывают и о различных внекалендарных датах, вроде спартакиад или фестивалей. В течении года обязательно возникает хотя бы одно дополнительное мероприятие.

В дни подготовки к проведению праздников город стараются

оформить в едином стиле и подчеркнуть конструкциями и оформительскими элементами специфику праздника. Прежде всего, как повелось с празднования 850-летия Москвы, к каждому празднику разрабатывается своя эмблема, стилеобразующие элементы, тематические плакаты, объемные декоративные конструкции, выдержанные в цветовой гамме праздника. До недавнего времени, цветовая гамма напрямую зависела от праздничной даты – на день Победы ее основу составляли желтый, оранжевый и красный цвета, на Новый год – белый, голубой, зеленый, на День города – осенние цвета: красный, оранжевый, зеленый и фиолетовый. Однако, с начала 2008 года сложившаяся было системность оформления начала распадаться, цветовая гамма праздников усреднилась, утратила гармоническую целостность. Отдельные элементы декора перестали рассматриваться с точки зрения соблюдения единого стиля.

Город в настоящее время поделен на две зоны – это зона особого городского значения, в которой все определяет и финансирует город (центральные площади, улицы, вылетные магистрали). И зона общего городского значения – это территория подведомственная префектурам. Здесь напрямую прослеживается преемственность советских традиций, заложенных единым комплексным планом политического и художественного оформления Москвы конца 1970-х гг. Работа ответственного за оформление столицы Департамента СМИ и рекламы, состоит в том, чтобы соблюсти единую стилистику оформления, как зон городского, так и окружного значения.

Для этой цели к каждому празднику создается своя концепция. Эту работу проводит творческая группа, утвержденная приказом Департамента. За прошедшие годы сформировался основной костяк из дизайнеров, архитекторов, которые любят это дело и постоянно думают над вопросом праздничного оформления. Цель творческой группы состоит в накоплении предложений способных войти в концепцию и красиво реализоваться на практике.

После своего создания концепция рассматривается на Координационном совете при Правительстве Москвы по праздничному и тематическому оформлению города. Уровень Совета достаточно высок, на нем председательствует заместитель мэра Москвы в

Правительстве Москвы. Заместитель председателя – главный художник города, заместитель главного архитектора в Москомархитектуре. Члены совета – первые заместители городских исполнительных структур, первые заместители или заместители префектов. На совете концепция рассматривается как с точки зрения ее выполнения и размещения, на территории административных округов, так и с художественной точки зрения.

После утверждения концепции формируется программа оформления, оценивается каждый элемент вошедший в концепцию. На основании этой программы формируется лотовая документация, то есть определяется стоимость концепции. Затем проводится конкурс, по результатам которого организация, выигравшая те или иные лоты начинаем работать над воплощением каждого конкретного элемента. Благодаря наличию существенной производственной базы и большому опыту, чаще всего победителями конкурса становятся рекламно-производственные фирмы «Ленни Дизайн», «Эдлайн», «Альтима» и «КодиМир».

Правительством Москвы перед Департаментом поставлена задача донести праздничное оформление до каждой улицы, до каждого дома. С этой целью развитие праздничного оформления утверждается на уровне городских программ. В Комплексной программе развития рекламы, информации и оформления г. Москвы, особый упор сделан на разработку и установку на улицах новых декоративных конструкций. Если раньше их можно было видеть только в виде металла, винила и мягкого стягового оформления, то сейчас активно внедряются элементы иллюминации, подсветки, происходит поиск новых технологий, например комбинированной установки флагов, образующих какие-либо надписи, с элементами светодиодной, программируемой подсветки. Это диктует новый подход к развитию художественной и материально-технической базы праздничного оформления столицы.

Многое изменилось в архитектурно-планировочном подходе к праздничному оформлению Москвы. Так распространенные в Советские годы крупногабаритные панно, ленточный и стяговый декор на фасадах зданий, крупногабаритные объемно-пространственные установки, одним словом, все те элементы городского оформления, которые

придавали городскому оформлению особое монументальное звучание, создавали связь декоративно-прикладного искусства с архитектурой, занимают ныне не большое место в общем праздничном убранстве. Причин к этому несколько, и прежде всего, это смена собственников зданий и распространение наружной рекламы, занимающей те места на которых могло бы разместится оформление. Собственники, зачастую отдают предпочтение рекламе, но все же Департамент активно пытается находить компромиссы и, как следствие в праздничные дни на наиболее значимых с точки зрения концепции праздника зданиях, появляются элементы праздничного декора.

Сегодня в городе существует как система стационарных праздничных установок, включающая в себя флагштоки и отдельно стоящие декоративные конструкции, так и система выносного праздничного оформления – это временные выставки, флажковые конструкции, гирлянды, светодинамические установки.

Заметно изменился подход к праздничному оформлению и со стороны художников занятых в этой сфере. Многие из них сознательно уходят от пафосного монументализма советской эпохи к более скромным, камерным масштабам. Меняется и стилистика декора. Если раньше преобладали декоративно-пластические элементы, решенные в традициях ордерной системы и классической орнаментики, а так же революционно-конструктивистские элементы оформления, то теперь достаточно явственно наметилась тенденция сводить решение праздничного декора к стилистике народного китча.

Многое изменилось и в ассортименте применяемых материалов. Если раньше использовались, главным образом, сталь, фанера и плотные материалы, типа равендука, то теперь активно вводятся всевозможные пластики, винил, виниловая сетка, да и тканевые материалы стали другими. С 1998 года в новогоднем оформлении город перешел на использование искусственных елей.

Важным фактором явился научно-техническая прогресс, приведший к отказу от трудоемкого ручного труда художников. Теперь все проекты от замысла, до материальной реализации, осуществляются посредствам компьютерных технологий. Это позволяет значительно увеличить масштабы праздничного оформления города при сокращении сроков

изготовления элементов декора. Обратной стороной медали явилась сухая «безжизненность» компьютерных плакатов, все-таки ни что не может заменить руку художника.

С 2011 г. в целях развития праздничного и светового оформления Москвы, внедрения инновационных технологий в оформление городской среды, проводится Московский международный фестиваль «Круг света». Фестиваль представляет собой праздничное световое шоу с использованием мультимедийных и световых инновационных технологий. Световое шоу фестиваля проводится на Красной и Манежной площадях, а также в Парке Горького. Ежегодно аудиторию фестиваля составляет свыше 250 тысяч человек, не считая аудитории телевизионной трансляции.

В рамках фестиваля традиционно проходит международный конкурс видеомэппинга «Арт Вижн». Конкурс представляет собой международный смотр работ в аудиовизуальном искусстве 2D–3D-светоцветовых проекций на объекты городской среды, с музыкальным и/или дикторским сопровождением. Проводится конкурс среди профессиональной и студенческой аудитории, творческих коллективов, и дизайн-студий. В 2013 г. в конкурсе приняли участие коллективы из России, Украины, Беларусии, Германии, Словении, Канады, Венгрии, Франции, Италии, Турции, Бразилии и Польшы.

Такие мероприятия позволяют выявить и поддержать наиболее успешных мастеров архитектурной и дизайнерской подсветки, привлечь и использовать международный опыт в световом, праздничном и тематическом оформлении городской среды, и как следствие способствуют распространению современных технологий светового оформления в Москве и шире в России.

Библиография:

1. *Жданова Т.И., Стрекалов Б.Г.* Искусство, рожденное революцией. Из опыта использования художественно-политического оформления в коммунистическом воспитании ленинградцев. – М.: Плакат, 1988.

2. *Немиро О.В.* Праздничный город. Искусство оформления праздников. История и современность. – Л.: Художник РСФСР, 1987.

3. *Ненароков А.П., Проскурин А.В.* Волей народов. – М.: Политиздат, 1983.

4. *Сазиков А.В., Виноградова Т.Б.* Москва в праздники и в будни. Убранство российской столицы от Петра I до наших дней. – М.: Союз-Инфо, 2007.

5. *Ческидов К.Г.* Боевое оружие партии. – М.: Плакат, 1977.

6. *Ческидов К.Г., Позднякова Е.А.* Праздничное оформление города. – М.: Московский рабочий, 1967.

7. *Ческидов К.Г.* Художник и олимпийская Москва. – М.: Советский художник, 1984.

8. *Щепетков Н.И.* Световой дизайн города. – М.: Архитектура-С, 2006.

Н.А. Архарова

«ИЕРАТИЧЕСКАЯ» СИСТЕМА М.М. ШВАРЦМАНА В КОНТЕКСТЕ МЕТАФИЗИЧЕСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ МОСКОВСКОЙ ЖИВОПИСИ 1960-1980-Х ГОДОВ

В данной статье рассматривается сложение особой живописной системы Михаила Матвеевича Шварцмана, представителя неофициального искусства второй половины XX века. Процесс формирования своеобразной системы автора был заложен еще в годы учебы в Строгановском институте. В статье говорится о «метафизическом направлении» в итальянском искусстве, которое, как показывает автор, нашло преломление в творчестве московских живописцев.

In this article the addition in a special system pictorial signs of Mikhail Shvartsman, a representative in the unofficial art at the second half of the twentieth century. The process of forming a kind of signs was built during the year's student time at the Stroganov Institute. The article marked the birth of "metaphysical direction" in Italy, which has found a kind of refraction in the works of Moscow artists.

Ключевые слова: Михаил Шварцман, живопись, метафизическое искусство, знак, иература.

Keywords: Mikhail Shvartsman, painting, metaphysic art, sign, hierature.

Термин «метафизическая живопись» был впервые предложен Джорджо Де Кирико в его знаменитом трактате 1913 года и с тех пор прочно вошел в лексический оборот искусствознания. Мастер возглавил большую группу живописцев, среди которых, безусловно, лидировали Карло Карра, Джорджо Моранди, Якопо Савиньо. Под самим же понятием «метафизическое», согласно Аристотелю, подразумевается область

сверхреальности, область духа, проникающего, однако, в реальность и действующего в ней, иначе и искусство, и визуальность, собственно, были бы невозможны. Однако стоит отметить, что метафизическое направление берет свои истоки в символизме, т.е. в культуре, сформировавшейся в 1890-1900-е гг., представленной как в России, так и в некоторых странах Запада, например во Франции, с которой русская художественная культура поддерживает теснейшую связь.

Искусство метафизическое – искусство содержательное, обращенное к «корневым» вопросам, каких может быть много: национальная идентичность, темы духовного «почвенничества» и «странничества», религиозное измерение, мистика, философия, теософия, оккультизм, древние архаические практики – духовные и художественные. Зародившееся в итальянском искусстве «метафизическое направление» просуществовало недолго, с 1913 по 1918 годы, но оказало существенное влияние на формирование других художественных тенденций. Метафизические поиски в русской художественной культуре были весьма разнообразны, охватывая не только поколение символистов, но и авангардистов, среди которых Михаил Матюшин, Казимир Малевич, Василий Кандинский и многие другие.

Важно отметить, что прерванная в 1930-е годы традиция новейшего искусства не «канула в лету», она возрождается в годы «хрущевской оттепели», когда многие представители «старой школы» возвращаются к преподаванию в художественных институциях, вновь собирают учеников и последователей, организовывают персональные выставки и заставляют вспомнить о наследии символизма и авангарда не только представителей изобразительного искусства, но и коллекционеров (Г. Костаки, Н. Стивенс, Н. Додж). В этой напряженной духовной атмосфере восстанавливается разрушенная связь поколений, под ногами у молодых художников появляется так называемая «почва».

Для рассмотрения «метафизического направления» следует отметить важный момент – особую связь между Востоком и Россией, установившуюся в начале XX века. Все это отражено в огромных коллекциях восточного искусства, в сформировавшейся школе востоковедения с международным значением и влиянием на формирование буддалогии и других направлений, в культуре анализа древних текстов и изучении

ламанизма в Бурятии, Туве, Калмыкии. Формируется научная среда востоковедов, среди которых такие представители как Ю.В. Мамлеев, Н.К. Рерих, оказавшиеся в оппозиции при советском режиме.

Подводя итоги формирования «художественной богемы» 1960 – 1970-х годов, известный российский писатель, философ и знаток московского нонконформизма Юрий Мамлеев пишет, что именно искусство «может быть важнейшей сферой выражения метафизики и философии; «важнейшей» именно потому, что образ может быть выше идеи, ибо он более многопланов, более парадоксален, чем просто мысль»[2]. Он выделяет из метафизического искусства категорию настоящего, обладающего способностью проникать за поверхность явлений, искусство без «примесей» психики, переживаний, фантазий автора; метафизический реалист не должен быть романтиком, в таком сверхреализме нет места мелочам и подробностям человеческого существования, которые не дают «окна» в более глубокую реальность. Это означает, что какой бы сферы ни касался художник, даже самой абстрактной, он должен суметь превращать эту сферу в объект искусства, то есть подчинять её специфической стихии.

Известно, что Россия являлась крупнейшим центром теософии в мире.

Таким образом, именно в Москве как в столице, активизировались поколения, в шестидесятых годах XX века создалась целая метафизическая культура под влиянием трудов писателей-теософов Г.И. Гурджиева и П.Д. Успенского с обращением к Египту и Индии, а также ученых кружков, к примеру, «Южинского кружка» Ю.В. Мамлеева, отражая в той или иной степени тайные религиозные и мистические искания. Несомненно, что многие творцы этой «новой культуры» использовали свой личный и медитативный опыт для создания собственных произведений. Главной же причиной остается духовная жажда – черта, глубоко присущая человеку вообще и к тому же неотделимая от русской традиции. Представители московского «метафизического направления», каждый из которых обладал своей собственной индивидуальной моделью, в частности Василий Ситников, Владимир Вейсберг, Дмитрий Краснопевцев, Владимир Янкилевский, Дмитрий Плавинский, Эдуард Штейнберг и Михаил Шварцман определяют в своих произведениях видимую жизнь как символ или аналог высших (или наоборот, инфернальных) реалий,

отказываясь от принятого взгляда на обыденную реальность.

Метафизическое искусство теряет связь с миметической традицией, человек не представляет никакого интереса для данного круга авторов. В XX веке естественным путем стал путь показа дальнейшей дезинтеграции человека, его превращения в антигероя, в тень, в игрушку неизвестных сил, его полного исчезновения. Как отмечает Юрий Мамлеев, «это начало может изображаться скрыто, одним образом или символом… пусть его тайна останется неразгаданной, но она есть, она видна, она действует, - и это уже большое открытие» [2]. Появляется образ метафизического архетипа, содержащее в себе изначальную глубинную тайну. Искусство для приверженцев «метафизического направления» становиться их личным путем, пронизывается иррациональным смыслом, носит печать неземных особых значений.

В творчестве московского мастера «метафизического направления» Михаила Матвеевича Шварцмана (1926-1997 гг.) концептуалист и теоретик искусства Илья Кабаков замечает «религиозную настроенность, которая приобретает осознанную направленность, движение навстречу, в глубину источника становиться главным стремлением всего искусства; художник следует по пути «одержимо-пророческому» [3].

Основы творчества Михаила Матвеевича были заложены в юные годы ученичества на монументальном отделении Московского высшего художественно-промышленного училища, которое он с благополучием окончил в 1956 году. Мне бы хотелось подробнее остановиться на рассмотрении и выявлении особенной творческой атмосферы Строгановского института, имеющей кардинальное отличие, к примеру, от традиций Суриковского института, выражавшего в станковой картине «постулаты официальной идеологии» [1].

Ученики Строгановского училища, современники Михаила Шварцмана и «коллеги по цеху», такие именитые мастера как Франциско Инфанте, Нонна Горюнова, Борис Орлов, Дмитрий Пригов, задумывались о своем альтернативном творческом пути ещё в студенческие годы. В то время ректором учебного заведения был Захар Быков – ученик великого Александра Родченко времен ВХУТЕМАСа, автор книги «Рождение новой профессии». Быков привлек к преподаванию старый состав педагогов, бывших вхутемасовцев, а также таких мастеров,

представителей искусства авангарда, как П. Кузнецов, В. И. Козлинский, который являлся ко всему прочему другом самого Пабло Пикассо. Эти люди, пришедшие к преподаванию в столь консервативное заведение, транслировали своим последователям «новую культуру». Само Строгановское училище «открыло двери» выставкам символистов, М. Врубеля, лекциям о Пикассо, Матиссе, Сезанне и Леже.

Но, что удивительно, ни Франциско Инфанте и Нонна Горюнова, ни Михаил Шварцман не пошли по пути подражания кому-либо из представителей западного искусства, однокурсники которых прошли через поголовное увлечение классикой реализма и модернизма. Они сторонились такого пути, их волновало собственное, эмоциональное, личностное переживание устройства мира, его метафизической бесконечности. Все начиналось с простых студенческих тетрадей, где юные авторы запечатлевали некие знаковые метафизические композиции, и что явилось началом трансформации абстрактных эскизов в осмысленные «знаки» и «артефакты», «лики» и «иературы».

Сам Шварцман после выпуска из Училища не оставил тему поиска «знака», а впитав особый дух альтернативного искусства в годы ученичества, продолжил начатую тему, найдя себе применение в столь необычной для советского человека профессии «дизайнер» и почти двадцать лет (с 1966-го по 1985й гг.) работал главным художником Специального художественно-конструкторского бюро (СХКБ) Легкопрома, разрабатывая фирменные знаки. И, в свою очередь, Михаил Матвеевич сформировал целую школу молодых художников и растил их, будто средневековых мастеров.

Творчество Михаила Шварцмана формировалось с необычайным вниманием к опыту архаических культур, к которым в своё время обращались поиски кубистов, интерес Пикассо к африканским маскам, Гоген, воспевший таитянский рай, так и многие иературы построены как симметричные развернутые изображения, напоминающие маски первобытных племен и ранних цивилизаций Северной Америки, Китая, Сибири, Новой Зеландии. Другим же путем поисков мастера является иконопись с ее важнейшими элементами художественной техники, использованием доски, левкаса, темперы. Шварцман записывал свои прежние картины новыми как иконописец, у художника это был

своеобразный акт «поновления».Это обусловлено тем, что именно 60-е годы XX века стали эпохой открытия искусства Древней Руси, в это время состоялось открытие музея Андрея Рублева, организовывались экспедиции на север в Кириллов и Ферапонтов монастыри, открывались выставки икон, все это и послужило фоном для формирования творчества автора.

Обращение к «образу» обусловлено генетически в истории изобразительного искусства от Врубеля до Малевича, и Шварцман находится в этом ряду, произведение живописца становится своего рода посредником между реальностью и метафизическим миром. Михаил Матвеевич в 60-70-е годы активно продолжает эту линию, но особой манерой прочтения и интерпретации «образа» отмежевывается от обозначенных авторов.

Шварцман обновляет связь с традициями 1910-20-х годов, с духовным мировоззренческим единством школ Петрова-Водкина, Матюшина, Филонова, Фаворского, Стерлигова. Но при всем этом он демонстративно обосабливается от современного художественного поколения, видя в манифестации молодого искусства пустые формалистические поиски, лишенные духовной глубины. Именно поэтому мастер резко отзывается о творчестве своих современников: «Авангард – ложь. Это тщеславие и жажда преимуществ. Этим визгом бездарность силой ставит себя в ряд. Не «авангард», но органическое прорастание живых ветвей на древе Вечной жизни – вот смысл творчества» [5].

Не случайно художник избегал групповых выставок, вел уединенный образ жизни, устраивая камерные выставки дома, поздно вечером при искусственном свете. Картины Шварцмана имели возможность превращения в духовную, сакральную вещь, обретения ею своего «высшего предназначения и существования». Современники художника неоднократно говорили о волне «священного страха и трепета» исходящей от работ начиная с 60-х годов, так и от самой личности Шварцмана, от помещения, где он жил и показывал свои произведения; ощущения были бесконечно тревожными, трудными, мучительными по особой порабощенности таинственными, давящими, гнетущими символами. Само воздействие его «вестников», его «ликов», его «иератур» было буквально гипнотизирующим.

Произведения художника не были похожи ни на одну из тех вещей, которые до этого знал художественный мир. «Образы» на его полотнах носили подчеркнуто фронтальный характер, ведь фронтальность, к примеру буддийской иконы, есть предстояние, обращение иконы. Здесь важно понимать, какой смысл заложен Михаилом Шварцманом, он знал и понимал то, что иконописец никогда не являлся творцом икон, икона – боговдохновенный акт. Евангелие, книги на иврите, жития святых не созданы человеком, сам Бог воздействовал на евангелиста, вдохновлял его к созданию рукописи или произведения. Мотив боговдохновенного вестника у Шварцмана не случаен – это вестник Божьего духа, художник в таком случае только помог ему. Здесь заложена теургическая природа творчества.

Важно отметить, что творчество Шварцмана систематизировано с точки зрения иконографии так, что речь идет о некоем средневековом мастере. Вся терминология, в описании своих картин начиная с 1960-х годов, была у

Михаила Шварцмана почти сплошь «богословская». Себя он называл «профетом», «иератом» (термин пришел ему во сне), свою деятельность – «иератической», которая открывает новый век нового внутреннего преображения. Однако стоит заметить, что традиционный богослов мог бы уличить художника в некорректном и неточном использовании этих терминов, потому что Михаил употреблял их в своей системе представлений, переживаний, придавая им какой-то свой особенный смысл. Он пользовался ими для объяснения, прежде всего своей системы, собственного мировоззрения. Результатом являлись рисунки, которые автор и понимал под словом «иератические», он говорил: «Иература рождается экстатически. Знамения мистического опыта явлены народным сознанием, прапамятью, прасознанием. Созидаю новый невербальный язык третьего тысячелетия. Пока я, иерат, не родился в смерть, говорю вслух: «Язык третьего тысячелетия сформирован и увенчан актами иератур» [5].

В 1960-х годах сам автор предложил названия своих работ: «лики», «иературы», «вестники». По значимости образа работы Шварцмана можно классифицировать следующим образом: первой значится «иература», которая берет свои истоки в первобытном, архаическом

искусстве, искусстве древних цивилизаций, вторым по значимости может считаться средневековый образ «вестника», к которому прибегает художник и при помощи которого транслирует волю иных миров, и, наконец, «лик» как приверженность иконописи, образ, написанный на доске при помощи техники левкаса и темперы

В «иературах» Шварцмана, нет ничего антропоморфного, они напрочь лишены антропоморфизма, его произведения напоминают тайнопись, тайные сакральные символы: крест, круг, сокрестия, сочленения. «Иературы» имеют осознанную фронтальность, предстояние, контурную или контрастную организацию общихмасс, последовательно отделенных от фона, каллиграфию точныхлиний, ритмические повторения в пропорциях отдельных частей и близких к симметрии цветовых или структурно сходных мотивов.

Шварцман настойчиво избегал любых намеков на миметическую изобразительность, предметность либо антропоморфность своих «знакообразов». И мысль, и память упрямо хранят сквозные архетипические мотивы: общий абрис, устойчивые доминантные конфигурации и структуры, захватывающие картинную плоскость и в тойили иной мере повторяющиеся от произведения к произведению. Это целая знаковая сакральная система, известная в палеолитических петроглифах, которая требует расшифровки, так называемого «обхода» глазом всего построения таинственной системы.

Композиция «вестников» напоминает орнамент, графику примитивных народов Африки, мотивы африканских масок, африканской мифологии, где образ шамана представлен как посредник между мирами. У Шварцмана в то время была возможность заняться изучением искусства примитивных народов, посещая выставки африканской скульптуры, к примеру, из коллекции

И. Щукина, проходивших в ГМИИ имени Пушкина. В самих «вестниках» же нет ни намека на фигуративность, в них остаются полукружия, сдвинутая под углом вертикальная ось всей композиции («Гороскоп», 1972; «Тайный смысл», 1972;), центральные места в которойтеперь занимают мощные ромбы либо треугольники («Хранитель безмолвия», 1973); иногда силуэтные массы обретают парность («Былые воплощения», 1970). Связь с африканским искусством и культурой

примитива можно проследить в композициях «вестников»: «Благой вестник», 1964; «Вестник в высокой шапке», 1965; «Вестник синий», 1968; «Вестник утра», 1972.

«Лик» у Шварцмана являет собой оглавое фронтальное изображение, оглавое изображение лика, развернутое в анфас. Подобно древнему художнику он изображал прочерченные лики, тем самым они напоминают творчество примитивных народов, архаических цивилизаций. Формально «лики» являются антропоморфными, однако они вовсе не портреты, не головы, не иконы. Человеческое присутствует в них предельным отстранением, смерть открывает нам иконическую, знаковую концентрацию личности, ее лик: застывший след жизни – таинственное знамение живым. Не знамение прошлого, но знамение нового, ведь лик есть рождение в новую жизнь, ее начало, возрат к ранним культурам, культурам древних народов. В них он стремился добитьсявысокой духовной концентрации, способной вывести из областипортрета к «мета-портрету», работа художника, словно иконописца с актом «поновления» его «ликов», с записыванием старого образа новым, с работой на доске с применением левкаса, темперы и плави.

Некоторыми исследователями творчества Михаила Шварцмана были предложены различные типы конфигураций «иератур», будь то «древо» как носитель истории символизма и мифологии с его органическими трансформациями («Примула», 1974; «Лотос», 1977;), «мандала» как сакральный образ без прямого намека на заимствования из восточной медитации («Источник», 1971; «Венчание лета», 1976) или «прорыв», для основания которого характерно наличие вторжения широких светлых вертикалей, появляющихся в композициях 1970-1980-х годов («Иература прорыва», 1973, «Левиафан», 1978).

Предложенной классификацией ограничиваться нельзя, но имеет смысл выделить три большие группы образов художника: «иературы», «вестники» и «лики». Знакообразный мир Михаила Шварцмана выпадает из любой схемы, живет собственной жизнью пособственным законам. В его творчестве существуют более сложные взаимосвязи, в частности с искусством примитивных народов и древних цивилизаций. Внутри неких больших форм есть чеканные рельефы, регистры скрещений, преград, напластований, в средокрестиях – грани, сочленения, ступени, рубежи

других пространств, других энергетических полей, других смыслов.

На сложение творческого метода Михаила Шварцмана, безусловно, повлияла и учеба в Строгановском институте с особенной атмосферой совмещения традиций и андеграунда, и работа над фирменными знаками в конструкторском бюро Легкопрома, его «образы» сложились под влиянием вновь открытого искусства Древней Руси, а также, посещением и исследованием экспозиций искусства примитивных народов в главных столичных музеях. В московской культуре 1960–1980-х годов Шварцману была чужда станковая картина с ценностями официоза, но также он не стремился подражать, ему была чужда мода на новейшие тенденции западного искусства. Сам автор говорил: «Этот путь – путь мистерии, новых инспираций образотворения, сакральной связи знания и мастерства, которые означают

не модернистскую обязанность придумывания, чего-нибудь обязательно никогда не бывшего, чего-нибудь не поставленного с ног наголову, неизощренного» [5]. Тем самым творчество Михаила Матвеевича Шварцмана является поистине уникальным явлением в русской, в частности московской, школе живописи XX века, отвергая всяческую «ложь» и заимствования в подлинном искусстве.

Библиография:

1. *Gavrilin K.N.* Francisco Infante and Nonna Goriunova: Student Days // Artifacts. Terra Ferma Edizioni: Venezia, 2012. (Гаврилин К.Н. Франциско Инфанте и Нонна Горюнова: Студенческие годы // Артефакты. Terra Ferma Edizioni: Венеция, 2012).

2. *Мамлеев Ю.В.* Судьба бытия – М.: Эннеагон, 2006.

3. *Кабаков И.И.* 60-70-е… Записки о неофициальной жизни Москвы – М.: Новое лит. обозрение, 2008.

4. *Талочкин Л.П.* Другое искусство – М.: Изд. РГГУ, 2001.

5. *Шварцман М.М.* Монография – СПб: Palace Editions, 2008.

Н.А. Цыгина

КОНТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК ОСНОВОПОЛАГАЮЩЕЕ СВОЙСТВО УЛИЧНОГО ИСКУССТВА

Эволюция стрит-арта охватывает долгий путь от обыкновенных тэгов и полукриминальных символов до неотъемлемых социокультурных элементов городской среды. Отмечается взаимообмен произведений между уличным и галерейным пространствами, отражающий неоднозначность отношения общества к стрит-арту. Это в немалой степени предопределено все большим вовлечением уличных художников в социальные и политические процессы. В статье анализируется контекстуальное значение стрит-арта на примерах его основных представителей и места их произведений в окружающей среде и общественной жизни.

The street-art evolution covers a long way from simple tags and semi-criminal symbols to typical elements of urban environment. Simultaneously, an extensive exchange between street and gallery media is observer reflecting a contradictory attitude of the society to the street-art. This is definitely based on the active involvement of street artists into the social and political processes. The article analyzes the contextual concepts of street-art on the basis of main representatives and the place of their creative works in the environment and social life.

Ключевые слова: стрит-арт, концепции, художники, социальная и политическая роль, городская среда.

Keywords: street art, concepts, artists, social and political role, urban environment

В наступившую эпоху экспансии цифрового пространства и

повсеместных социальных революций, интерес к стрит-арту, как к искусству наиболее понятному, открытому, живому и в чем-то радикальному возрастает. Виртуальное и реальное смешивается воедино, где работы уличных художников бесконечно кочуют по медиа-каналам и посредством смены контекстов своего пребывания приобретают все новые смыслы и толкования.

Однако, приобретая вторую жизнь за счет медиа, одна часть работ, выполненных в городе, теряет свою «силу», превращаясь просто в картинку, многократно размещаемую в социальных сетях, и уже не становится достоянием тех, кто случайно наткнулся на нее на прогулке. А другая – приобретает новую жизнь, переходя из разряда уличного искусства в медиа-арт или форму активизма, что сигнализирует о крайней важности контекста, в котором уличное произведение создано или перенесено.

Сегодняшние проявления уличного искусства ушли далеко за рамки его традиционных представлений и категоризаций, таких как «трафарет», «постер» или «стикер». И если с конца 1980-х до середины 2000-х в некоторых аналитических книгах (см. Библиографию) об уличном искусстве еще можно было увидеть систематизацию стрит-арта по способам его воспроизводства, то сегодня это уже невозможно. Огромное количество тактик, стратегий и видений переплетаются друг с другом, создавая все новые и новые явления и течения. С полной однозначностью уже сложно сказать, можно ли считать то или иное произведение уличным искусством, да и собственно искусством вообще.

Конечно, в современном стрит-арте существует множество жанров и приемов, аппроприированных у «серьезного» искусства: это и перформанс, и инсталляции, и различные партисипаторные практики. Но в большинстве случаев использование всех этих и еще многих других практик до недавнего времени не воспринималось арт-сообществом всерьез и маркировалось как «поп-культура».

И эта маркировка вполне справедлива для 90 процентов работ, выполненных на улице, по причине их излишней простоты и доступности для зрителя. Уличные художники зачастую создают быстрые сообщения, ориентированные на рядового горожанина -

делая это абсолютно бесплатно, они автоматически исключаются из рыночной арт-системы, построенной на жесткой карьерной лестнице, элитарности и иерархии. Идя в разрез с установленными правилами арт-сообщества, базирующимися на статусе той или иной галереи, ярмарки или биеннале, на авторитете того или иного куратора или критика, уличные художники создают свой альтернативный культурный слой и понимание мира, максимально дистанцированное от консьюмеризма и всяческой иерархии.

В любом случае, стоит отметить тот факт, что наиболее важной характеристикой искусства в городе является контекстуальность, как свойство своевременной реакции художника на окружающую его действительность или даже интеграции собственного сообщения в ткань города. То, чего зачастую не хватает кочующим из галереи в галерею арт-объектам и то, что, безусловно, является существенным преимуществом городского искусства.

Контекст места, взаимодействие с архитектурными формами и городским пейзажем

Почувствовав востребованность и актуальность уличного искусства, сегодня все больше художников, экспонирующих свои работы в галерее и сотрудничающих с арт-институциями, размещают некоторые из своих произведений в городе. Чаще, это обычное перемещение произведений из галереи без особой корреляции с новой средой.

Но, пожалуй, уличный художник не тот, кто разместил какое-то количество раз свои произведения в городе, а тот, кто постоянно пребывает в нем и взаимодействует с его объектами. И это желание внести свои коррективы приходит через открытие новой оптики, вдыхание запахов и тактильные ощущения городских фактур: забора, столба, или стены. Для уличного художника город это не просто пространство экспонирования работ, но и это его мастерская, в которой множество бесконтрольных аспектов могут повлиять на ход создания самого произведения.

Подобные способы взаимодействия с городским пространством отлично отражаются в работе перкуссиониста Дэвида Ван Тигхема

(David Van Tieghem), использующего городские объекты в качестве музыкального инструмента, а так же в идеях «Психогеографии», основанной на спонтанном и бесцельном городском фланировании. Идеи, сформулированные еще в 60-х русским архитектором Иваном Щегловым и французским философом, основателем Ситуационистского интернационала Ги Дебором (Guy Debord), актуальны и по сей день и активно используются не только художниками, но и социологами, философами и урбанистами.

Пожалуй, среди стрит-арт сообщества одним из самых распространенных способов взаимодействия с городским пространством является идея того, что город – это холст для размещения своего произведения. Прежде всего, этим руководствуются граффити-художники, экзистенциально размещающие свои послания друг другу, и эволюционировавшие из них стрит-арт художники, маркирующиеся понятием «пост-граффити». Шепард Фейри (Shepard Fairey), Space Invader, Pez и многие другие взяли за основу свой тэг (подпись), который при внесении дополнительных дизайнерских элементов был трансформирован в логотип. Это более понятная форма для считывания зрителем, остающаяся все на той же стадии закрытого обмена субкультурными кодами, которая, пожалуй, становится переходной стадией к сегодняшнему пониманию уличного искусства.

Но есть и другой полюс понимания городского пространства, базирующийся скорее на трансформациях, движении и динамике. Понимание того, что город - это конструктор, из элементов которого можно собирать множество комбинаций, а если в этот конструктор внести свои элементы, то количество комбинаций стремится к бесконечности.

Пожалуй, наиболее традиционными в понимании использования тактик стрит-арта для преображения окружающей среды за счет подобного «заигрывания» с местом и его трансформациями, являются Roadsworth, использующий дорожное полотно для своей альтернативной разметки, EVOL, выстраивающий свои гиперреалистичные миниатюры городских пейзажей, и Паша 183 с его показательной работой «Очки», которая приобрела невероятную популярность как раз благодаря своей контекстуальности и простоте.

Фелис Варини (Felice Varini), Кайетано Фере (Cayetano Ferrer) и Аакаш Нихалани (Aakash Nihalani) в интеграции своих работ в город идут еще дальше. Они не просто взаимодействуют с теми или иными уличными объектами, они, используя приемы оп-арта, буквально вживляют свои произведения в ткань города, предоставляя прохожему альтернативное видение того или иного места.

К совсем уходящим от понятия стрит-арта и относящимся скорее уже к отдельному движению городских интервенций можно отнести показательный и почти иконический дом-клоун Дэна Уитца (Dan Witz), а так же абсурдные и забавные скульптуры Spy. Но, пожалуй, наиболее преуспел в этом направлении американский художник Брэд Дауни (Brad Downey), который не просто выискивает объекты для создания из них новых инсталляций, но и вводит новое понятие или можно сказать даже направление, называемого «спонтанными скульптурами», основанными, прежде всего, на включении особой оптики восприятия города. Создаваемые им объекты иногда настолько абсурдистские, что сравнимы лишь с дюшановским велосипедным колесом на табуретке.

Практически любое произведение, размещаемое на улице, независимо от того, ориентировано ли оно на взаимодействие с архитектурой, городским ландшафтом или дизайном, автоматически приобретает новые смыслы и, можно сказать, взаимодействует с городом без ведома художника. Поэтому, независимо от того, на какой из контекстов автор рассчитывал, он, так или иначе, обретает связь с городским пространством, потому что именно оно является не только холстом, но и одновременно его галереей и мастерской.

Placemaking

В контексте урбанистики «Placemaking» является в большей степени комплексным подходом к планированию, разработке и управлению общественными местами, но в контексте уличного искусства художники все чаще применяют идеи этого явления для установления конфликтных связей между частным и общественным пространствами.

Учитывая то, что процесс создания художественного произведения значительно отличается от процесса создания в студии, художник

вынужден уже на этапе создания своей работы контактировать с порой непредсказуемой городской инфраструктурой и случайными зрителями. Таким образом, стрит-арт уже на начальном этапе выстраивает отношения между художником, произведением, средой и зрителем.

Еще в 80-х годах криминализированное граффити своим проникновением поднимало вопрос о публичности пространств. Тема свободы высказывания и того, насколько общественное пространство на самом деле является таковым, обнажалась через многочисленные граффити – «шрамы», покрывающие весь город.

Сегодня вопрос публичности пространств становится все более острым, но художники поднимают его уже более изящно и тонко. Урбанисты, социологи, городские философы и активисты затрагивают тему через различные интервенции, ориентированные на добавление полезных и функциональных качеств. Активно набирают обороты такие движения как тактический урбанизм в Европе или Партизанинг в России, которые, прежде всего, основаны на переосмыслении городских пространств посредством художественных и в чем-то хулиганских интервенций. Это что-то вроде «быстрого» городского перепланирования посредством обустройства общественных пространств, часто базирующихся на теории малых дел и «низовых» инициативах.

Пожалуй, наиболее ярко иллюстрируют подходы тактического урбанизма такие движения как «Chair bombing» и «Park(ing)». И то и другое превратилось в глобальную акцию, проходящую по всему миру. И то и другое перформативно, и переходит границы традиционного стрит-арта, превращаясь в активизм с вовлечением различных сообществ.

Хорошими примерами являются также и участники группы «Fabrique Hacktion», промышленные дизайнеры по профессии. Использующие тактики урбанизма и уличного искусства, они мастерски дополняют различные городские объекты различными полезными опциями. Разрабатывая собственный стандарт и выкладывая у себя на сайте все чертежи для производства, они сообщают о том, что каждый может сделать это самостоятельно, призывая зрителя к участию. Французский хактивист Флориан Ривьер (Florian Riviere) взламывает повседневность своими самодельными видами спорта, некими игровыми площадками,

которые он создает в городе спонтанно. Таким образом, он показывает альтернативное использование городского пространства и предлагает поиграть не только детям, но и взрослым в самых неожиданных местах.

И если дизайнеры и архитекторы, использующие стратегии тактического урбанизма концентрируются исключительно на полезных качествах объекта, то более междисциплинарный состав Партизанинга ставит их под сомнение. Социологи, урбанисты и уличные художники, составляющие основной костяк этого движения своими акциями буквально режут городскую ткань, наблюдая за последствиями и реакцией властей.

Но к Партизанингу можно отнести не только городские проявления тактического урбанизма, но и, например, некоторые из проектов шведского уличного художника Akay и московского 0331c, один из которых в 2003-м «разбил» участок на опушке с пересечением шоссе, а другой осуществил пеший трехдневный поход вдоль московской кольцевой автодороги. С одной стороны, доводя до абсурда современный стиль жизни и с другой, открывая новые виды и возможности посмотреть на город вне его пространства, обе акции затрагивают тему переосмысления общественных территорий, но не напрямую, не в лоб, а косвенно, через сюрреалистичный акт своего дистанционного присутствия.

Множество архитектурных и монументальных проектов также посвящены проблематике общественных пространств и свободы высказывания в нем, начиная с анархитектуры Гордона-Матта Кларка (Gordon Matta-Clark), уличного театра «Fluxus» 60-х и заканчивая сегодняшними архитектурными интервентами, такими как Марк Ригельман (Mark Reigelman), Дженни Чэпмэн (Jenny Chapman) и Поль Эндрю (Paul Endres). Этот временной интервал в почти 100 лет со времен «музейного освобождения» художников авангарда, положил начало сегодняшнему дискурсу в контексте границ приватного и публичного и, пожалуй, будет неисчерпаем до тех времен, пока человечество будет существовать.

Социокультурный контекст

Многие из произведений городского искусства невозможно рассматривать не только вне контекста города, где оно было создано, но и страны в целом, по причине того, что оно плотно интегрировано в локальные социальные механизмы или же учитывает ментальность и сложившиеся традиции жителей. В основном базирующиеся на тактиках партисипаторности, вовлечения или соучастия, эти практики невозможно позиционировать как традиционный стрит-арт, так как они зачастую используют несколько другие приемы и порой не имеют результата, выраженного в виде физического объекта. Сама «работа» или даже скорее сценарий, может, так или иначе, затрагивать городское пространство, но скорее не в качестве холста или мастерской, а в качестве площадки для коммуникации.

Так, чешская художница Катерина Шеда (Katerina Seda) в одном из пражских спальных районов организовала хаотичную переписку между жителями домов, предварительно отправив им друг от друга небольшие презенты, а Кэнди Чанг (Candy Chang) на одном из заброшенных домов в Новом Орлеане организовала доску для пожеланий «Before I die…», где предложила случайным прохожим оставить идеи того, чтобы они хотели сделать, прежде чем умрут. Оба проекта инициируют не только общение между горожанами, но и устанавливают взаимоотношения, идя по стопам Йосефа Бойса (Joseph Beuys) создавая некую абстрактную социальную скульптуру местного сообщества, где ее фундаментом является присущее всему живому творческое начало.

Есть и более традиционные проявления уличного искусства, обращенные к общественности, это работы всемирно известного и резонансного Banksy, который достаточно простыми и понятными жестами практически всегда попадает в мишень актуальных мировых социальных проблем. Или же проект «Women Are Heroes» французского художника JR, создавшего огромное полотно в одном из неблагополучных районов Бразилии, состоящее из фотопортретов местных жителей. К таким традиционным, но более социальным проявлениям уличного искусства можно так же отнести и современного итальянского монументалиста Blu, рисующего огромные произведения

по всему миру. Зачастую подобные согласованные росписи несут декоративный характер, но Blu умудряется согласовать критические и провокационные рисунки, иногда высмеивающие и самих организаторов события, в котором он участвует.

В целом, уличные художники в своих экзистенциальных посланиях все чаще обращают свой взор на остросоциальные или культурные темы, используя все новые и новые практики, не только живописные, но и перформативные. И это далеко не случайно, ведь сегодня художник не характеризуется умением рисовать и технично транслировать реальность, он, прежде всего проводник и интерпретатор для познания нового зрителем.

Политический контекст

Можно сказать, что граффити и уличное искусство 1980-х – 90-х во многом было аполитично. Никак не учитывая политическую и социальную ситуацию в стране, но, безусловно подпитываемое ею, оно существовало как некая закрытая субкультура, где есть собственные правила, иерархия и коды. Сегодня ситуация кардинально меняется, стрит-арт художники становятся некими персонажами, способными реагировать на окружающую обстановку, на события в стране и мире, они так же становятся и некими спикерами от народа.

Особенно хорошо такая активность проявляется на фоне протестных движений. Еще во времена студенческих волнений 1968-го года в Париже, состав Ситуационистского интернационала был более чем на половину из художников, формировавших основные идеи этого движения. И в конце 60-х начале 70-х Жерар Злотикамиен (Gerard Zlotykamien) и Эрнест Пиньон-Эрнест (Ernest Pignon-Ernest), участвующие в этих волнениях стали первыми уличными художниками того времени с ярко выраженной политической и социальной позицией. Недавняя «Арабская весна», «Occupy Wall Street» или протесты в Москве так же обнажают новых лидеров и спикеров от народа, не желающих выходить на баррикады, но способных применить свои навыки и тактики, основанные на подпольной и анонимной партизанской активности.

Так, например, долгое время российские уличные художники были

настолько аморфны и безразличны к внутренним процессам не только в стране, но и в своем городе, что попросту концентрировались на новых техниках и стилях, никак не задумываясь о смыслах того, зачем они вообще это делают. Но протестные движения ноября 2011-го не могли оставить без внимания даже самого аполитичного и асоциального, и сегодня можно все чаще и чаще встретить на улице то фрагменты конституции Миши Most'а, то незатейливые комментарии-мотиваторы Кирилла КТО, то инсталляции Паши 183.

Сегодня наиболее социально ангажированным российским уличным художником можно по праву назвать Тимофея Радю, который изначально стал известен своим мостом-домино в Екатеринбурге, «огненными» портретами погибших воинов и экзистенциальными надписями на крышах многоэтажных домов, за которые дважды номинировался на арт-премию «Инновация». Одной из первых его остросоциальных и политических работ стал билборд в Екатеринбурге, созданный сразу после парламентских выборов. Работа мгновенно разошлась в социальных сетях как интернет-мем, но не была столь резонансной, какой бы она могла быть. Другая, более сильная, как в плане визуального исполнения, так и ее медийного освещения, работа Тимофея – это пирамида, построенная из полицейских щитов, на которую воздвигнут царский трон. Эта временная инсталляция, которая разрушается при малейшем дуновении ветра, символизирует структуру и шаткость властной вертикали. Понятное всему миру и столь эфемерное произведение Тимофея, практически сразу придало еще большую известность художнику, за которую он в 2013-м получил награду на ярмарке искусств в Нью-Йорке.

Крайне нестабильная ситуация в Украине с политическими перипетиями различных партий, возникающих то тут, то там, также провоцирует уличных художников на то, чтобы обозначить свою позицию. Так, украинский художник Саша Курмаз (Гомер) создает серию постеров, которые он несогласованно развешивает в рекламных ситилайтах по пути следования Первомайской демонстрации в Киеве в 2012-м году. Достаточно абстрактные визуально и вполне конкретные по смыслу плакаты являются своего рода лозунгами и манифестацией художника, которые продолжают работать и без его непосредственного

участия.

В чем-то повстанческий и радикальный стрит-арт не может обойти политическую ситуацию, и к этой теме обращается все больше и больше уличных художников по всему миру, образующих некий костяк независимых рупоров, через которые скандируются новые и новые манифестации.

Так, используя новые медиа и тактики, уличные художники сегодня являются не просто «первооткрывателями» в массовом донесении информации публике, но и исключительно сайт-специфичными художниками, чьи работы существуют исключительно в контексте той страны или города, в котором они живут.

Но город, политика, социум или культура – неважно, с чем конкретно взаимодействует нынешний уличный художник, важно понимание того, что стрит-арт – это не декоративный и дизайнерский элемент, а мощный инструмент изменения реальности.

Библиография:

1. *Lewisohn Cedar.* Abstract Graffiti. London, Merrel Publishers, 2011
2. *Roger Gastman, Caleb Neelon.* Street World: Urban Culture and Art from Five Continents. London, Thames&Hudson, 2007
3. *Ganz Nicholas.* Graffiti world: street art from five continents. London, Thames&Hudson, 2009
4. Banksy: Wall and Peace, USA, 2006
5. *Deitch Jeffrey.* Art in the streets. Los Angeles, MOCA, 2011
6. *Gastman Roger & Neelon Caleb.* The history of American Graffiti. Harper Collins, 2011
7. *Gottlieb Lisa.* Graffiti art styles: a classification system and theoretical analysis. Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, 2008
8. *Поносов Игорь.* Objects 3. Russian street Art. M.: IndexMarket. 2008
9. *Федотова Елена.* Интервенты. // АртХроника, 2011, №5
10. *Гройс Борис.* Товарищи времени. // Художественный журнал. 2011, №1

Архивные материалы
Наши публикации

Э.П. Григорьев

ИНТЕРВЬЮ РИЧАРДА БЭКМИНСТЕРА ФУЛЛЕРА

Сорок пять лет назад автору этих строк довелось побывать в США, в Детройте на семинаре по индустриальной архитектуре по линии Международного Союза архитекторов UIA. Состоялась встреча с Бэкминстером Фуллером. Помню, как редактор журнала «Техническая эстетика» Г. Л. Демосфенова безуспешно пыталась опубликовать этот материал. Сейчас о Фуллере вспоминают в самых разных контекстах: при разговоре о промышленно производимых деталях для легких, сборно-разборных выставочных павильонов, в контексте прогностической деятельности в дизайне и архитектуре (в нынешнем сборнике как раз есть статья на эту тему), а также в контексте влияния науки и техники на развитие цивилизации. Тем более интересны суждения, высказанные этим легендарным ученым, инженером и дизайнером в отеле Pontchartrain 27 мая 1968 года журналу «Техническая эстетика», который я тогда представлял.

Григорьев. Мистер Фуллер, мне очень приятно взять у Вас это короткое интервью для журнала «Техническая эстетика». Наш институт ВНИИТЭ в Москве занимается проблемами дизайна, рассматривая дизайн в очень широком диапазоне, фактически – в смысле проектирования всего предметного окружения человека. Поэтому я хотел бы спросить Вас, каково Ваше мнение относительно дизайна в самом широком понимании его роли в обществе. Какое значение имеет дизайн в целом, и какой вклад могут внести, в частности, такие его современные проявления, как художественног конструирование, архитектура, искусство и наука, если рассматривать их совместно,

для изменения среды, для улучшения всего предметного окружения человека?

Фуллер. Я полагаю, что, прежде всего, мы должны помочь человечеству стать тем, чем, по моему глубокому убеждению, оно должно быть. Я уверен в том, что наибольший вклад человек вносит с помощью своего разума, а не с помощью своих мускулов. Своим разумом человек может осознать всю мощь вселенской энергии и заставить эту энергию работать на себя. Мы должны предохранять человека, мы должны дать ему преимущество перед природой. Мы обязаны не только помочь ему осуществлять собственную метаболическую регенерацию. Мы должны дать человеку как можно больше возможностей для развития, нужно дать человеку максимум возможной свободы. Все, что я в состоянии делать, я должен делать в интересах человека, но так, чтобы не заменять человека собой, а стараться увеличить его собственную свободу, дать ему больше времени для его более желаемой самоотдачи, для больших успехов в проявлении человечности, для того, чтобы каждое достижение было значимым, могло бы воспроизводиться. Итак, я вижу, что все, происходящее с человеком, есть поток, идущий, как, изнутри, от него самого, так и извне к человеку, от всего Универсума. Под средой я понимаю все, что вне меня. Для каждого человека среда есть то, что не есть он сам. Другими словами, существуют двое: Универсум и Я. Но мы не можем контролировать весь универсум; наш контроль может распространяться лишь на локальные конфигурации и события Универсума, от которых зависят достоинства человека. Это тот принцип, который способен помочь в его деятельности по само регенерации. Я думаю, что человек «спроектирован» для успеха, а не для неудач. Я думаю, что человек был невежественным вчера, он рождался крайне несчастным, проявлял свою полную беспомощ-ность до тех пор, пока он не начал получать поддержку со стороны. Эта поддержка дала ему возможность непрерывно совершенствоваться и осваивать окружающую действительность. Вот и моя функция состоит в предоставлении такой помощи: я должен способствовать достижению успеха человеку, не оказывая при этом никакого давления на него. Я сам должен быть для него как бы «невидимкой», как можно более

невидимым. Я в высшей степени уверен в правильности того, что сам должен делать. Я обязан заботиться даже не только об успехах и благополучии отдельного человека, но я стремлюсь, делая все так, чтобы эта помощь была адекватной заботе сразу обо всем человечестве. Значит, чтобы она помогала людям делать все максимально экономично, и была бы эффективной при всех обстоятельствах.

По-моему, одной из проблем сегодня является то, что человек никогда не думал о дизайне таким образом. Он, скорее, заботился о различных видах производительности, чем о реализации принципа достижения наибольшего (max) минимальными средствами (by min). На море, в небе и в Космосе мы должны делать еще гораздо больше еще гораздо меньшими средствами. И в нашей жизни, «на суше» мы должны использовать такую технологию, которая позволяла бы нам добиваться столь многого столь малыми средствами, чтобы можно было бы охватить заботой и созданием высокого стандарта жизни все человечество. Для меня представляется довольно ясным, что мы можем достичь прогресса только таким путем. Даже политическая реформа не сможет сделать преобразования в обществе столь широкие, как дизайн. Когда я думаю о тех задачах, которые мне предстоит решать в связи с контролем над окружающей средой, я окидываю мысленным взором возможности извлечения всех тех ресурсов, которые предоставляет нам Земля. Ведь когда мы добиваемся наибольшего эффекта, используя тот или иной материал, то на каждый фунт любого обычного материала мы должны дополнительно употребить некий редкий материал, типа катализаторов и сверхпроводников, таких, как легкие металлы будущего – бериллий или цезий. Открыты и другие материалы с уникальными возможностями, без которых невозможна современная электроника и аэронавтика. Значит, мы должны непрестанно анализировать и оценивать весь спектр земных недр, в котором ресурсы уникальных материалов распределены чрезвычайно неравномерно. Я думаю, что все ценные хранилища Земных недр должны использоваться всем человечеством. К сожалению, политические барьеры мешает нам эффективно использовать достижения, которыми располагает человечество в целом. Я, как дизайнер, должен иметь возможность получать любые ресурсы, которые мне необходимы для работы.

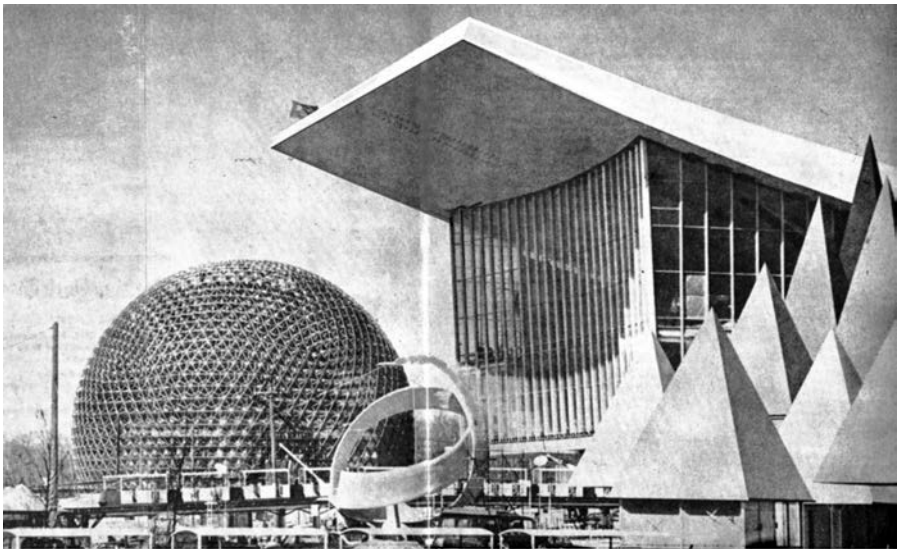


Рис. 1. Всемирная выставка 1967 г. в Монреале. Павильоны: США, архитектор Б. Фуллер и СССР, архитектор М. Посохин.

Независимо от того, в какой части света они находятся. Получая их, я буду централизовать материалы, сепарировать, перекомбинировать их части в желаемом сочетании, с тем, чтобы распределять и направлять в те места, которые определит решение моей проектной задачи. И все это должно делаться с минимальной затратой сил, с подбором элементов, имеющих наименьший вес. Так как, чем меньше расходуется количества материи и энергии, тем меньше нужно затрат человеческого времени для осуществления контроля над окружающей средой. Я могу сравнить осуществление контроля над средой с заботой человека о физическом состоянии своего собственного тела. Когда вы случайно прикусываете свой язык, вы начинаете опасаться за него. Или, если вам попадает соринка в глаз, вы предохраняете эту область лица, особыми предохраняющими жестами. Когда же вы говорите: «Я чувствую себя абсолютно хорошо», это значит, что вы просто сейчас ничего не чувствуете! Этот парадокс – чувство свободы от чувств – очень важно понимать, так как в жизни связаны, казалось бы, далекие друг от друга вещи. Чтобы выращивать цветы, вы должны смотреть в небо.

Я хотел бы делать свои здания, которые для органов чувств были бы совершенно неощутимы, даже просто не видимыми для глаз. И, в то же время, сооружения должны быть прочными, и как можно полнее соответствующими своему назначению. Люди не должны беспокоиться о том, что дождь может проникнуть внутрь дома. Или, что здание слишком много весит. Очень трудно сделать глухую стенку прозрачной. Гораздо проще из прозрачной стенки сделать глухую, например, повесив на нее плотные шторы. Это имеет отношение к моим эстетическим взглядам. Моя эстетика заключается в том, что просто нужно добиваться реализации принципа «получать максимум минимумом». Тогда больше ничего не остается делать. Внешний вид сооружения получается отличным как следствие, как производная этого принципа. Я никогда не пытаюсь думать в отношении моих построек, как они будут выглядеть. Моя установка такова: наиболее подходящим способом работы является тот, который еще никем не опробован. В работе нужно всегда охватить целое, а не стремиться рассматривать даже самую важную часть. Когда мое здание закончено, я говорю себе: оно не выглядит прекрасным для меня, я знаю, оно не получилось красивым. Точно так же, проектируя аэроплан или корабль, авторы не рассчитывают на признание их красоты посторонним зрителем. Но, если корабль спроектирован правильно, то он точно будет прекрасен. Я не могу делать искусственную красоту. Красота – это нечто включенное в саму сущность Универсума. Это – нечто принадлежащее самой идее правильности и удовлетворительности.

Григорьев. Мистер Фуллер, не хотите ли Вы этим сказать, что эстетическая ценность является присущей функции дизайна, что эстетика – это совершенная степень функции?

Фуллер. Я стараюсь избегать понятия «функция», так как считаю, что оно используется в слишком широком значении. Я не знаю, что значит этот термин и это понятие «функция». Слишком обо многом хотят сказать, когда употребляют слово «функция», стараясь подчеркнуть что-то очень большое, выдающееся. А, на самом деле, мы знаем слишком мало обо всем этом. Самое большое, что я понимаю, это то,

как мало я знаю! И это понимание действует на меня наиболее сильно, как не что иное. Человечество вообще, я уверен, все еще очень и очень невежественно.

Григорьев. Мистер Фуллер, у меня есть еще один вопрос – о связи и взаимном проникновении друг в друга архитектуры и дизайна. Думаете ли Вы, что архитектура должна ассимилировать дизайн или наоборот? Какое из этих двух понятий следует считать более широким?

Фуллер. Я думаю, что архитектура есть дизайн. Иными словами, дизайн для меня есть человеческий разум, организующий вещи новым, наиболее предпочтительным образом. Это может задание на проектирование машины, и я проектирую машину. Если задан корабль, я проектирую и корабль. Но я могу проектировать, например, систему связи или живопись, если вы хотите, чтобы я дал исследование цвета или представил графически и живописно свой проект. Я не хочу сказать, что все это я могу сделать одинаково хорошо. Но важно то, что я все это делаю.

Я бы сказал, что можно строго разделить дизайн и архитектуру, но для меня это – музыка. Она – первичное начало, в отличие от инструмента, который ее исполняет. Инструмент – это еще не музыка. Люди, считающие себя архитекторами, как мне кажется, утратили это очень важное различие. Они стремятся создать инструмент, а не музыку. Я нахожу, что мой инструмент достаточно хорош, и не обращаю на него особого внимания – считаю, что он работает довольно хорошо. Но, если Ваш инструмент плохой, тогда, разумеется, его надо заменить.

На выходе инструмента должна получаться музыка. А на выходе архитектуры мы имеем жизнь. То, насколько счастливыми оказываются люди от моих произведений, и есть музыка для меня. Очень хорошая архитектура такая, которой мы доставляем людям ощущение радости жизни и борьбы, помогаем им выходить в Космос. В хорошем дизайне вещи работают сами по себе, а люди остаются людьми, пребывают в хорошем расположении духа. Для меня очень хорошая архитектура та, которая дает людям счастье и помогает понять жизнь. Хорошая архитектура дает им преимущество перед природой, создает условия,

в которых люди вбирают природу в свое окружение, делают ее приветливой, более понятной, дружественной. Вот такая – очень хорошая архитектура.

Григорьев. Мистер Фуллер, я хотел бы вернуться к Вашему вчерашнему сообщению, к тому месту, где Вы говорили о физическом и метафизическом подходах к анализу проблем.

Фуллер. Одним из открытий человеческого разума является знание о том, что Универсум простирается бесконечно, что он устроен как нечто «физическое», существующее извечно по своим законам мертвой природы. Но есть и другая сила – метафизическая, призванная сделать так, чтобы весь хаос природы был каким-то образом сбалансирован. Эту силу Космос вселил в человека, и мы сами обнаруживаем, что человек является носителем этого метафизического начала в своем разуме. Он может упорядочивать вещи, выводя общие принципы и закономерности из анализа единичных фактов, извлекая таким образом сущность вещей. Я нахожу, что метафизическое начало в человеке господствует над физическим. Мы можем утверждать, что интеллект великого ученого эквивалентен той силе, которую он вызывает к жизни своими открытиями. Это доказано исследованиями и открытиями в области ядерной физики. То есть, метафизическое определяет меру физического, а не наоборот. Невозможно указать случаи противоположного действия, когда физическое задавало бы меру метафизическому. Мне представляется поэтому, что метафизическая сила, данная человеку, более могущественная, чем физическая. Именно эта сила, есть основная сущность Универсума. Понимая так свою миссию, я стараюсь действовать в роли дополнительной пары по отношению к физической реальности. И это – источник моего вдохновения.

Григорьев. Таким образом, физическое и метафизическое составляют дополнительную пару?

Фуллер. Да, это относится к фундаментальным законам дополнительности в квантовой физике.

Григорьев. Мистер Фуллер, а как Вы связываете этот принцип дополнительности с теми пятью уровнями обобщения, о которых Вы говорили в своем докладе?

Фуллер. Пятый уровень генерализации (обобщения) – это и есть Универсум, который, наконец, удается свести к единству, признавая, что это единство – множественно. То есть, опять мы приходим к дополнительности, утверждая: «единству присуща множественность».

Я хотел бы сказать еще несколько слов, если у Вас осталось место для записи. На Всемирной выставке 1967 года в Монреале было сделано так, что здания Советского павильона и павильона США оказались расположенными друг против друга, по обеим сторонам реки. Я был очень рад тому, что большой русский павильон и мое сооружение – павильон США стояли почти рядом – «бок-о-бок»! Я был необычайно счастлив, тем, что так получилось. Я часто заходил в Советский павильон, но, к сожалению, я там не встретил архитекторов, и не смог им выразить своих симпатий. У меня много знакомых архитекторов в СССР, во многих городах. Мой друг Власов был однажды моим гидом, когда я приезжал в Москву последний раз. Я думаю, что мы, безусловно, выигрываем совместно от соревнования в строительстве подобных зданий, а главное – выигрывает наша дружба.

Хочу сказать подробнее об упомянутом здании павильона США в Монреале. Это была моя первая постройка для Всемирной выставки. Здание было в виде ажурной прозрачной сферы, очень легкое, вес его не превышал 800 тонн. В США есть здания, где в аналогичной конструкции используется сталь. Оно весит на 3 тонны больше. А это мое сооружение – самое легкое здание подобных размеров. Оно достаточно велико, так что объем его купольной сферы сопоставим с размерами куполов таких известных памятников архитектуры, как храм Святой Софии в Константинополе или собора святого Петра в Риме. И, в то же время, по своему весу, мой павильон составляет всего 1/500 долю от массы великих старых сооружений. На кубическую единицу объема. И, к тому же, он настолько устойчив, что даже может противостоять землетрясению. Здание исключительно простое по конструкции,

имеет хорошую акустику и пропускает много естественного света. Оно не препятствует коммуникации внутренних частей пространства с внешней средой. И, что важно, я не предпринимал ни малейших усилий для того, чтобы сделать здание красивым. Оно просто само получилось красивым потому, что я старался сделать его экономичным.

Григорьев. Мистер Фуллер, может быть, Вы хотите сказать что-нибудь специально для бюллетеня, в котором, возможно, будет опубликована наша беседа?

Фуллер. Мы накопили большой опыт работы по улучшению условий жизни людей, по приближению этих условий к идеальным. Я знаю, что люди, организованные политически, полагают, что иметь дело с человеческими потребностями – очень трудная работа, так как приходится внедряться во внутренние неполадки людей. Мне очень жаль таких политиков, которые глухи к человеческой боли, к их трудностям. Но я не думаю, что можно поправить дела в мире путем лишь реформ, так как уровень дизайна, который мы имеем сегодня, охватывает всего лишь 26% человечества. Огромное большинство людей умирает, не будучи охвачено никакой заботой и ни малейшим контролем со стороны улучшения жизненных условий.

С помощью хорошего дизайна мы смогли бы использовать ресурсы в интересах всего человечества. Это и есть основной лозунг дизайна. Причем, политики не могут сказать мне, как следует работать, потому что сами они – не дизайнеры, не проектировщики. Я чувствую ответственность за свою собственную инициативу. Я должен делать те вещи, которые я могу делать, руководствуясь своей собственной инициативой. Я не жду покровителей своей работы, не жду заказов или указаний от правительства или от частных компаний. Всегда, когда я проектирую свои здания, ко мне приходят и спрашивают: «Что это такое»? Я отвечаю: «Это то, что вы видите». Они говорят: «Мы этого не хотим». Я им отвечаю: «А я не работаю для патронов, я сам беру на себя ответственность за свои проекты». Я думаю, что существует другая процедура проектирования, весьма отличающаяся от моей. Но, тем не менее, я полагаю, что вместе с учеными, архитекторами, строи-

телями Советского Союза мы несем очень большую коллективную ответственность за то, чтобы с помощью нашей инициативы провести человечество через очень, и очень трудные времена. Мы должны реализовать наши общие принципы, чтобы обеспечить человечеству путь к успеху!

СОДЕРЖАНИЕ

1. А.Н. Лаврентьев	Строгановская школа и цифровое искусство. (Теоретические, проектные и учебно-методические проблемы дизайна информационного пространства)	4
2 К.И. Новохатько	Художественно-экспозиционные концепции российских литературных музеев: формирование и эволюция	19
3. Т.Л. Астраханцева	«Солдатские образы» в фарфоре Алексея Георгиевича Сотникова	33
4. Т.Л. Астраханцева	Народная керамическая скульптура начала XX века и гжель. Преемственность традиции	40
5. Н.Н. Ганцева А.И. Машакин	Жан-Франсуа Эбен и его шедевр «Бюро Короля»	45
6. В.В. Никонов	Творческая и практическая связь ВХУТЕМАСа с гжельской керамической школой в первой половине 20-х годов XX века	54

7. Н.П. Божьева	Рождение строчевышивального промысла на примере Ивановской области	64
8. Ю.А. Манин	Декоративные рельефы в интерьерах авторской модели Большого Кремлёвского дворца арх. В.И. Баженова. Тронный зал и примыкающие к нему галереи	74
9. В.И. Прыгов	Особенности малой пластики раннего Ренессанса и маньеризма. Рельеф «История Ноя» Лоренцо Гиберти и солонка Франциска I работы Бенвенуто Челлини	89
10. Е.А. Ржевская	Российская академия художеств: путь к вершинам Парнаса	100
11. Т.Ю. Пластова	От этюда к картине. К вопросу о творческом методе А.А. Пластова	116
12. О.В. Логинова Н.Н. Логинова	Коллекция скульптурного шаржа Н.А. Степанова в собрании ГЦТМ им. А.А. Бахрушина	125
13. Н.М. Шабалина	Традиции русского фарфора на Урале (посвящается 270-летию Императорского фарфорового завода)	134
14. Т.В. Шевчук	Традиции гончарства Даниловского района Ярославской области	144

15. Л.Б. Фрейверт — Значение теоретического наследия А.Г. Габричевского для современной теории дизайна — 154

16. И.В. Смекалов — Две экспозиции оренбургского филиала УНОВИСа (1921) — 168

17. В.Ф. Сидоренко — Проектная фотографика (Упражнения в пропедевтике) — 176

18. А.В. Сикачев — Сознание, подсознание и дизайнерское проектирование — 186

19. П.К. Лауфер — Динамика макета в условиях развивающейся издательской программы. Проект «Строгановская школа» — 195

20. А.С. Давидовская — Динамическая основа буквы и ее использование в кинетической типографике — 206

21. К.С. Ившин, А.Р. Романов — Художественно-промышленное образование в Удмуртской республике — 216

22. Ю.А. Васерчук — Складчатые орнаментальные структуры из бумаги в науке и искусстве — 222

23. В.В. Лаптев — Иллюстративные образы инфографики — 236

24. А.Д. Аветисян — Эстетика югэн, саби, ваби, нарэ и вкус умами — 248

25. Е.В. Сидоренко	Лондонская мода	264
26. А.В. Сазиков	Праздничное оформление Москвы в 1980-е – 2000-е гг.	272
27. Н.А. Архарова	«Иератическая» система М.М. Шварцмана в контексте метафизического направления московской живописи 1960-1980-х годов	285
28. Н.А. Цыгина	Контекстуальность как основополагающее свойство уличного искусства	295
29. Э.П. Григорьев	*Архивные материалы.* Интервью Ричарда Бэкминстера Фуллера	306

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ

1. Лаврентьев А.Н. Доктор искусствоведения, профессор, проректор ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова по научной работе
e-mail: strog-nauka2011@yandex.ru

2. Новохатько К.И. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: mastamela@gmail.com

3. Астраханцева Т.Л. Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ
e-mail: tatiana.astrakhantseva@gmail.com

4. Ганцева Н.Н. Кандидат философских наук, доцент кафедры «Художественная реставрация мебели» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: gantsevan@yandex.ru

Машакин А.И. Кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой «Художественная реставрация мебели» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: mashakin@yandex.ru

5. Никонов В.В. Старший научный сотрудник Гжельского государственного художественно-промышленного института
e-mail: nikonova-box2009@ya.ru

6. Божьева Н.П. Преподаватель колледжа прикладного искусства ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
тел.: 8 916 612 53 52

7. Манин Ю.А. Доцент кафедры «Реставрация монументально-декоративной живописи» ФБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова, художник-реставратор 1 категории
e-mail: maninoleg@rambler.ru

8. Прыгов В.И. Преподаватель истории искусства школы дизайна «Арт Академия», соискатель кафедры Всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: vadim-pr@yandex.ru

9. Ржевская Е.А. Кандидат искусствоведения, пресс-секретарь аппарата президента РАХ
e-mail: lrjevskaya@rah.ru

10. Пластова Т.Ю. Заведующая кафедрой «Гуманитарные науки» МГАХИ им. В.И. Сурикова, кандидат филологических наук
e-mail: plastov@mail.ru

11. Логинова О.В. Заведующая отделом мемориально-вещевого фонда ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, музеевед, член ICOM ICDAD
e-mail: loginova_museum@mail.ru

Логинова Н.Н. Научный сотрудник МГОМЗ «Коломенское–Лефортово-Люблино-Измайлово», музеевед
e-mail: loginova_museum@mail.ru

12. Шабалина Н.М. Кандидат исторических наук, доцент кафедры «Дизайн» Южно-Уральского государственного университета (национальный исследовательский университет)
e-mail: nat.shabalina@mail.ru

13. Шевчук Т.В. Преподаватель кафедры «Художественная керамика» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: tamara_shevchuk@mail.ru

14. Фрейверт Л.Б. Кандидат философских наук (эстетика), доцент кафедры «Дизайн» МГУТУ им. К.Г. Разумовского
e-mail: lbf1956@yandex.ru

15. Смекалов И.В. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Рисунок и живопись» Оренбургского университета
e-mail: igor.smekalov@mail.ru

16. Сидоренко В.Ф. Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Рекламная графика и визуальные коммуникации» Института искусств МГУДИТ (ГОУ ВПО «Московский Государственный Университет Дизайна и Технологии»)
e-mail: vfsidorenko@yandex.ru

17. Сикачев А.В. Кандидат архитектуры, профессор МАРХИ
e-mail: av.sikachev@markhi.ru

18. Лауфер П.К. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: polinalaufer@gmail.com

19. Давидовская А.С. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: fruitree@mail.ru

20. Ившин К.С. Кандидат технических наук, профессор кафедры «Дизайн промышленных изделий» УдГу
e-mail: ivshic@mail.ru

Романов А.Р. Аспирант УдГу
тел.: 8 950 170 19 70

21. Васерчук Ю.А. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Реклама» МГУП им. Ивана Федорова
e-mail: vasse@yandex.ru

22. Лаптев В.В. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Инженерная графика и дизайн» Санкт-Петербургского государственного политехнического университета
e-mail: laptevsee@yandex.ru

23. Аветисян А.Д. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: ashot-avetisyan@mail.ru

24. Сидоренко Е.В. Старший преподаватель кафедры «Рисунка и живопись» Института Искусств МГУДИТ (ГОУ ВПО «Московский Государственный Университет Дизайна и Технологии»)
e-mail: vfsidorenko@yandex.ru

25. Сазиков А.В. Кандидат искусствоведения, ведущий специалист отдела инноваций и издательских проектов МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: a_sazikov@mail.ru

26. Архарова Н.А. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: arh.natalie@gmail.com

27. Цыгина Н.А. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: ntsygina@gmail.com

28. Григорьев Э.П. Доктор архитектуры
e-mail: elgengrig@mail.ru

В публикациях сохранен авторский стиль изложения.

Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник МГХПА

1/2014

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 09. 03. 2014
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 18,95.
Бумага офсетная, гарнитура Times New Roman
Тираж 500 экз.
Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9

Отпечатано в типографии «Алфавит-2000»
Москва 2014