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

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

2/2014

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. – № 2. – 292 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. – № 2. – 292 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

Е.С. Аккуратова, Е.В. Жердев

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ДИЗАЙНУ ИГРУШКИ

Статья написана в рамках Международного проекта перспективных научно–практических исследований в сфере дизайна «DESIGN AREA» и ежегодных дней науки студентов МГХПА им. Строганова 19 марта 2014 года и проведенной научно–практической конференции «Стратегия и тактика дизайна. (Новый формат сотрудничества в целях осуществления государственного стандарта третьего поколения)».

В статье рассматриваются проблемы дизайна игрушки в контексте истории, культурологии, социологии, технологии, дидактики и других аспектов, а также проектной деятельности студентов кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова по теме «Игрушка».

The paper is written in frameworks of International Research and Practice Design Project entitled “Design Area”, Annual Student’s Day of Science performed in S.G. Stroganov academy, and academic research workshop “Strategy of design: New approaches in collaboration to fulfill national standard of third generation”.

The paper discuss phenomenon of toy design in relation to a different contexts as history of culture and technology as well as sociology and didactics. Results of new activities performed in toy design research carried out by students of Industrial design department of S.G. Stroganov academy are presented.

Ключевые слова: игрушка, игра, дизайн, методика, культура, социология, нравственность, художественное мышление, вхождение детей во взрослый мир, проектная деятельность.

Keywords: toy, game, design, culture, project activities, adulthood skill

acquisition by children.

В настоящее время Министерством образования и науки Российской Федерации разработан федеральный государственный образовательный стандарт 3-го поколения [1], а также ведется работа над стандартом нового поколения. В этих стандартах обозначены рамки знаний, умений и навыков студентов, разработаны компетентностные модели выпускников ВУЗов. Новая парадигма высшего образования – двуступенчатая структура, связанная с последовательным освоением образовательной программы высшего образования бакалаврами, а затем – магистрами.

Переход на новый стандарт образования связан с существенным изменением технологий обучения, содержанием образовательных программ высшего образования, порядком организации и осуществления образовательной деятельности [2]. Как справиться с такой сложной задачей? Как в процессе освоения образовательной программы ознакомить студента с принципами проектирования широкого спектра различных объектов дизайна и одновременно дать ему глубокие знания?

Кафедра «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г.Строганова решила провести эксперимент в рамках образовательной программы у бакалавров второго года обучения при разработке модульной игрушки. Результаты данного эксперимента были представлены 19 марта 2014 года на научно-практической конференции «Стратегия и тактика дизайна (Новый формат сотрудничества в целях осуществления государственного стандарта третьего поколения)». Конференция проводилась в рамках Международного проекта перспективных научно-практических исследований в сфере дизайна «DESIGN AREA» и ежегодных дней науки студентов МГХПА им. С.Г.Строганова в формате вебинара совместно с кафедрами промышленного дизайна Ижевского государственного технического университета и Удмуртского государственного университета.

На конференции обсуждались проблемы структуры организации учебного процесса, методика преподавания, междисциплинарные связи и их роль в освоении образовательной программы студентами. Кроме студентов и преподавателей МГХПА им. С.Г.Строганова,



Рисунок 1. Таблица «Принципы формообразования модульной игрушки-конструктора «Цифровой андроид». Студентка 2-го курса кафедры «Промышленный дизайн» Броиловская Е. Преподаватели: к. пед. наук, доцент Аккуратова Е.С., к. иск., доцент Филатов Л.С.

Ижевского государственного технического университета и Удмуртского государственного университета, на конференции выступали гости из Казахстана (Казахская головная архитектурная академия), Ставрополя (Ставропольское краевое художественное училище). Темы конференции обсуждались в стендовых докладах преподавателями из Молдавии (Молдавский технический университет), Ульяновска (Ульяновский государственный университет).

В частности, обсуждалась методика преподавания на этапе предпроектного анализа в процессе проектирования модульной игрушки студентами второго года обучения квалификации «бакалавр». Очень важным на данном этапе является введение студентов в тему «Игрушка и игровая деятельность» в рамках дисциплины «История дизайна, науки и техники».

Игрушка эксплицируется в энциклопедиях как предмет, предназначенный для игры. Воссоздавая реальные предметы, образы, игрушка служит целям умственного, нравственного, эстетического

и физического воспитания. Игрушка помогает ребенку познавать окружающий мир, приучает его к целенаправленной, осмысленной деятельности, способствует развитию мышления, памяти, речи, эмоции. Игрушка широко используется в учебно-воспитательной работе с детьми, в частности, для развития детского технического и художественного творчества [3].

Типы, характер, содержание и оформление игрушек определяются конкретными воспитательными задачами применительно к возрасту детей с учетом их развития и интересов. Содержание и формы игрушек находятся в непосредственной связи с социальным строем общества, с уровнем его культуры, с ее нравственными аспектами. К сожалению, уровень современной культуры подстраивается под уровень человека, которому хочется, чтобы все воспринималось легко, без глубокого осмысления. Такой подход может привести к человеческой деградации. Поэтому очень важной представляется проблема дизайна игрушки, которая бы учитывала нравственные аспекты. Рассматривая игрушки некоторых зарубежных стран, мы видим, что в них в качестве содержания преобладают темы агрессии или безнравственного поведения, эротики, что травмирует детскую психику и не способствует высоконравственному духовному воспитанию. В этом плане дизайн методологически несет моральную ответственность за художественно-эстетические качества игрушек. Являясь, в отличие от непроизводительной деятельности игры, производительной деятельностью, дизайн игрушки нуждается в анализе общего контекста ее функционирования, включая социально-культурные, исторические, национальные, технологические, художественно-эстетические, дидактические и другие аспекты.

С древних времен известны игрушки, в виде образов людей, животных, орудий труда, предметов быта. В детских погребениях античной эпохи обнаружены игрушки-куклы, фигурки животных, предметы быта, обручи, волчки, погремушки и др. По свидетельству Плиния и Плутарха, уже в эту эпоху существовали игрушки с заводными механизмами.

На территории России игрушки найдены при раскопках городищ Среднего Приднепровья (6 – 8 в.в. н.э.); глиняные свистульки в виде фигурок животных, куклы, посуда – из раскопок в Коломне, Москве

(10 – 18 в.в.). Кустарные промыслы игрушки стали развиваться в феодальном обществе. Для детей привилегированных сословий создавались дорогие игрушки. В Западной Европе центры производства игрушки сложились в Нюрнберге, Тюрингии, Лиможе и др.

Что же придает игрушке национальный колорит, служит инструментом ее образостроения? Первое, что влияет на зарождение и кристаллизацию черт национального колорита, это культурная среда. Второе, что закрепляет узнаваемый внешний облик – технология обработки материала (в частности, распространенного на Руси дерева). Стабильность в сохранении облика образной игрушки – результат передачи каждому следующему поколению мастеров своеобразной эстафеты проектно-художественного конька.

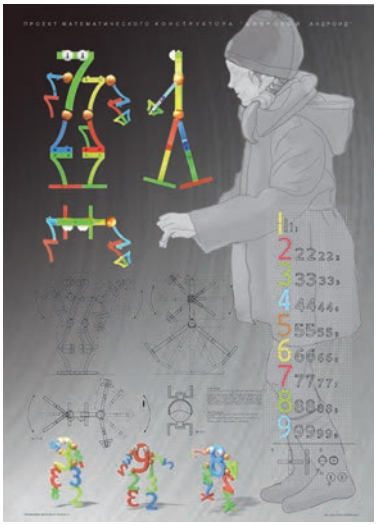


Рисунок 2. Эскизный проект математического конструктора «Цифровой андроид». Студентка 2-го курса кафедры «Промышленный дизайн» Броиловская Е.. Преподаватели: к. пед. наук, доцент Аккуратова Е.С., к. иск., доцент Филатов Л.С.

Примером сравнительно поздней функциональной игрушки (конец XIX века), может быть шаркунок (погремушка). По своей морфологии это щепная деревянная или берестяная игрушка, собранная из палочек-модулей различной длины в объемную ромбовидную или прямоугольную конструкцию с помощью выемов и зацепов, как это делалось в строительных конструкциях (соединение в ряж, в обло, в лапу). Модификация шаркунка как детского первого конструктора отсутствует.

На территории России первые промыслы игрушки возникли в 12 веке в Новгороде; с 17 века широкое распространение получила народная кустарная игрушка. В 17-19 в.в. выпуск керамических, деревянных токарных (вятская, бабенковская игрушка) и резных игрушек, часто с



Рисунок 3. Эскизный проект модульной игрушки «Космическая станция «Теллус». Выполнила студентка 2-го курса кафедры «Промышленный дизайн» Горская А. Преподаватели: к. пед. наук, доцент Аккуратова Е.С., к. иск., доцент Филатов Л.С.

яркой росписью, а также игрушек из папье-маше или мастик (игрушки Сергиева Посада) стал областью деятельности некоторых русских народных художественных промыслов (см. Дымковская игрушка, Гжельская керамика, Богородская резьба, Городецкая роспись и др.).

Весь 19 век был золотой порой русской крестьянской игрушки.

С конца 19 века началось промышленное производство игрушек из металла, резины, целлулоида, затем в начале 20 века – из пластмасс и синтетических материалов, которое потребовало специализации производства и значительных капиталовложений [4].

К игрушке предъявляются определенные педагогические, эстетические, гигиенические, технические и экономические требования. Существуют различные классификации игрушек. Различают образные игрушки, дидактические, игры-пособия, технические, театральные, карнавальные, музыкальные, спортивно-моторные, игрушки-забавы. Деление игрушек на такие группы условно, так как с помощью одной и той же игрушки могут решаться различные воспитательные и образовательные задачи, проводиться игры разного содержания. Говоря

об игрушке, нельзя не раскрыть смысловое значение игры с ней.

Игра является разновидностью физической и интеллектуальной деятельности, лишенной прямой практической целесообразности и представляющая индивиду возможность самореализации, выходящей за рамки его актуальных социальных ролей.

В системе культуры игра служит одним из средств первичной социализации, способствуя вхождению нового поколения в человеческое сообщество. Игра также является сферой эмоционально насыщенной коммуникации, объединяющей людей с различным социальным положением и профессиональным опытом. Она является элементом творческого поиска, способствует построению научных моделей, конструированию новых художественных систем, так как любая инновация в культуре возникает как своеобразная игра смыслами и значениями.

На протяжении всей истории игра сопровождает человека, переплетаясь с магией, культовым поведением, спортом, военными тренировками, искусством. При этом она изучается историками культуры, этнографами, искусствоведами, психологами и т.д. Особая психическая установка играющего, который одновременно и верит и не верит в реальность, роднит игру с искусством. Генетическая связь искусства и игры отмечалась в исследованиях происхождения искусства, в теоретических концепциях синкретичности первобытного искусства и происхождения искусства из обряда и игрового действа [5].

Роль игры в жизни человека высоко ценил Ф.Шиллер, считая, что «… человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет» [6].

Особая роль в истории человека отводится детским играм, которые рассматриваются как форма включения ребенка в мир человеческих действий и отношений, возникающая на такой ступени общественного развития, когда высокоразвитые формы труда взрослых делают невозможным непосредственное участие в нем ребенка. Игра формирует у ребенка стремление к совместной жизни со взрослыми. Через игру проявляется потребность ребенка познать окружающий мир и воздействовать на него. В ней развиваются интеллектуальные, моральные, волевые и физические качества, формируется личность в

целом. По словам А.М. Горького, игра – путь детей к познанию мира, в котором они живут и который призваны изменить.

При рассмотрении игры необходимо определить взаимовлияние пары «игра–игрушка» с преобладание акцента, перевеса на какой-то один полюс, либо игрушки, либо игры, когда ребенок играет в игрушку. Первым таким вариантом «игры в игрушку» будет такой, когда основным акцентным полюсом является сам материальный предмет – игрушка. Конечно, возможна ситуация с использованием как образной, так и функциональной игрушки. Например, игровое действо возникает, наращивается и локализуется вокруг определенного «игрушкового» образа – вокруг куклы, лошадки, резной птицы, интересной идеи (вертушки) и т.п. Если вдруг изъять из игровой ситуации образ или объект, смысл игрового действия для ребенка пропадает. Если еще и учесть, что игра состоит в практическом комбинировании наличной ситуации, ее эффекты – новые ощущения (зрительные, двигательные, тактильные, звуковые), то с устранением материального объекта – игрушки – дети лишаются мотивационного повода для игры, а именно – приобретения новых ощущений.

Второй вариант, когда «игра в игрушку» включена в игровое действие с не жестко заданными правилами. Иными словами, имея какой-либо обобщенный сюжет игры, например, игру в «дочки-матери», мы получаем пары «игра–игрушка», когда с изъятием материального предмета (игрушки), игра может все же не прекратиться, а продолжиться, хотя мотивация для продолжения игры буде значительно снижена.

И третий вариант представляет собой смещение полюса, когда в паре «игра–игрушка» в сторону игры, когда известна общая, довольно четкая стратегия игры и материальная составляющая – игрушка – не представляет какой-нибудь серьезной угрозы мотивации и стимуляции игрового действия при ликвидации материальной составляющей (игрушки).

Игры являются ведущей деятельностью детей в дошкольном возрасте и занимают важное место в воспитании и обучении школьников всех возрастов. В педагогической литературе обычно различают игры-манипуляции детей до 3-х лет, сюжетные (ролевые, режиссерские и игры-драматизации), подвижные и дидактические.

Начальной формой детских игр являются игры-манипуляции детей ясельного возраста. Они сопровождаются эмоциональным оживление ребенка, играющего, как правило, индивидуально. В процессе таких манипуляций взрослые учат детей предметным действиям, знакомят их с формой, цветом, назначением предметов.

Сюжетные игры дошкольников начинаются с ролевых, в которых дети берут на себя активные роли – взрослого человека, животного, машины и др. Характерной особенностью сюжетных игр является их двойственный символический характер (например, играющий мальчик – одновременно и «летчик в полете», и ребенок на стуле). Дети строят игровую ситуацию, одновременно активно включаясь в жизнь взрослых. Они учитывают особенности реальной обстановки, в которой только и могут действовать, и тех реальных предметов, которые применяются в игре. Игрушки, предметы быта, материалы, включаемые в игру, становятся символами, заменяющими предметы из мира взрослых. Именно этот двойственный характер игровой ситуации и создает возможность усвоения детьми знаний о тех сторонах действительности, в которых они еще не могут осуществить реальную предметную деятельность. Двойственность игры – расхождение и связывание плана изображаемого (мир взрослых) и плана реальных игровых действий – является важным условием развития мышления, воображения, творческих возможностей ребенка. В режиссерских играх дети обычно не берут ролей на себя, а распределяют их между игрушками и действуют за них. Сюжет (бытовой, общественный, литературный и др.), как правило, развивается в действии с фигурками, выполняющими пассивные роли. Обстановку для сюжетных игр дети создают при помощи игрушек, игровых строительных и природных материалов.

В играх-драматизациях дети старшего дошкольного и младшего школьного возраста воспроизводят в театрализованной форме содержание литературных произведений. Роли распределяются между детьми, игрушками, используется и театр кукол. В развитии таких игр у детей развиваются художественные способности и интерес к искусству.

Одним из действенных средств умственного развития детей являются дидактические игры, целью которых является обучение ребенка

знаниями о предметах, их классификации, назначении, свойствах, о видах труда, явлениях природы и др., что так важно для подготовки будущих дизайнеров.

Значительное место в детских играх занимает изготовление детьми игрушек и игр-самоделок, что способствует развитию детского творчества.

Игра обучает детей организаторским способностям. Детские игры широко используются в жизни детских коллективов, причем игровые элементы вносятся не только в различные детские праздники, соревнования, но и в трудовые и другие общественно0полезные дела.

Важное значение игра имеет в развитии художественного мышления и воображения ребенка. В отношении детской фантазии интересное наблюдение есть у В.А.Фаворского: «И я решаюсь обратиться в мир детской магии – к детям, в мир магической детской игрушки… Вот рогулька – она изображает корову. Вот желуди или другие семена, долженствующие изображать, может быть по аналогии, свиней. Вот, наконец, какая-то кукла со сломанными ногами и отбитыми руками, могущая не только лежать и сидеть, но и ходить, и бегать, и вихрем мчаться на лошади. Что надо этим вещам, чтобы ожить? По-видимому, быть с ребенком в одном пространстве, участвовать с ним в игре; и, может быть, именно неподвижность этих вещей делает их в воображении особенно подвижными…» [7].

Через игру развитие художественного мышления надо начинать с детского возраста. Ребенок, рождаясь, попадает не только в мир реальностей, но и мир условностей. Он должен научиться понимать и оперировать знаками и символами. В школьном обучении, в трудовой, профессиональной деятельности широко используют знаки и символы. Уровень усвоения знаковых систем детьми дошкольного возраста является диагностикой готовности ребенка к школе.

Ключевой основой формулирования художественного мышления ребенка является способность к абстрагированию в процессе идентификации изображения с реальностью. Как показывают исследования, ребенок, в отличие от взрослого, старается изобразить все, что он знает о предмете, в то время как взрослый способен изобразить предмет одним контуром. У взрослого – тенденция к схематизации,

стремление выделить и по возможности изобразить главное, основное. У детей рисунки опредмечены, пространственно заполнены. Наибольшую трудность у детей, особенного раннего возраста, вызывает выделение признаков, деталей ситуации, абстрагирование от конкретных изображений. В то время как в жизни изображение объекта может иметь в процессе идентификации с реальностью множество вариантов, уходящих в сторону условности до такой пороговой степени, когда изображение становится не опознаваемым.

В этом смысле игровая деятельность принципиально различается в формах, существующих в детской и взрослой жизни. Если детские игры характеризуются индивидуальностью используемой символики, то взрослые игры (шахматы, другие спортивные игры и пр.) отличаются высокой степени конвенциональности (условности). Но в любом случае главным становится то, что мы не имеем дело с некоторым ирреальным миром, который моделируется в реальном мире реальными объектами.

Детская игра входит в основу развивающего обучения, обеспечивающего подрастающему поколению благоприятные стартовые условия для вхождения в мир, облик которого определяется научно-техническим уровнем. У большинства детей недостаточно развиты предпосылки к пониманию теоретического содержания наук, когда им предстоит их изучать. В процессе решения задач теоретического познания им необходимо научиться обобщению существенных объектов и научиться их сопоставлять, сравнивать и отличать.

Игра ребенка появляется очень рано – в полтора-два года. С двух-трех лет и до пяти-шести лет – период расцвета символической игры. Л.С.Выготский считает, что рисование является символикой первой ступени (изображаются предметы, а не слова), «графической речью ребенка» [8].

Игры и рисунок являются как бы предысторией появления письменного знака. Это говорит о культурно-историческом развитии детского сознания, о решающей роли усвоения знаков. Еще до школы, играя, ребенок научается сопоставлять две области действительности – моделируемую и моделирующую, изображаемую и изображающую. Роль изобразительной деятельности психологи, прежде всего, видят в том, что она способствует развитию воспитания, умению осуществлять

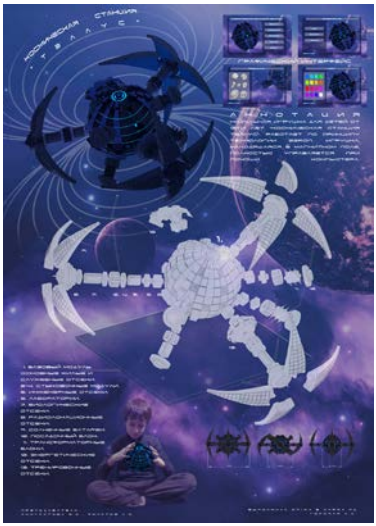


Рисунок 4. Таблица «Принцип формообразования модульной игрушки «Космическая станция «Теллус». Выполнила студентка 2-го курса кафедры «Промышленный дизайн» Горская А.. Преподаватели: к. пед. наук, доцент Аккуратова Е.С., к. иск., доцент Филатов Л.С.

анализ по выделению объектов, их идентификации в изображении, видению отдельных признаков в объекте, особенно типичных. Изобразительная деятельность в игровой ситуации имеет большое значение для развития у ребенка представлений о среде. Она позволяет сопоставлять в ней объекты, синтезировать и конструировать структуры. Развитие изобразительной деятельности, по данным В.С. Мухиной, идет от индивидуальных условных знаков к схематическому изображению и далее к иконическим знакам –графическим построениям, в которых изображаются визуально значимые признаки предметов и явлений [9].

Мухина выделяет две функции знаково-символических средств, осваиваемых последовательно в рисовании: обозначение и сообщение. Это реализация коммуникативной функции – на разных возрастных ступенях ребенок использует разные изобразительные средства с постепенным освоением функций: обозначения, изображения, раскрытия реальности и выражения эмоционально-оценочного отношения к себе.

В литературе известно, что дети охотно соглашаются использовать полифункциональные предметы: кусочек искусственного меха становится лисой, картон – фигурками быка, барана и т.д. Постепенно в играх у детей происходят изменения требований к объектам-заменителям по степени сходства.

Развитие художественного мышления у детей через игру очень важно для формирования их проектного мышления. Особенности

формирования творческой деятельности на основе обучающих и развивающих технологий можно увидеть на примере русской фольклорной игрушки. Дело в том, что X-XV века на Руси мало кто рассматривал с позиций проектной деятельности, точнее, с позиций культурно-исторического проектного потенциала. А данный потенциал не возникал сам по себе, он формировался средой, окружающей ребенка. И одними из первых предметов, с которыми знакомился ребенок, были игрушки.

Об этом свидетельствует археологические раскопки Древнего Новгорода, Старой Ладоги и т.п., через которые становится возможным зримо, образно представить себе игровое наполнение среды.

В исторической ретроспективе значение игрушки определяется прежде всего введением ребенка в социум, в ареал культуры, обычаев народа. Поэтому в игрушках и игровых средствах столь явственно запечатлен национальный колорит. Кроме того, игрушка способствовала развитию практических навыков и фантазий ребенка. Сегодня актуализируется роль ее проектной, комбинаторной функции. Исследования в этой области направлены на гуманизацию предметной среды детства, придание ей качеств мобильности, комфортности, эвристичности. Основные акценты ставятся на принципах проектирования игровых конструкторов и компоновки учебного и игрового пространства. Конечная их цель и результат видится в том, чтобы воспитывать детей проектно, готовя их к вступлению в сегодняшнюю нелегкую взрослую жизнь. Используя идею проектности для расширения творческого потенциала подрастающего поколения, дизайн взаимодействует при решении этой проблемы со многими другими сферами научной и художественной деятельности.

Все излагаемое нами многообразие игрушек можно свести к двум основным типам: образные (коник, кукла, птица и т.д.) и функциональные игрушки (кубари, шары, вертеницы, малое детское оружие и т. д.) – с последующей дифференциацией игрушек внутри каждого типа по их проектному потенциалу.

Среди образных игрушек абсолютным «лидером» по воображаемым компоновочным связям можно считать куклу-панок (завернутое в тряпицу обычное полено.

Своего рода технизация коников посредством образования компоновочных связей (приделывание колес, полозьев, сельскохозяйственных орудий, повозки и т.д.) иллюстрирует линию эволюции образной игрушки: усложнение функции при неизменности образа.

В целом образные игрушки можно трактовать как элементы некоего обобщенного конструктора, пользуясь которым ребенок создает игровую среду в своем воображении. Функциональные игрушки лишь дополняют возможности этого «конструктора», переводят фантазии в реалистический план, дают начальные знания об общих физических законах, которые ребенок, став взрослым, применяет прототипически (в редких случаях – изобретательно и компоновочно), следуя принципам и правилам канонической культуры, например, в прялке, колодезном вороте, конструкции мельницы и т.п.

Многие образные и функциональные находки в области игрушки с течением времени терялись, а затем, спустя столетия, вновь проявлялись, что свидетельствует об устойчивости традиций игрушечного производства в ретроспективе культуры. Показательно в этом смысле и то, что пластика, образность игрушки перекликались со многими обиходными вещами – например, с коньком на крыше, с вешалкой или ковшом. Это говорит о синкретичности игрушки, об органическом вхождении ее в архаическую проектную культуру, в систему быта и социума.

Феномен проектной русской деревянной игрушки заключается в ее функциональной открытости; с помощью игрушки дети могли воспроизводить те или иные жизненные ситуации и вещные среды, разыгрывать спектакли на тему определенных ритуалов, обрядов, могли использовать игрушку как универсальный тренажер двигательных навыков.

Методика исследования игрушек и их классификация опирается на трехфазную модель проектной деятельности: изобретательство – компоновка – конструирование. Изобретательная игрушка, самая древняя из зафиксированных, – та, что обладает монументальной, слабо расчлененной формой, в которой прочитывается чистый, обобщенный образ и принцип действия. Компоновочная игрушка – такая, которая реализует новые связи внутри себя или вовне,

получаемые методом компоновки – соединения или разделения элементов и прототипов. Конструктивная игрушка – такая, в которой варьируются в различных пределах установленные ранее компоновочные связи, с также достигается количественный эффект (массовость, тираж) с незначительными модификациями в ее внешнем виде [10].

Детская игра «конструктор» из стали, дерева учит детей строить, набор «врача» – лечить, набор «мини-кухня» – готовить пищу. В играх ребенок пробует себя как портной, водитель, парикмахер, летчик, продавец и т.д. Игрушечные вещи приобщают детей к миру взрослых.

Дети в своем развитии, наряду с постижением реальной действительности, постоянно овладевают способностью к абстрагированию, к восприятию знаково-символической условности. Огромную помощь в этом плане может оказать конструирование детьми игрушек из ассоциируемых материалов. На первых порах можно разработать, например, два типа игрушек под названием «слон» и «змейка» по три комплекта каждой. Эти комплекты должны отличаться между собой по условности изображения. Первый комплект необходимо сделать очень узнаваемым, приближенным по форме к реальным объектам; второй комплект должен быть более абстрагирован, с выраженной геометризованностью; третий комплект должен быть еще более условным, состоящим из геометрических объемов, уже в меньшей степени узнаваемым, но вместе с тем еще сохраняющим характерные



Рисунок 5. Эскизный проект модульной игрушки «Фроги». Выполнила студентка 2-го курса кафедры «Промышленный дизайн» Наренкова К. Преподаватели: к. пед. наук, доцент Аккуратова Е.С., к. иск., доцент Филатов Л.С.

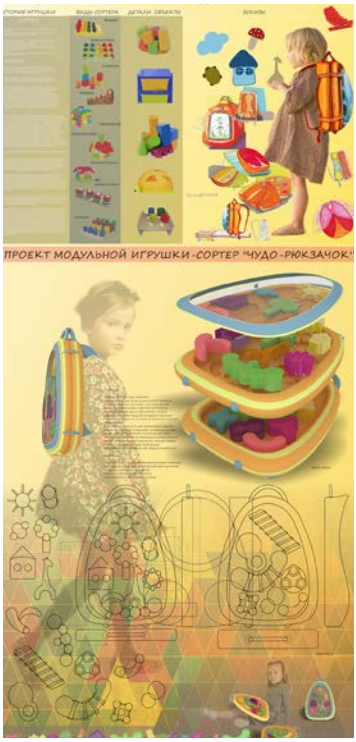


Рисунок 6. Эскизный проект модульной игрушки «Чудо-рюкзачок». Выполнила студентка 2-го курса кафедры «Промышленный дизайн» Бондаренко Н.. Преподаватели: к. пед. наук, доцент Аккуратова Е.С., к. иск., доцент Филатов Л.С.

признаки указанных животных. Причем, по конструкции игрушки должны быть расчленены на оптимальное количество деталей, чтобы собираться и разбираться. За счет разной условности такие игрушки будут развивать у детей способность идентифицировать знаково-символические структуры с реальностью. Расчлененности игрушек на детали (голова, туловище, хвост, ноги и т.д.) позволяет развивать у ребенка способность узнавания животного по отдельной его части, умение выделить главное и второстепенное в объекте.

В игрушках большое значение может уделяться разнообразию цветового решения, способствующего, с одной стороны, верной ориентации в сборке, разборке и складывании игрушек, а с другой – воспитанию эстетического вкуса, умению абстрагироваться от естественной окраски животного. Так как игрушки состоят из набора составляющих элементов, то каждый из них должен четко ассоциироваться по своему образу с целым образом животного. Дальнейшее ассоциативно-познавательное развитие у детей методом конструирования игрушек может перерасти в использование натуральных материалов типа еловых шишек, желудей, ракушек и т.д., напоминающих собой детали какого-либо животного. Это позволит развить у ребенка еще и тактильные ощущения окружающих объектов. Учитывая детей с ограниченными физическими возможностями, необходимо делать детали игрушек, адаптированные к ним по размеру, весу и способу соединения.

Использование метода конструирования игрушек имеет большое значение в реабилитационном процессе детей с интеллектуальной недостаточностью, так как он наиболее эффективно способствует стимуляции созревания и функциональной перестройке всех звеньев психоинтеллектуальной и речевой активности, а также развитию конструктивного и пространственного праксиса, зрительного гнозиса. Для моторики рук очень полезно разминать мелкие материалы типа теста или пластилина.

Дети, благодаря конструированию игрушек легче освоят компьютер, в котором они видят помощника, заменяющего им ручку при письме или карандаш, кисть в изобразительной деятельности.

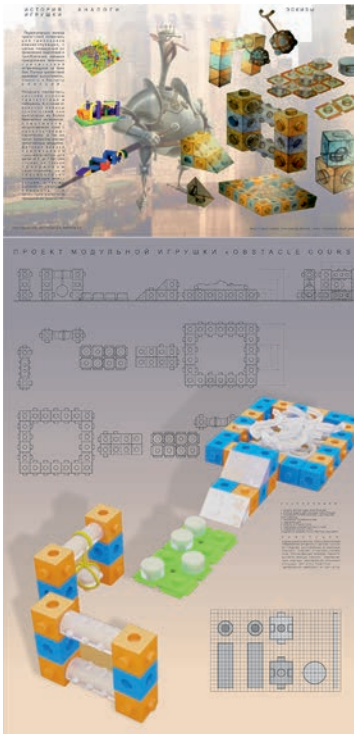


Рисунок 7. Эскизный проект модульного лабиринта. Выполнила студентка 2-го курса кафедры «Промышленный дизайн» Григорьева М. Преподаватели: к. пед. наук, доцент Аккуратова Е.С., к. иск., доцент Филатов Л.С.

В целом конструирование игрушек будет способствовать развитию интеллектуальной деятельности ребенка, формированию и совершенствованию его высших психических функций: внимания, памяти, наблюдательности, пространственных и конструктивных представлений, речи, дедуктивного, индуктивного и художественно-образного мышления, умения быстро принимать решения, различать и сопоставлять цвета. Конструирование игрушек учит элементарному счету, чтению, развитию манипулятивной деятельности (включая мелкую моторику), знакомит с окружающим миром, расширяет словарный запас, что в итоге ведет к полноценной в интеллектуальном плане личности [11].

Дизайн игрушки – сложная и ответственная задача, требующая

глубоко понимания вопросов конструкции и пространства, формы и цвета, декоративности и свойств материала, современности и народных традиций. Художественное своеобразие игрушки в значительной мере определяется ее социальным назначением и культурологическими функциями. В настоящее время наблюдается активный интерес к возрождающейся проблеме детской игровой культуры, представляющей самобытный пласт в культуре народа. Именно под этим углом зрения на кафедре «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова был выполнен студентами 2 курса целый ряд проектов по теме «Игрушка».

Психологические исследования влияния игрушки на ребенка дают инструмент проектировщику в выборе формообразования и сценария игры. Но в учебном процессе преподаватель имеет дело со студентом, который является носителем частично искаженного понимания роли игрушки в жизни ребенка. Он и есть тот ребенок, который в 1959 году получил куклу Барби, являющую собой символ «духовного вырождения» [12].

Психолог Тетерева О.В пишет в исследовании роли подобных игрушек в психологическом развитии ребенка, что их недостаток даже не в натуралистичности, слишком ярко выраженной агрессивности или половых признаках, а в том, «что они лишают ребенка возможности действовать самостоятельно: придумывать, воображать и соображать, т. е. играть» [13]. Действительно, эти игрушки предлагают детям некий стереотип деятельности, жесткий сценарий, основанный на очевидных манипуляциях. К сожалению, не только куклы и игрушки способствуют трансформации свободы действий, эмоциональной монотонности, творческой пассивности, отсутствию изобретательности.

Современного ребенка и молодого человека окружают продукты современных технологий, побуждающие лишь к действию по указанному сценарию. Для настоящего времени также характерны игрушки с откровенно агрессивными образами, формообразованием. Сценарии некоторых игр включают насилие, где смерть персонажа является единственным условием успеха играющего. Играя огромную роль в психологическом развитии ребенка, его мировоззрения и мироощущения, такая игрушка порождает определенный продукт – подростка, молодого человека, с непонятными для старшего

поколения идеалами, потребительским отношением к жизни и жестокостью к окружающим.

Перед преподавателем стояла задача донести до студента то, какой должна быть игрушка, кукла, какими признаками она должна обладать на каждом этапе психологического, эстетического и социального развития ребенка. Объяснить студенту, что самой выдающейся игрушкой, развивающей фантазию ребенка, его представления о человеке и окружающей среде, к чему, собственно, и призвана игрушка, является безликая кукла – кукла-панок, завернутая в холст. Проектирование игрушки – сложное задание не только в части сценария, формообразования, но и в части восстановления утраченного восприятия современным молодым человеком, в нашем случае бакалавром второго курса специальности «Промышленный дизайн», игрушки вообще, игровой деятельности, и, в частности, ментальности русской игрушки.



Рисунок 8. Эскизный проект модульного конструктора. Выполнила студентка 2-го курса кафедры «Промышленный дизайн» Чапанова Т. Преподаватели: к. пед. наук, доцент Аккуратова Е.С., к. иск., доцент Филатов Л.С.

Одним из важнейших этапов проектирования, позволяющего решать эти сложные мировоззренческие вопросы, является предпроектный анализ. В магистерских учебных планах этот аналитико-исследовательский этап является частью научно-исследовательской и творческой работы магистра. Очень важно направить и деятельность бакалавра на освоение научно-исследовательской деятельности в рамках дизайн - проектирования.

В процессе научно-исследовательского этапа на студента буквально обрушивается лавина существующих в мире аналогов. Их, иной раз,

яркое цветовое решение, броское формообразование заставляют студентов привлекать данные образцы в качестве аналогов. Необходимо большое усилие, чтобы студент начал осознавать критерии выбора игрушки в качестве аналога, понятие качества игрушечной продукции. И, как правило, этап предпроектного анализа раскрывает перед студентом сущность игрушки и игровой деятельности. Если на этапе первых идей студенты предлагали замысловатые сценарии игр и агрессивное формообразование игрушек, то после предпроектного анализа в качестве темы для проектирования выбирали разработки традиционных русских игр – забав, продуктивную игровую деятельность: создание, строительство, развитие систем.

Графическая работа на предпроектном этапе ведется в форме аналитических зарисовок. Это очень важное условие аналитической деятельности. Студент исследует формообразование, масштабирует игрушку к ребенку, осваивает средства проектной графики, Также ведется анализ по следующим критериям: художественно-образный, функциональный конструктивный и морфологический анализ объектов-аналогов;

На данном этапе проектирования необходимо также привлекать работы известных психологов: Эльконина Д.Б., Выготского Л.С., Тендряковой М.В, После знакомства с их трудами, посвященными игре, студенты начинают систематизировать виды игрушек и игровой деятельности в зависимости от того, что должна развивать игрушка у ребенка определенного возраста. Это очень полезный опыт знакомства с фундаментальной наукой приучает студента внимательно подходить к разработке задания на проектирование других объектов дизайна в учебном процессе. Также полезным на данном этапе проектирования является экскурс в историю. При существующих междисциплинарных связях, это возможно усилить теоретическим предметом курса «История дизайна, науки и техники» и практической дисциплиной «Основы проектной графики».

В рамках анализа формообразования игрушки также стал полезным опыт стилизации исторических аналогов, работа с абстрактной формой в рамках дисциплины «Объемно-пространственная композиция». Студенты, выявляя принципы формообразования, переносили их на



Рисунок 9. Таблица «Ассоцитивная композиция на тему игрушки юла, вертушка и трещетка» Выполнила студентка 2-го курса кафедры «Промышленный дизайн» Петренко В.. Преподаватель: к. иск., доцент Чернийчук И.А.

абстрактные композиции. Таким образом, были изучены формальные приемы формообразования игрушек.

Аналитическая научно-исследовательская работа по теме «Игрушка» оформилась в таблицу-схему, которая, предваряя проектное решение, выявляла концепцию решения выбранной студентом темы. Если в реферате по общей теме «Игрушка» студентами давался анализ, типология, история игрушки вообще, то по выбранной теме давалась таблица по схеме: история, психология, исторические и современные аналоги, позволяющие решать проблему психологического развития, конструктивные особенности, технологии изготовления, эскизные предложения – скетчи по выбранной игрушке.

Заданием на проектирование являлась разработка модульной игрушки-конструктора. Метод проектности был заложен в задании. Игровая деятельность включала в себя как создание игрушки, так и игры в эту игрушку. Конструирование игрушки при помощи разработанных модулей предоставило ребенку до 7-10 базовых вариантов и до 10

вариаций формы разработанной игрушки, что в целом способствует развитию творчества и изобретательности. Иногда создание игрушки оказывается занимательнее дальнейшей игры с ней.

Интересным решениям фомообразования способствовали совмещение функций. Так в работе Бондаренко Н. игрушка–сортер – это рюкзачок., мягкий конструктор Наренковой К. «Фроги» – подушки для сидения в форме занятных фантазийных животных, а фигурка циркового клоуна студентки Рязанцевой А., предназначенная для кидания колец, имеет варианты эпикировки, благодаря деталям со шнуровкой.

Студентами разработаны обучающие игрушки: это «Цифровой андроид» Броиловской Е., конструктор «Африка» Петренко Л..

Глубокий исторический анализ театра теней в рамках исследовательской части проекта позволил студентке Холомкиной А. разработать модульную игрушку – конструктор «Театр теней», которая использует принцип подражания взрослому теневому театру. Студенткой разработаны костюмы-персонажи, которые, конструируя, дети закрепляют на себе. За основу сценария были взяты сказки Сергея Козлова.

Большую роль в формообразовании игрушек играет привлечение новых технологий. Так студентка Горская А., разрабатывая игрушку - конструктор летательного космического аппарата, использовала физическое состоянии левитации предмета в электромагнитном поле. Выбор данной технологии повлиял на принцип сборки игрушки с помощью компьютерного управления.

Концептуальное моделирование процессом игры открывает для студента огромные возможности формообразования. Традиционные конструкторы также интересны в плане формообразования. Это и абстрактные модули студентки Плужник М., и «архитектурные конструкторы» со стилистикой культурных образцов студенток Розановой Р. И Кравцовой В., модули для конструирования мостов Чапановой Т..

Таким образом, задание «Разработка модульной игрушки» в рамках дисциплины «Проектирование» у студентов квалификации «бакалавр» профиля «промышленный дизайн» решает важные психологические,

профессиональные и социальные задачи. Высокие результаты, которых добились студенты в процессе выполнения проектного задания на проектирование модульной игрушки связано со слаженной работой преподавателей различных дисциплин. Междисциплинарные связи позволили представить игрушку с разных позиций, а именно: как носителя культуры, объект художественного отражения мира, с развивающей и воспитывающей функцией, морфологическую и тектоническую структуру, а игру, как исторически сложившуюся деятельность.

Библиография:

1. Приказ Минобрнауки России от 22 декабря 2009 г. № 780.
2. Приказ Минобрнауки России от 19 декабря 2013 г. № 1367.
3. Большая советская энциклопедия. Изд-во «Советская энциклопедия», т. 10, 1972.
4. Игрушка, ее история и значение. Сборник статей под ред. Н.Д. Бартрама, М.,1912.
5. *Шеретобитов В.Ф.* У истоков искусства. Изд-во «Искусство», М.;1977, – 200 с.
6. *Шиллер Ф.* Собр. соч., т. 6, М., 1957, с. 302.
7. Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988, с. 288.
8. *Выготский Л.С.* Собр. Соч., т. 1-6. М.: 1982.
9. *Мухина В.С.* Изобразительная деятельность ребенка как форма ус-воения социального опыта. М., 1981.
10. *Новиков А.И.* Дизайн развивающих комбинаторных игровых средств (на основе русской фольклорной деревянной игрушки), Автореф. дисс. на соискание уч. степ. кандидата искусствоведения. М.: 1998. – 20 с.
11. *Жердев Е.В.* Метафора в дизайне. Учеб. Пособие. Издание 3-е. М.: Архитектура – С. 2012. – 464 с.
12. *Вальцев С.В.* Закат человечества. М.: Книжный мир, 2010. – 378 с.
13. *Тетерева А.О.* Психологическая роль куклы в развитии ребенка.

Материалы V Международной научной студенческой электронной конференции «Студенческий научный форум 2013».

14. *Кулешов А.Г.* Образ древа в русской глиняной игрушке и его развитие // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2009. № 3. – с. 129–139.

15. *Вильданова Т.В.* О роли православия в сложении образных и стилистических черт русской народной глиняной игрушки. // Дом Бурганова. Пространство культуры. Научно-аналитический журнал. 2014, №1. С.143-155

16. Freivert L., Zherdev E. ARCHETYPE AND METAPHOR AS COGNITIVE BASIS OF ART FORM IN INDUSTRIAL DESIGN// TEXTS. 2013. №3. Pp 31-41

Е.С. Аккуратова, Ю.А. Амброзевич, М.А. Червонная

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ПРОЕКТ ПЕРСПЕКТИВНЫХ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ В СФЕРЕ ДИЗАЙНА «DESIGN AREA»

В статье представлена программа Международного проекта перспективных научно-практических исследований в сфере дизайна «DESIGN AREA», разработанной на кафедре промышленного дизайна, и со значимыми мероприятиями, проведенными в рамках данного Международного проекта.

The paper describes agenda of International Research and Practice Design Project “Design Area” and other related activities carried out in Industrial design department of S.G. Stroganov academy.

Ключевые слова: образовательная сфера дизайна, научно-исследовательская деятельность, теория и методология дизайна, формообразование, футурология.

Keywords: design education, theory and methodology of design, morphogenesis, futurology.

Сотрудниками кафедры промышленного дизайна ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г.Строганова разработана долгосрочная, рассчитанная на 2014-2019 гг., программа Международного проекта перспективных научно-практических исследований в сфере дизайна «DESIGN AREA» Она создана с целью развития теории, методики и практики дизайн – проектирования. Мероприятия проекта проводятся для вовлечения студенческой молодежи в научно-исследовательскую работу и практику в рамках образовательного стандарта третьего поколения, формирования у студентов общекультурных, профессиональных и

специальных компетенций, развития творческих способностей и приобретения молодыми дизайнерами навыков продвижения продукта деятельности на профессиональном рынке труда.

Программа Международного проекта «DESIGN AREA» осуществляется при поддержке Правительства Москвы, Союза Дизайнеров России, Совета проректоров по воспитательной работе высших профессиональных учебных заведений России, Московского студенческого центра, Московского Городского Координационного Совета Студенческих научных обществ.

Данная Программа включает несколько направлений видов деятельности:

- «Теория дизайна», в рамках которой ведется подготовка тематических научных сборников, проведение круглых столов и научных конференций, научно-практических семинаров, посвященных различным аспектам развития предметно-пространственной среды и дизайна;

- «Методология дизайн-проектирования», включающая проведение учебных семинаров и вебинаров, интернет - конференций с участием студентов и преподавателей различных ВУЗов и ССУЗов, конкурсов преподавателей на лучшее методическое пособие в области дизайн-образования;

- «Активизация творческой и проектно-художественной деятельности», занимающаяся организацией и проведением студенческих конкурсов на тему, соответствующую заявленному девизу года (или темы, связанные с актуальными технологиями проектирования, проблемами предметно-пространственной среды и т.п.);

- «Профориентация». Кураторы направления проводят конкурсы, онлайн - конкурсы, мастер - классы с будущими абитуриентами, учащимися общеобразовательных школ, создают рекламные материалы кафедры;

- «Популяризация инновационных технологий в сфере науки, искусства, образования» - проведение учебных семинаров и вебинров с участием известных деятелей науки, культуры, образования, популяризирующих инновационные технологии;

- «Благотворительная деятельность» - волонтерское движение, по-

мощь организациям в оформлении интерьеров учебных заведений, детских садов, участие в программе «Мыс доброй надежды».

Целями и задачами Международного проекта являются:

1.Популяризация специализации «Промышленный дизайн», привлечение внимания к проблемам образования в сфере дизайна на фоне новой парадигмы образования;

2. Развитие в рамках современной образовательной системы научно-исследовательской составляющей. Помощь студентам в освоении новых форм деятельности в образовательном процессе;

3. Объединение дизайнеров и педагогов, работающих в сфере промышленного дизайна с целью укрепления позиций профессионального образования и соответствия его мировому профессиональному рынку труда;

4. Привлечение к сотрудничеству студентов и преподавателей различных стран ближнего и дальнего зарубежья для обмена опытом в образовательной и научно-исследовательской деятельности;

5. Совершенствование методов и принципов учебного дизайн-процесса.

В оргкомитет Международного проекта входят сотрудники ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г.Строганова, преподаватели, аспиранты кафедры «Промышленный дизайн»:

Лаврентьев А.Н., доктор искусствоведения, профессор, Проректор по научной работе ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова – куратор Программы Международного проекта «DESIGN AREA»;

Брызгов Н.В., кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой «Промышленный дизайн» - председатель Программы Международного проекта «DESIGN AREA»;

Аккуратова Е.С., кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Промышленный дизайн»;

Барышева В.Е., кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Промышленный дизайн»;

Жердев Е.В., доктор искусствоведения, профессор кафедры «Промышленный дизайн»;

Литвина Т.В., кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Промышленный дизайн»

Монина Т.А., доцент кафедры «Промышленный дизайн»;

Пахомова А.В., кандидат культурологии, профессор кафедры «Промышленный дизайн»;

Связь с общественностью – аспирант, преподаватель кафедры «Промышленный дизайн» Червонная М.А.

Техническое обеспечение проекта – кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Промышленный дизайн» Филатов Л.С., старший преподаватель кафедры «Промышленный дизайн» Кулешов В.В.

Координаторы сайта Международного проекта перспективных научно-практических исследований в сфере дизайна «DESIGN AREA» преподаватели кафедры «Промышленный дизайн» Аристов А.В., Кулешов В.В.

2014 год объявлен Годом культуры Российской Федерации.

Одна из главных задач Международного проекта перспективных научно-практических исследований в сфере дизайна «DESIGN AREA» в 2014 году - способствовать культурному обмену, укрепляющему отношения между студентами, преподавателями высших учебных заведений, учеными, архитекторами стран дальнего и ближнего зарубежья в области образования, науки, культуры. Количество и разнообразие входящих в проект мероприятий позволит продемонстрировать добрую волю студентов и преподавателей ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г.Строганова в осуществлении данной задачи.

В рамках направлений Международного проекта «DESIGN AREA» планируется проведение большого количества мероприятий. Некоторые из них уже проведены. Так по направлению «Методология дизайн – проектирования» в рамках Международного проекта перспективных научно-практических исследований в сфере дизайна «DESIGN AREA» и ежегодных дней науки студентов МГХПА им. С.Г.Строганова 19 марта 2014 года совместно с факультетом дизайна Ижевского государственного технического университета и кафедрой «Дизайн промышленных изделий» Удмуртского государственного университета в формате вебинара проведена научно-практическая конференция «Стратегия и тактика дизайна. (Новый формат сотрудничества в целях осуществления государственного стандарта третьего поколения).

Конференция проводилась по результатам эксперимента в рамках

образовательной программы бакалавров второго года обучения, Эксперимент был проведен на кафедре «Промышленный дизайн» и заключался в объединении усилий дисциплин «Проектирование», «Основы проектной графики», «Макетирование», «Объемно-пространственная композиция», «Компьютерные технологии», «История дизайна, науки и техники», задания которых частично или полностью были посвящены теме «Модульная игрушка». Задания были направлены на изучение истории игрушки, принципов формообразования традиционной игрушки, изучение методики проектирования современной игрушки.

На конференции обсуждались проблемы структуры организации учебного процесса (Иманбаева Ж., Филатов Л.С., Овсянников С., Романов А.), методика преподавания (Жердев Е.В., Чернийчук И.А., Амброзевич Ю), междисциплинарные связи и их роль в освоении образовательной программы студентами (Аккуратова Е.С., Миронова Е, Стамати М.)

Вторая секция конференции «Реализация взаимодействия в рамках студенческих работ» и третья секция «Внедрение новых технологий в ВУЗах России» была представлена докладами студентов кафедр промышленного дизайна ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г.Строганова, Ижевского государственного технического университета и Удмуртского государственного университета. Выступления были посвящены методике разработки эскизного проекта модульной игрушки. Доклады касались психологического аспекта проектирования игрушки (Холомкина А., Рязанцева А., Броиловская Е., Чучкалова А., Стерхова А., Красильникова А., Насибуллина А.), влияния новых технологий на формообразование игрушки и сценарную часть игры (Горская А., Нечаева Н., Данилов Е.), принципов формообразования игрушки (Наренкова К., Бондаренко С., Плужник М.), ассоциаций, связанных с формой традиционных культурных образцов (Григорьева М., Чапанова Т., Петренко Л., Розина М.)

С докладом «Образная авторская игрушка» выступила Литвинова Татьяна Владимировна - преподаватель Ставропольского краевого художественного училища. Она рассказала о средствах создания художественного образа в изделиях художника-кукольника.

Кроме студентов и преподавателей МГХПА им. С.Г.Строганова, Ижевского государственного технического университета и Удмуртского государственного университета, на конференции выступали гости из Казахстана (Казахская головная архитектурная академия). Темы конференции обсуждались в стендовых докладах преподавателями из Молдавии (Молдавский технический университет), Ульяновска (Ульяновский государственный университет). Всего в конференции приняло участие 70 студентов и преподавателей, были представлены 32 устных доклада, а также стендовые доклады.

В рамках Международного проекта перспективных научно-практических исследований в сфере дизайна «DESIGN AREA» с 1 января 2014 года объявлен Международный конкурс методических разработок в образовательной сфере дизайна.

Конкурс позволит выявлять лучшие методические материалы в помощь студентам квалификации «бакалавр» и «магистр» направления подготовки 072500 «Дизайн», специализации «Промышленный дизайн», открывает возможности создания межвузовского банка методических разработок в образовательной сфере дизайна. Он призван способствовать установлению плодотворных творческих и профессиональных контактов между профессорско-преподавательскими составами ВУЗов и ССУЗов Российской Федерации и зарубежья, ориентированных на преподавание специализации «Промышленный дизайн» по образовательным стандартам третьего поколения.

С целью оптимизации информации об инновационных технологиях и ее внедрения в учебный процесс на уровне, соответствующем Федеральному государственному образовательному стандарту третьего поколения, в рамках Международного проекта «DESIGN AREA» было открыто направление «Популяризация инновационных технологий в сфере науки, искусства, образования». В проблематике данного направления важное место принадлежит вопросам, связанным с созданием информационной и теоретико-методической базы инновационных разработок в сфере дизайна и искусства, с построением дизайнерской деятельности на основе научных достижений и перспективных технологий, с подготовкой кадров, специализирующихся в области проектного прогнозирования и дизайн – футурологии. В связи

с тем, что обозначенные темы имеют междисциплинарный характер и требуют многостороннего рассмотрения при объединении усилий различных специалистов, к участию были приглашены профессионалы из самых разных областей знания и сфер деятельности. В настоящее время инновационные технологии охватывают широкий диапазон видов человеческой деятельности. Они выступают как инструмент художественного творчества, облекают научные открытия и изобретения в форму потребительских ценностей, активно внедряются в методики обучения. Выполняя определенные функции по отношению к научно-техническому прогрессу, культуре и образованию, к процессам внутреннего профессионального развития искусства и дизайна, инновации имеют принципиальное практическое значение, связанное с изменением мировоззрения и отношения к будущему.

Первыми крупными публичными мероприятиями стали лекции Мищенко А. В. - кандидата физико-математических наук, научного сотрудника университета Тулона академии наук Франции, посвященные созданию новых форм искусства на основе достижений нейрофизиологии, а также инновационным разработкам в области искусственного интеллекта будущего. Официальной задачей мероприятий было изучение студентами связи между искусством, возможностями мозга, реальностью и будущим, вовлечение представителей нового поколения в процесс дизайнерского прогнозирования. Также важно было привлечь общественное внимание к проблеме поиска новых средств, стимулирующих существенное изменение профессиональной дизайнерской деятельности.

Мировой дизайнерский опыт показывает, что чем выше уровень технологий, тем острее необходимость в развитии проектно-прогнозной деятельности. Архитектор Сикачев А.В. в статье «Когда бежишь не в ту сторону» отметил, что «проектирование «на опережение» обладает огромным потенциалом, оказывая большое влияние на архитектуру сегодняшнюю. Прогнозы обладают способностью самосбываться. Будущее архитектуры будет таким, каким мы его нарисуем сегодня. А это значит, что подобному жанру творчества необходимо обучать в архитектурных и дизайнерских ВУЗах». Приглашение к сотрудничеству профессора МАрхИ, кандидата архитектуры, руководителя Зала

иностранной периодики МАрхИ Сикачева А.В. для проведения лекций и мастер – класса студентам, занимающимся и интересующимся проектным прогнозированием и футуродизайном, стало важным событием в процессе осуществления главной задачи проекта - способствовать культурному обмену, укрепляющему отношения между студентами и специалистами из различных областей.

Перечислены значимые мероприятия Международного проекта перспективных научно-практических исследований в сфере дизайна «DESIGN AREA». Также постоянно ведется волонтерская работа, творческие работы студентов кафедры экспонируются в выставочном зале на «Каширке», проводится профориентационная работа.

Сотрудничество с большим кругом специалистов различных научных направлений, а также количество проводимых мероприятий говорит о проявляемом повышенном интересе к проблемам, которые поднимаются в рамках программы Международного проекта перспективных научно-практических исследований в сфере дизайна «DESIGN AREA». Также это является критерием высокого уровня компетентности коллектива ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова в вопросах профессионального образования.

Л.Т. Нуркушева, Ж.А. Иманбаева

ПОЭТАПНАЯ СТРУКТУРА ОРГАНИЗАЦИИ ПРОЦЕССА КУРСОВОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ

В статье рассмотрены особенности обучения дизайн - проектированию студентов бакалавров 2-го курса специальности «промышленный дизайн». Опираясь на кредитную технологию обучения и методику, внедренную в образовательный процесс еще в девяностые годы, составлена программа курса, которая содержит краткое изложение заданий по проектированию, круг знаний, навыков и умений, подлежащих сознательному и прочному усвоению в учебном процессе. Приводятся данные о составе проектного материала по курсовому проектированию и по специализациям.

The article includes materials of features of teaching design programming students specialty “Industrial Design.” Using the methods we composed a program of the course, which contains tasks for design programming, range of knowledge, skills and abilities for training students in the educational process.

Ключевые слова: курсовое проектирование, организация процесса, промышленный дизайн, бакалавриат.

Keywords: design assignments, organization of the process, product design, bachelor degree.

Изменения общественно–социальных процессов в сторону демократизации, а также стремительно преобразовывающийся научно– ехнический процесс, экономический рост и реформы создают благосклонную атмосферу для создания качественно новых системных структур при построении образовательного процесса, отвечающего

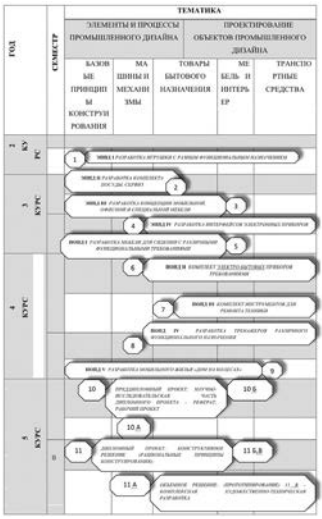


Рисунок 1. Тематика и количество курсовых проектов.

запросам современного общества в направлении внедрения болонской образовательной системы.

Актуальность создания многоуровневой модели дизайн-образования обусловлена необходимостью построения структурной многоступенчатой системы образования, которая создаст объективные условия для воспитания проектно-мыслящего студента в направлении и развитии специализации «Промышленный дизайн» в структуре вуза. Образовательный процесс должен активно отвечать вариантным запросам настоящего времени, уметь отвечать требованиям поэтапно-усложненного преобразующегося процесса обучения.

Президент РК Н. Назарбаев, отмечал на общенациональном телемосте в честь «Дня индустриализации», посвященной презентации новых предприятий по «Карте индустриализации», что требуется осуществить выбор перспективной модели кластерного развития и запустить кластеры нового поколения. Среди них материаловедение, туризм и отдых, пищевая промышленность и биотехнологии, альтернативная энергетика, технологии добычи нефти и газа, науки о жизни, перспективные компьютерные технологии и дизайн, логистика. Рассматривая перспективы развития промышленного дизайна в Казахстане, с уверенностью можно сказать, что эта отрасль сможет стать серьезной индустрией, если предприятия поверят в возможности дизайна, а для потребителей он станет неотъемлемой частью жизни [1].

Вопрос о подготовке и обучению высококвалифицированных специалистов в области промышленного дизайна, необходимость построения идеальной модели обучения зависит от рационального построения учебного плана, учебного года и учебной недели, что в свою очередь оказывает большое влияние на успешность занятий в вузе. В данной статье будет рассмотрена программа обучения

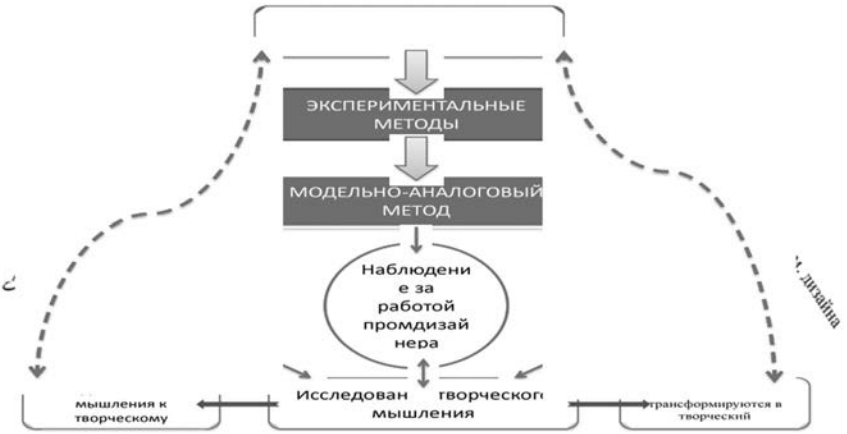


Рисунок 2. Экспериментальные методы проектирования.

практических курсов студентов бакалавров 2 курса по специальности «промышленный дизайн» в КазГАСА. По кредитной системе обучения КазГАСА завершил полный цикл и ведет подготовку специалистов, основываясь на приказ от 17.06.03 г. МОиН РК №386 «О научно-педагогическом эксперименте» [2].

Структура сквозного взаимосвязанного дизайн–образования лежащего в основе агрегативного нарастания сложности по мере усложнения самих проектных задач, включает в себя подготовку студентов в области подготовки дизайнера–бакалавра, что становиться важным и базовым элементом всей образовательной структуры [3].

Проектные дисциплины поделены на две большие категории как ЭППД (Элементы и процессы промышленного дизайна) и ПОПД (Проектирование объектов промышленного дизайна). В каждой из категории студенты выполняют задания, по проектированию используя частные методы как, выполнение клаузур, ассоциаций, изучают гармонизацию и пропорционирование форм, учатся преобразовывать, используют морфологические матрицы. Студенты начинают с проектирования и изучения элементов, и постепенно переходят к проектированию объектов промышленного дизайна (рис. 1).

В ходе проведения двух открытых уроков с использованием

1 неделя	2 неделя	3 неделя	4 неделя	5 неделя	6 неделя	7 неделя	8 неделя
СИСТЕМА ПРЕДПРОЕКТНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ (МЕТОДИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА)			ВЫРАБОТКА ТВОРЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ. ПОИСК ЭСКИЗНЫХ РЕШЕНИЙ			ГЕНЕРАЦИЯ ИДЕИ. ЗАЩИТА	

1-ый этап (1-8 неделя семестра)

9 неделя	10 неделя	11 неделя	12 неделя	13 неделя	14 неделя	15 неделя	Экзамен
ВЫВОДЫ ПО ЗАМЕЧАНИЯМ	ПОДГОТОВКА ПРОЕКТА К СДАЧЕ ЗАВЕРШАЮЩИЙ ЭТАП					ЗАЩИТА ПРОЕКТ	Итоговая экзаменационная сдача

2-ой этап (9-15 неделя семестра)

Рисунок 3. Поэтапная структура организации учебного процесса дисциплин рассчитанного на 15-ти недельную фазовую систему обучения.

«кейс метода – метода конкретных ситуаций» (рис. 2). Используя методы активного проблемно – ситуационного анализа, который основан на обучении путем решения конкретных задач – ситуаций (решение кейсов). Обучение студентов выполнению проекта в группе совместными усилиями, дает возможность проанализировать ситуацию, возникающую при конкретном положении дел, выработать практическое решение, оценить из предложенных алгоритмов и выбрать лучшее в контексте поставленной проблемы. От количества исполняемых курсовых проектов зависят темп овладения студентами навыками профессионального проектирования, повышение самостоятельности студентов в выполнении заданий и равномерность освоения важнейших типов и разновидностей предметов.

В ходе выполнения проектного задания оцениваются результаты переработки информации студентом. Если разделить задание на проектирование на отдельные части и решать ее последовательно и параллельно, можно достичь хороших результатов. При этом студент

поведет себя по логике «анализ-оценка по критериям» (рис. 3). Необходимо научить студентов креативному мышлению. Разделяя сам процесс проектирования на два условных уровня – поиск и контроль (управление стратегией), чтобы студент мог мыслить нестандартно и свободно, давать больше свободы и простора для разбега фантазий. Не нужно вводить его в рамки стереотипов, существующих конструктивных решений и технологий. Пусть проект будет нереальным зато студент научиться не бояться и мыслить широко.

Одной из тематик и направлений курсового проектирования на втором курсе является проектирование игрушек с различным функциональным содержанием: спать, сидеть, лежать, играть, дарить и тд. Студенты выполняют проекты и макеты из фанеры, по примеру Михаэля Тонета. Он является первым в мире основателем фабрики созданной по закону структуры именно «дизайн – программирования». Идея состояла в построении системы как структуры направленной в перспективное развитие производства с возможностью транспортировать, расширять функции продаж за счет того, что выполнялись все основные функциональные задачи вплоть до маркетинговых продаж.

В этой связи нам помогает партнер ВУЗа: «Вишневый папа» - мастерская нашего выпускника. «Разработка игрушки» в мастерской приобретает уже не только функцию игрушка-ребенок, но и решает задачи по обеспечению таких задач, как проявление интереса в сборке объектов предметного дизайна, мебели или игрового предмета взрослым или ребенком.

Методика дизайн - проектирования в системе образования опирается на принципы научной организации учебного процесса, отражает содержание педагогической и учебной деятельности при подготовке высококвалифицированных специалистов — промышленных дизайнеров. Задача научной организации обучения в университете состоит в создании предпосылок для подготовки дизайнера широкого профиля, глубоко образованного и творчески мыслящего, способного быстро адаптироваться к условиям практической проектной деятельности. Промышленный дизайнер должен уметь ориентироваться в новых направлениях развития дизайна в том числе предметного дизайна, быть подготовлен к самостоятельному пополнению своих

знаний, к восприятию стремительного потока разнообразной информации.

Библиография:

1. Индустриальный прорыв Казахстана - Статья в общенациональной ежедневной газете «Казахстанская правда» № 232 (37506) 13.07.2013 г. (http://kazpravda.softdeco.net/c/1356484704).

2. *Абдыгаппарова С.Б., Ахметова Г.К., Ибатуллин С.Р., Кусаинов А.А., Мырзалиева Б.А., Омирбаев С.М.* Под общ. ред. Ж.А. Кулекеева, Г.Н. Гамарника, Б.С. Абдрасилова. Основы кредитной системы обучения в Казахстане. Алматы: Қазақ университеті , 2004. – 198 с.

3. *Грашин А.А.* Дизайн унифицированных и агрегатированных промышленных изделий. Теоретические и методические основы. М.: ВНИИТЭ, 2002. – 262 с.: ил.

4. *Рунге В.Ф.,* Сеньковский В.В. Основы теории и методологии дизайна. Учебное пособие. М.: МЗ-Пресс, 2003. – 253 с.

5. *Сикачев А.В.* Сознание, подсознание и дизайнерское проектирование // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2014. № 1. – с. 186–194.

6. *Червонная М.А.* Проектное прогнозирование в дизайне. Исторический аспект // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2013. № 4. – с. 277–289.

Н.А. Ковешникова

ПРОЕКТНАЯ КУЛЬТУРА ДИЗАЙНА КАК КАТЕГОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В статье рассмотрены различные подходы к осмыслению феномена проектной культуры. На основе анализа существующих дефиниций предложено авторское определение понятия «проектная культура дизайна». Выявлены базовые детерминанты проектной культуры дизайна (проектная идеология, проектная методология и художественная практика).

This article is about different approaches to understanding of design culture phenomenon. Definition of design culture given by author is based on analysis of existing explanations. Basic determinants of design culture (design ideology, design methodology and art practice).

Ключевые слова: проектная культура, дизайн, термин, дефиниция.

Keywords: design culture, design, term, definition.

Постоянная работа по терминологии в любой области знания являет собой своего рода саморефлексию деятельности и играет заметную роль в ее развитии. При возникновении нового вида деятельности большая часть терминов поначалу, как правило, заимствуется из близлежащих предметных областей, причем понятия более общие, необходимые для выражения принципиальных позиций деятельности, заимствуются у общественных наук, но употребляются в таких контекстах, которые придают им иную смысловую интонацию. Сказанное относится и к сфере дизайна.

В словарь дизайна уже прочно вошло такое понятие, как «проектная культура». Осмысление проектной культуры оказалось в центре

внимания отечественных исследователей в середине 1970-х – 1980-х гг. Благодаря работам ряда крупных теоретиков и методологов дизайна (О.И. Генисаретского, К.М. Кантора, Г.Г. Курьеровой, В.М. Розина, В.Ф. Сидоренко, и др.) понятие «проектная культура» стало приобретать терминологический статус. Одним из первых к этой теме обратился В.М. Розин в статье «Эволюция проектной культуры и форм ее осмысления» (1974) [8]. Стоит подчеркнуть, что в данной работе автор далек от искусствоведческого подхода к изучаемому феномену. Проектная культура рассматривается им, в первую очередь, в контексте социально-философских и методологических проблем современной инженерной деятельности и проектирования, понимаемого в самом широком смысле. К «традиционным» видам проектной деятельности исследователь относит, в частности, архитектуру и градостроительство, к новым (наряду с проектированием в области системотехники и социальным проектированием) – промышленный дизайн.

В.М. Розин считает, что именно в рамках дизайнерской деятельности складывается «культурно-ориентированный» подход к проектированию, в котором «развиваются идеи перманентного проектирования, проектирования, не отвечающего (полностью или частично) за реализацию своих проектов, и проектирования, рассматривающего себя в качестве стимулятора или катализатора культурных новообразований» [Там же, с. 24]. Автор, хотя и не предлагает четкого определения понятия «проектная культура», отмечает ее тесную взаимосвязь с дизайнерским проектированием, подчеркивая, что оно должно рассматриваться как момент культурной ситуации, как мощный фактор культурной самоорганизации: «В противоположность проектировщику-инженеру, творящему объекты второй природы, дизайнер в рассматриваемой концепции вступает с проектируемым культурным объектом в определенное взаимоотношение, реализует относительно него определенную ценность, так или иначе старается повлиять на его жизнь» [Там же].

К этой теме В.М. Розин обратился и в своей более поздней работе «Проектирование как объект философско-методологического исследования» (1984) [7]. Он отметил, что, поскольку именно в сфере проектирования разрабатывается сегодня предметная среда, которая

нас окружает, дизайн является не только основным механизмом, связывающим производство и потребление, но и одним из основных источников порождения и формирования окружающей нас предметной среды и, следовательно, определяющих через нее структуру и качество нашей жизнедеятельности. «Таким образом, – заключает исследователь, – роль и значение института проектирования в нашей культуре необычайно велики, соответственно, велика и культурная ответственность проектировщика перед человеком и обществом» [Там же, с. 108].

Близкую точку зрения на природу дизайна неоднократно высказывал и В.Ф. Сидоренко: «Хотя осознание культурно-исторического характера проектной деятельности началось, по крайней мере, с Морриса, – писал он, – сегодняшний рядовой проектировщик до сих пор еще не решается признать себя причастным к историческому творчеству» [12, с. 38]. В ряде публикаций автор последовательно развивает историко-культурологический подход к феномену проектной культуры. Парадигма проектного типа деятельности изложена им в статье «Дизайн как проектная деятельность» (1977) [10].

У В.Ф. Сидоренко понятия «дизайн» и «проектная культура» не тождественны. «Проектность» он рассматривает как типологическое свойство современной культуры. Дизайн же лишь наиболее полно отражает суть развития проектной культуры – нового стиля проектной деятельности, интегрирующей социально-культурные и производственно-технические аспекты. Он пишет: «Дизайн, до сих пор понимавшийся преимущественно как одна из частных проектных деятельностей в системе разделения труда (именно эта парадигма и терпит кризис), реабилитирует и начинает полноценно развивать другую свою ипостась – как образа проектной культуры, образа самой проектности» [9, с. 29].

О.И. Генисаретский дает свое определение феномена проектной культуры. Он пишет: «Проектная культура – это высший уровень сферы дизайна, надстраивающийся над текущим проектным процессом преобразования и/или воссоздания среды, над такими его составляющими, как проектирующие сообщества, проектное хозяйство, проектируемые части среды и, разумеется, над инфраструктурой

дизайна, то есть функциональными службами, обеспечивающими нормальное течение проектного процесса. Проектная культура – это надуровень проектного процесса, так же как инфраструктура – подуровень его» [2, с. 39].

Исследователь рассматривает проектную культуру и дизайн как явления разного порядка. По его мнению, проектирование есть род деятельности, которая осуществляется в самых разных областях общественной практики: не только в технике, но и в политике, культуре, образовании и т.д. С другой стороны, есть много видов проектной деятельности, различных по своим объектам, знаниям, привлекаемым для их описания, подходами, методами и т.д. В этом смысле можно различать инженерное, архитектурное, эргономическое и художественное проектирование. В разных сферах деятельности отдельные виды проектирования в какое-то время начинают играть роль лидеров, т.е. проводников основной линии развития проектных усилий, воплощения проектности как таковой, и в 1960-х – 1970-х гг. «лидером» проектной культуры становится дизайн [3].

Таким образом, для О.И. Генисаретского, как и для В.Ф. Сидоренко, проектная культура и дизайн – не равнозначные понятия. Он подчеркивает: «Проектная культура в сегодняшнем ее понимании – это и реальность проектируемой среды обитания, и концепция, определяющая направленность проектных усилий, и система ценностей, идеал, питающий самосознание дизайнерского сообщества, его творческий жест в отношении к жизни» [1, с. 4].

Принципиально иное понимание проекта и соотношения традиционной и проектной культуры предложено К.М. Кантором. Исследователь пришел к заключению, что всякая культура, не только современная, но и традиционная, проектна, поскольку проектность есть одно из коренных свойств (атрибутов) бытия, наряду с такими ее атрибутами, как время, пространство, движение, развитие. «Любая культура – проект, – утверждает он. – По нему строятся все особые виды деятельности этой культуры, нравы и обычаи, национальная ментальность, сам человек» [5, с. 241].

Культура как «первопроект» реализует себя не непосредственно, а через множество других больших и малых проектов, но все же

дизайн – далеко не единственная проектная деятельность, более того: «В иерархии проектных видов деятельности дизайн <…> занимает не самое высокое место» – подчеркивает К.М. Кантор [Там же, с. 63]. Напротив, считает он, проектирование предметной среды обусловлено существующей культурой, существующими социальными отношениями и при ближайшем рассмотрении оказывается не чем иным, как их предметным обеспечением, приведением предметной среды в соответствие с фактически действующими социальными структурами и культурными ценностями и нормами. Однако, добавляет К.М. Кантор, невозможно не считаться с неизбежностью «опредмечивания» культуры, с принципиальной «предметностью» ее бытия. В связи с этим он признает за дизайном, как за проектированием изделий для удовлетворения существующих материальных потребностей человека и общества, большую социальную и культурную значимость.

Подведем итог. Анализ рассмотренных авторских концепций обнаруживает различное смысловое наполнение понятия «проектная культура», и тому есть свое объяснению. В первую очередь, обращает на себя внимание тяготение цитированных высказываний к философскому и социокультурному дискурсам. Это придает исследуемому термину присущую большинству понятий из области гуманитарного знания известную долю приблизительности и повышенную зависимость от контекста. Подобные термины-концепции редко бывают жестко определены, но, при этом, являются важными для профессионального языка, поскольку не противостоят друг другу, а, наоборот, служат взаимным дополнением, рассматривая изучаемый феномен в различных аспектах. В одном случае (у В.Ф. Сидоренко и О.И. Генисаретского) дизайн, как важный компонент проектной культуры, включен в довольно широкий круг социокультурных и гуманитарных проблем современного общества. К.М. Кантор выдвигает любопытную теорию, согласно которой любая национальная культура, как «парадигмальный проект» конкретного культурно-исторического типа, задает вектор развития истории каждого народа, воспроизводства данного общества.

Близкое по смыслу определение проектной культуры мы находим в словаре по дизайну: «Проектная культура, – сказано там, – так называемая «третья культура», или «Дизайн с большой буквы» –

реальная проектность как ценность и содержание многих видов деятельности человека» [4, с. 43]. Авторы, впрочем, не заостряют внимание на национальном, историческом или социокультурном характере «проектности», трактуя ее, скорее, как «особый тип мышления», характерный для современного этапа развития общества.

В приведенных выше концепциях, однако, художественно-эстетический аспект проектной деятельности как бы выпадает из поля зрения исследователей, что заметно затрудняет возможность непосредственно связать их с теорией и практикой дизайнерского проектирования. Все знания о дизайне, составленные с привлечением широкого спектра гуманитарных и точных наук (что вполне закономерно, учитывая природу дизайнерской деятельности), сколь бы ни были они важны и полезны, не позволяют передать специфический опыт, накопленный в самом дизайне. Для преодоления этого противоречия необходим такой методологический подход, который позволил бы рассмотреть изучаемый объект вне смежных, «внешних», а порой и далеких от дизайна теоретических проблем. Подобный подход использует Г.Г. Курьерова в исследованиях итальянской модели дизайна как национально-специфического типа проектной культуры, которую она рассматривает во взаимосвязи организационного, ценностного, методологического, проектно-творческого, социокультурного, художественно-эстетического и профессионально-этического аспектов [6].

Позиция автора настоящей работы основана на следующих принципах. Во-первых, находя термин «проектная культура» излишне теоретически обобщенным, в качестве одной из базовых категорий художественно-проектной деятельности мы предлагаем понятие «проектная культура дизайна». В нем, на наш взгляд, более четко фиксируется онтология художественного мира дизайна, то есть множество используемых в дизайне художественных форм, а также знания о способах и методах художественной деятельности, о приемах специфического проектно-художественного мышления, относящиеся к системе творческого метода дизайнера. Во-вторых, проектная культура дизайна представляется нами как целостная структура, каждый компонент которой может быть рассмотрен как самостоятельный

элемент более широкой системы – дизайнерской деятельности в целом.

Таким образом, проектная культура дизайна – эстетико-художественная категория, характеризующая совокупность различных аспектов дизайнерской деятельности во всем многообразии их взаимосвязей. В ней отражены как ценностно-смысловые установки, так и конкретные способы и средства достижения практического результата. Проектная культура дизайна, в виде ценностных ориентаций, эстетических идеалов, культурных образцов и профессиональных норм, составляет парадигму художественно-проектной деятельности на разных стадиях эволюции. Ее ключевыми компонентами, и, в то же время, базовыми детерминантами являются проектная идеология, проектная методология и профессиональная художественная практика, доминирующие на том или ином этапе развития дизайна.

Первый компонент – проектная идеология – основная идея, смысловая направленность целей, задач и средств проектирования. Она формируется на основании представлений о мире и человеке, о его духовных устремлениях и материальных потребностях, о ценностях предметной среды и образа жизни. Проектная идеология задает социокультурную ориентацию, отвечающую глобальным запросам общества и решающую исторически обусловленные проблемы проектирования, и существует обычно в виде манифестируемой идейной платформы или концепции. В своем развернутом, завершенном виде проектная идеология предстает как эстетическая программа какой-либо творческой группы и отражает ее представления о явлениях более широкого масштаба, чем конкретный объект дизайнерского проектирования.

В качестве второго компонента проектной культуры дизайна мы выделяем проектную методологию, в рамках которой осуществляются осмысление и разработка комплекса средств и методов проектирования, адекватных ценностно-смысловому содержанию дизайнерской деятельности в рамках той или иной проектной идеологии.

Наконец, третьим компонентом проектной культуры дизайна следует считать организационные, институциональные формы дизайна как области профессиональной деятельности. Бесспорно, важным показателем эволюции проектной культуры является появление

новых видов дизайна, таких, как дизайн архитектурной среды, арт-дизайн (DesignArt), сервис-дизайн (Service design), направленный на улучшение качества тех или иных услуг, а также взаимодействия между поставщиком услуг и клиентами и т.д.

Библиография:

1. *Генисаретский О.И.* Методологические и гуманитарно-художественные проблемы дизайна: автореф. дис.... д-ра. искусствоведения: 17.00.06. – М., 1990.

2. *Генисаретский О.И.* Проектная культура и концептуализм / Социально-культурные проблемы образа жизни и предметной среды: сборник статей. – М.: ВНИИТЭ, 1987. – С. 39 – 53.

3. *Генисаретский О.И., Носов Н.А.* Дизайн и эргономика: варианты взаимоотношений в процессе гуманизации образа жизни / Гуманитарно-художественные проблемы образа жизни и предметной среды: сборник статей. – М.: ВНИИТЭ, 1989. – С. 101 – 116.

4. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г.Б. Минервин, В.Т. Шимко, А.В. Ефимов и др.: Под общей редакцией Г.Б. Минервина и В.Т. Шимко. – М., 2004.

5. *Кантор К.М.* Правда о дизайне. Дизайн в контексте культуры доперестроечного тридцатилетия (1955 – 1985). История и теория. – М., 1996.

6. *Курьерова Г.Г.* Итальянская модель дизайна (проектно-поисковые концепции второй половины XX века): автореф. дис. кандидата искусствоведения: 17.00.06. – М., 1990.

7. *Розин В.М.* Проектирование как объект философско-методологического исследования // Вопросы философии. – 1984. – № 10. – С. 100 – 111.

8. *Розин В.М.* Эволюция проектной культуры и форм ее осмысления / Проблемы теории проектирования предметной среды: сборник статей. – М.: ВНИИТЭ, 1974. – С. 12 – 33.

9. *Сидоренко В.Ф.* Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества: автореф. дис.... д-ра. искусствоведения: 17.00.06. – М., 1990.

10. *Сидоренко В.Ф.* Дизайн как проектная деятельность // Техническая эстетика. – 1977. – № 8. – С. 1 – 3.

11. *Сидоренко В.Ф.* Проектная фотографика (упражнения в пропедевтике) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2014. № 1. – с. 176–185.

12. *Сидоренко В.Ф.* Социально-технические и культурно-исторические процедуры проектирования / Проблемы теории проектирования предметной среды: сборник статей. – М.: ВНИИТЭ, 1974. – С. 34 – 50.

13. Kirill N. Cheburashkin. Project and art aspects of using inner stressed structures in residential ambiance // TEXTS. 2013. №4. Pp 35-46.

А.В. Трощинская

ЖИВОПИСЕЦ ГАРДНЕРОВСКОЙ ФАРФОРОВОЙ МАНУФАКТУРЫ XVIII В. И. К. КЕСТНЕР И ЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В СОБРАНИИ МУЗЕЯ МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА

В статье анализируется творчество крупного мастера Гарднеровской фарфоровой мануфактуры XVIII в. И.К. Кестнера, обобщаются и уточняются сведения о его деятельности в России и предпринимается попытка определить круг его произведений.

The article analyses the creativity of 18th century Gardner's Factory skilful painter J.K. Kaestner, summarizes and clarifies information on its activities in Russia and an attempt is made to determine the range of his works.

Ключевые слова: Гарднеровский фарфор XVIII века, И.К. Кестнер, роспись по фарфору, роспись эмалевыми красками.

Keywords: 18th century Gardner's Factory porcelain, J.K. Kaestner, porcelain paintings, enamel decoration.

В экспозиции Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова представлена редкая фарфоровая чашка, относящаяся к раннему периоду работы завода Ф. Гарднера в с. Вербилки Дмитровского уезда Московской губернии. Как известно, эта частная фарфоровая фабрика, как ее называли в XVIII столетии, является старейшей в России, она была основана в 1766 г., а по качеству изделий в XVIII в. соперничала с Санкт-Петербургским Императорским фарфоровым заводом. Так же, как и Императорский завод, фабрика Гарднера работала по заказам Высочайшего двора.



Рисунок 1. Чашка с блюдцем с вензелем ЕМ. Роспись И.К. Кестнера. Завод Гарднера, Вербилки. Около 1775 г. Фарфор, надглазурная полихромная роспись, золочение, цировка. Музей МГХПА им. С.Г. Строганова.

Самые известные произведения XVIII в. – это так называемые Орденские десертные сервизы, три из которых Георгиевский, Александровский и Андреевский были заказаны заводу в 1777 г., а более многопредметный, Владимирский, – в 1782 г.

Чашку с блюдцем из собрания нашего музея отличает несомненное художественное качество, позволяющее утверждать, что над ее росписью трудился высокопрофессиональный художник-живописец. Фарфоровая пара украшена золотыми вензелями ЕМ в медальонах, обрамленных золотой лентой с бантом, которая увита миртовыми зелеными гирляндами. Медальоны поддерживают мастерски исполненные пурпуром амуры, парящие в облаках с голубками и гирляндами цветов. Края предметов отделаны золотой полосой-отводкой, расчерченной цировкой, тоже увитой цветочной гирляндой прозрачного изумрудного цвета.

Известно, что на фабрике Гарднера в то время живописцем состоял Иоахим Кондрад Кестнер. Именно о нем упоминал известный историограф академик Г. Ф. Миллер в своем «Дневнике путешествия» по России, побывавший на фабрике Гарднера в 1779 году: «…Там был еще живописец немец, который женат на падчерице г. Мейснера. У него было множество русских учеников, коих тамошние дворяне отдают туда

без платы, чтобы чему ни есть научиться. Равным образом и другие мастерские избы наполнены были русскими же крестьянскими детьми (…) Одним словом опричь надзирателя и живописца все прочие рабочие люди суть русские…» (1).

Судить о качестве живописи И.К. Кестнера позволяют его подписные работы, что само по себе является большой редкостью для фарфора. Это солитер императрицы Екатерины II с росписью, посвященной победе в русско-турецкой войне – т.н. «Чесменский дежене» (от фр. “dejeuner” завтрак, т. е. сервиз для завтрака; 1775 г., ГРМ) и чашка с блюдцем на ту же тему (1780 г., ГИМ). Оба комплекта изящны и компактны. Роспись представляет собой великолепные миниатюры, изображающие довольно сложные, на некоторых предметах многофигурные аллегорические композиции, в которых отражены «воспоминания» крупных побед, одержанных Россией в баталиях русско-турецкой войны 1768 – 1774 гг. Напомним, что к важнейшим успехам русского оружия того времени относятся разгром турецкого флота в Чесменском сражении в 1770 г., овладение турецкой крепостью Измаил, победа в сражении на реке Кагул, взятие Бендер. На фарфоровом подносе эти славные победы олицетворяют военные трофеи и плененные турки, изображенные на фоне скалы с сияющим вензелем императрицы Екатерины II и двуглавым орлом, восседающем на полумесяце. Образы турок трудно назвать реалистическими; по своей стилистике они приближаются к персонажам композиций тюркери и шинуазри: большеголовые, с детскими пропорциями, напоминающие китайцев, они не ассоциируются с сильным врагом. М. Фармаковский отмечал, что «сильное увлечение турецким» в России того времени было своеобразной «трансформацией увлечения экзотическими народами, которая при Елизавете Петровне выразилась в наивной русской китайщине» (2). Композиции росписей напоминают, скорее, театральное действие, они носят маскарадный характер, что было характерно для XVIII в. Однако и гротескными, насмешливыми их не назовешь: лица пленников серьезны, изображают страдание. При всем игровом, постановочном и маскарадном характере, отсутствует комизм и юмористическая трактовка – это та посуда, которая «долженствовала быть воспоминанием побед», поэтому восточные типажи приукрашены и по-своему привлекательны.

На предметах «Чесменского дежене» Ектерины II запечатлены богиня Славы – Фама (на сливочнике); Фортуна, рассыпающая свои дары из рога изобилия, отдыхающий Марс или Вулкан, в пещере которого амуры куют доспехи, Геркулес с палицей, попирающий гидру (на чайнике). Почти на всех изделиях мы наблюдаем крылатых амуров, венчающих лаврами богов и героев – это один из основных мотивов в творчестве И.К. Кестнера. На зеркале блюдца амуры изображены за украшением обелиска с памятной датой «le 10 Juillet 1774» - 10 июля 1774 г., день, когда был заключен Кючук-Кайнарджийский мирный договор, завершивший Русско-турецкую войну.

Несмотря на выполнение такого ответственного заказа, как подносной сервиз для Екатерины II, сохранилось очень мало сведений о работе И. К. Кестнера в России. Как следствие – его творчество мало изучено. Виной тому и утрата заводского архива, к огромному сожалению исследователей, располагающих довольно скудной информацией о работе немецкого живописца в качестве ведущего художника на предприятии Ф. Гарднера. Подписные работы и свидетельство Миллера позволяют, по крайней мере, точно утверждать, что он работал у Гарднера в 1775 – 1780 гг.

Конечно, трудно было бы предположить, что такого уровня живописец и художник был малоизвестен в свое время и «случайно» появился у Франца Гарднера. Действительно, Кестнер к тому времени запомнился при русском дворе своими великолепными цветными рисунками, отразившими дворцовый переворот 1762 г. и восшествие императрицы Екатерины II на престол, которые в настоящее время сохранились в повторах: «Отъезд Екатерины II из Петергофа в Петербург 28 июня», «Присяга Екатерине Измайловского полка» и др. Подлинные рисунки оригинальной серии И. К. Кестнера 1760-х гг. находились ранее в Зимнем дворце, а затем во дворце «Коттедж» в Петергофе. Серия копировалась в 1830-х гг. К. И. Кольманом для Ораниенбаумского дворца. Эти листы были настолько популярны, что могли копироваться для других пригородных дворцов или петербургских особняков (3).

Кроме рисунков, И.К. Кестнером была расписана роскошная эмалевая табакерка. А. Прахов дает ее описание в каталоге Исторической выставки предметов искусства, устроенной в 1904 году в Санкт-Петербурге, под августейшим покровительством императрицы Александры Федоровны

в пользу раненых воинов: «Век великой Екатерины открывается в этой истории миниатюрных драгоценностей миниатюрным памятником, вызывающим в нашем воображении приснопамятные дни ее восшествия на престол. Это золотая эмалированная табакерка четырехугольной формы, в стиле Людовика XVI, по краям со всех сторон осыпанная бриллиантами, работы известного ювелира Адора, награвировавшего свое имя на борту нижней части табакерки: Ador. St. Petersbourg». Прахов отмечает, что «все стороны этой табакерки заняты эмалевыми картинами работы Кестнера, поместившего свою подпись на передней стороне: Kaestner pinx». Пять картин были посвящены различным моментам достопамятного дня воцарения Екатерины; шестая представляла аллегорию на ту же тему. Размер табакерки: 9х7х5 см (4). Таким образом, композиции, украшавшие табакерку, соответствовали вышеназванным рисункам И.К. Кестнера.

Табакерка была подарена Екатериной II графу Г. Г. Орлову, затем перешла по наследству его потомку А.В. Орлову-Давыдову, он был ее владельцем до революции. Она хранилась до недавнего времени в Национальной коллекции изобразительного искусства John Yellatly в Вашингтоне. Оправа знаменитого придворного ювелира Адора дает некоторую надежду обнаружить хоть какие-то сведения о И.К. Кестнере в архивах, в частности в фондах Кабинета и Дворцового отдела Императорского Двора.

Что касается фарфора, то до настоящего времени произведения, расписанные в мастерской, виртуозной манере, позволяющей приписать их кисти И.К. Кестнера, не выделены в особую группу, хотя они довольно заметно отличаются по качеству и особенностям письма. Помимо «Чесменского дежене», к этой группе принадлежит еще один камерный сервиз с вензелем EW, датирующийся 1770-ми гг. (ГРМ), к ней относятся чашка с вензелем SUK из собрания Рыбинского музея, а также и наша чашка с блюдцем с пурпурной росписью и вензелем EM. Скорее всего, некогда наша чашка входила в состав дежене, основная часть которого с подносом, чайником, шоколадником, молочником и чашкой с блюдцем ныне находится в собрании Государственного Русского музея (5). Декор этого камерного сервиза аналогичен нашей паре. Однако очевидно, что в нем недостает предметов, т. к. на подносе есть пустые

места, а также форма чашки из ГРМ другая, она полусферическая, в отличии от нашей, более миниатюрной, колоколовидной или т. н. «французской» формы «эбер». Наличие в сервизе шоколадника говорит о том, что в дежене из Русского музея могли входить специальные чашечки для горячего шоколада, которые, в отличие от чайных, имели крышечки для того, чтобы ароматный напиток медленнее остывал и не приобретал густоту. Эта особенность есть и у нашей чашки – матовый ободок по краю внутренней поверхности указывает на то, что когда-то такая крышечка была и у нее. Полный аналог чашки такой же формы с крышкой и таким же декором был обнаружен несколько лет назад в Париже в собрании галереи «Popoff & Cie». Это очень интересное старое собрание нашего соотечественника, крупного коллекционера и знатока русского искусства, друга А. Н. Бенуа Александра Попова, который эмигрировал во Францию в 1920-х гг. и открыл в Париже антикварный магазин, специализировавшийся на русском искусстве. До недавнего времени коллекцией владел г-н Морис Баруш, ныне она приобретена Государственным Эрмитажем. Судить же о высочайшем уровне вещей, входивших когда-то в собрание А. Попова, мы можем по тем произведениям, которые экспонируются ныне в Константиновском дворце в Стрельне и происходят из собрания М. Ростроповича и Г. Вишневской (часть его – из коллекции А. Попова). Эти предметы тоже вернулись в Россию, т.к. были приобретены в 2007 г. г-ном Алишером Усмановым буквально накануне начала торгов Sothby's.

Указанная чашка из парижской галереи, а ныне из Собрания Государственного Эрмитажа, имеет крышку, но она без блюдца. Что очень интересно, было установлено, что блюдце находится в Государственном музее керамики в Кусково. Таким образом, благодаря активному сотрудничеству между коллегами-искусствоведами удалось выявить круг произведений, составлявших некогда единый ансамбль, долгое время находившихся не только в разных городах и музеях, но и в разных странах.

Интересен и тот факт, пока не отмеченный специалистами, что некогда сервиз-дежене с вензелем ЕМ (возможно, именно тот, что хранится сегодня в Русском музее) принадлежал принцессе Е. Г. Саксен-Альтенбургской. Он экспонировался на уже упоминавшейся

выше Исторической выставке предметов искусства, устроенной в 1904 году. Автор каталога выставки и сопроводительного текста А. Прахов составил интересное описание этого фарфорового ансамбля, несомненно отражавшее восхищение исследователя его художественными достоинствами: «Ничего не может быть милее и интимнее этого маленького сервиза. Общий очерк подноса, украшения его узких концов, за которые его брали, в самом убежденном стиле rocaille. Как поднос, так и все прочие предметы представляют преобладание белого фарфорового цвета, и золотые и расписанные украшения служат только обрамлением. На дне подноса семь медальонов, окруженных орнаментикой в том же стиле. В центральном медальоне помещен на пьедестале овальный щит с вензелем из двух букв Е и М под лавровым веночком. Щит и гирлянды из цветов и лавра поддерживают амуры в стиле Буше: один из них, слева на земле, придерживает за ошейник собачку, а направо повержен на земле Сатурн и бессильно указывает на лежащую подле него косу. По этой аллегории сервизик мог быть свадебным. Остальные медальоны заняты подобными же картинками, представляющими триумф амуров на водах, амуров с козлом и виноградом, амуров, греющихся у очага, амуров с голубками, с цветами и т. д. Тот же шифр ЕМ под веночком повторяется на чайнике, кофейнике и молочнике и все предметы украшены изображением амуров с различными атрибутами» (6).

Действительно, на предметах сервиза изображены любимые в галантном веке аллегории времен года, а в центре подноса помещена композиция «Любовь побеждает Время». Так называемые «лавровые венки», скорее всего, не что иное как мирт, довольно редко встречающийся в русском фарфоре, хотя в Европе, особенно в Германии, вензеля часто исполняли в виде зеленой миртовой ветви. Атрибут Венеры и граций мирт символизировал неувядание, вечность чувств, в данном случае – всепобеждающую любовь. Этот, по-видимому, свадебный подарок действительно соответствовал моменту и на любимом языке эпохи, языке «емблем» и аллегорий как будто говорил словами Н. Максимовича-Амбодика: «Как тело и душа будучи воедино сопряжены, соделывают естественную связь человека, так известные образы и слова, вместе сложены будучи, составляют совершенной смысл и человеческим очам представляют вразумительные эмблемы и символы» (7).

Рискнем предположить, что шоколадные чашки из нашего Музея и парижской галереи А. Попова некогда входили в состав дежене, хранящегося ныне в Русском музее, они были выполнены для одного и того же заказчика. Это предположение подкрепляется не только единством художественного решения всех предметов, одним и тем же владельческим вензелем ЕМ, но также и тем, что в сервизе наличествуют чайник и шоколадник, а следовательно должны были быть и чашки двух видов. Пустующие ячейки на подносе, а также близкие аналоги этого дежене из собрания того же Русского музея, свидетельствуют о том, что некогда в него могли входить чайница и сахарница, которые видимо были утрачены со временем.

Состав небольших сервизов-дежене значительно варьировался в то время. Например, туда могла входить чайница, чаша-полоскательница, сахарница и специальный лоточек для десерта или «конфект», «на котором сахар подают» (А. Прахов называл его «овальным тазиком»). Еще один тип небольшого фарфорового подноса со специальными ячейками для сосудов с уксусом и горчицей – «огладминаж» (от фр. пладеменаж) появился у Гарднера в 1772 году. Возможно, что под «огладминажами» могли понимать и такие фарфоровые подносы со специальными ячейками для чайных и кофейных приборов, как в случае с описываемым дежене с вензелем ЕМ. Судя по выявленным архивным документам, с середины 1770-х годах на заводе Гарднера значительно совершенствуется производственный процесс, расширяется ассортимент: «появляются новые изделия – чашки пурпуровые, подсвешники и большие фарфоровые подносы «огладминажи» (1772), «гарчешники и протчие маленькие боченки» (1774), а также «чеколадные чашки» (8).

Интересная чашка, несомненно, относящаяся к тому же типу изделий, с росписью, выполненной по всем признакам И.К. Кестнером, находится в Рыбинском государственном музее. Мы видим тот же тип композиции с центральным медальон с вензелем SUK, обрамленным золотой лентой с бантом, в окружении пурпурных амуров с атрибутами в руках. Однако золотая корона, венчающая вензель, другая – она не русского, а европейского типа.

Без сомнения, у Гарднера были и другие живописцы, помимо И.К.

Кестнера, что позволяло фабриканту выпускать многопредметные сервизы. Очевидно, что среди них был очень способный живописец, возможно из русских людей, которому доверяли выполнять ответственные заказы, в частности фигурную живопись на чашках, рюмочных передачах и других предметах. К сожалению, его имя не известно, но мы можем судить о его манере живописи, несколько наивной, но не лишенной прелести и тонкости исполнения. Особенно часто встречаются предметы с галантными сценками, которые традиционно определяют, как «в стиле Кестнера». Отмеченная влиянием ведущего живописца фабрики, манера неизвестного русского художника отличается от «кестнеровской». В собрании Музея МГХПА им. С.Г. Строганова есть такой образец, исполненный в более наивной манере, – это миниатюрная чайница из детского сервиза с изображением галантной сценки, датирующаяся приблизительно 1780 г.

Живопись И.К. Кестнера, как и гарднеровского фарфора этого времени в целом, отличает довольно широкая цветовая палитра и использование своеобразной прозрачной изумрудно-зеленой краски, которая выходила после обжига рельефной, не сплавляясь полностью с основной глазурью и даже отчасти напоминая дальневосточную эмаль. На эту особенность обратил внимание и французский коллекционер и исследователь М. Барюш: «…можно заметить, что краски зеленой цветочной гирлянды связываются с глазурью так же, как в мягком фарфоре. Такое впечатление, что в процессе производства Гарднеровской мануфактуре удалось добиться в одном и том же изделии соединения одних красок с глазурью, характерное обычно для мягкого фарфора (в данном случае гирлянд из зеленых цветов), и наложения других на глазурь в несвязанном виде, характерного для твердого фарфора (монохромные ангелочки в данном случае). Этого не смогла получить никакая другая мануфактура» (9).

Характерная зеленая краска, наносившаяся заливкой, а также своеобразная манера живописи И.К. Кестнера, которая ближе всего к немецкой пуантелистической живописи по эмали в виде мелких штришков-точек (а художник стал известен в России, прежде всего, как эмальер, автор подносной табакерки), а также бесспорное мастерство позволяют, таким образом, выделить его произведения из группы

очень близких им, но недостаточно совершенных, относящихся к кругу его учеников. Мы также можем с определенностью утверждать, что Кестнер до своего приезда в Россию был рисовальщиком и эмальером, так как сведений о нем как о мастере живописи по фарфору за рубежом не сохранилось, его имени нет в списках художников немецких фарфоровых предприятий (10). Стилистический анализ расписных гарднеровских изделий 1770 –1780-х гг. с учетом авторской манеры И.К. Кестнера в дальнейшем позволит расширить и уточнить круг фарфоровых произведений этого замечательного мастера-живописца.

Примечания:

1. Цит. по: Миллер Г. Ф. Дневник путешествия. М., 1893.

2. *Фармаковский М.* Очерки по истории русского фарфора. Кружки в виде головы // Среди коллекционеров. 1922. Ноябрь–декабрь. С. 17 – 18.

3. Екатерина Великая. Русская культура второй половины XVIII века: Каталог выставки. – СПб., 1993. С. 82. Кат. 48, 49.

4. Альбом Исторической выставки предметов искусства, устроенной в 1904 году, в С.-Петербурге, под августейшим покровительством Ее Императорского Величества Государыни Императрицы Александры Федоровны в пользу раненых воинов / текст А. Прахов. СПб., 1907. С. 210 – 212.

5. Фарфор в России XVIII–XIX веков. Завод Гарднера. СПб., 2003. Прил. 1–5.

6. Альбом Исторической выставки. Указ. соч. С. 80.

7. Эпиграф к книге Н. Максимовича-Амбодика «Краткое объяснение о Емблематах и Символах; иконологическое описание емблематических изображений добродетелей, пороков и страстей; мнимых божков; стихий и времен…» Цит. по: Столпянский П. Старый Петербург. Торговля фарфором в XVIII веке // Столица и усадьба. 1915. № 28. С. 5.

8. Вербилки. История фарфорового завода Ф. Я. Гарднера / Е. Н. Мачульский, Ю. Н. Кравцова, А. А. Зилов. М. 2005. С.108.

9. Цит. по: Русский фарфор XVIII века в собрании галереи Popoff & Cie (Париж) // Пинакотека. 2002. № 13–14. С. 207.

10. Так утверждает крупный специалист по немецкому фарфору

г-н Альфред Циффер, к которому обращалась за консультацией автор данной статьи в процессе работы.

Библиография:

1. Альбом Исторической выставки предметов искусства, устроенной в 1904 году, в С.-Петербурге, под августейшим покровительством Ее Императорского Величества Государыни Императрицы Александры Федоровны в пользу раненых воинов / текст А. Прахов. СПб., 1907.

2. Вербилки. История фарфорового завода Ф. Я. Гарднера / Е. Н. Мачульский, Ю. Н. Кравцова, А. А. Зилов. М. 2005.

3. Екатерина Великая. Русская культура второй половины XVIII века: Каталог выставки. – СПб., 1993.

4. *Миллер Г.Ф.* Дневник путешествия. М., 1893.

5. Русский фарфор XVIII века в собрании галереи Popoff & Cie (Париж) // Пинакотека. 2002. № 13–14.

6. *Сиповская Н.В.* Фарфор в русском интерьере XVIII века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2010. № 2. – с. 20–35.

7. *Столпянский П.* Старый Петербург. Торговля фарфором в XVIII веке // Столица и усадьба. 1915. № 28.

8. *Трощинская А.В.* Чашки-саксонки русских заводов конца XVIII – первой четверти XIX века // Виноградовские чтения в Петербурге. Фарфор XVIII – XXI вв.: Предприятия. Коллекции. Эксперты: Материалы международных научно-практических конференций 2007 – 2009 / сост.: Е.М. Тарханова (С.-Петербург), Dr. A. Циффер (Германия). СПб., 2010. С. 191 – 198.

9. *Трощинская А.В.* Русский фарфор эпохи классицизма. М., 2007.

10. Фарфор в России XVIII–XIX веков. Завод Гарднера. СПб., 2003.

11. *Черный Н.В.* Фарфор Вербилок. М., 1970. С.42.

Т.Л. Астраханцева

АНАЛОГИ ЕВРОПЕЙСКОГО АР ДЕКО В СОВЕТСКОЙ КЕРАМИЧЕСКОЙ И ФАРФОРОВОЙ СКУЛЬПТУРЕ

Статья посвящена керамической и фарфоровой скульптуре 1920-1940-х гг. как русской версии «нового декоративного стиля». Рассматриваются аналоги, параллелизмы и сквозные темы европейского ар деко в отечественной декоративной пластике.

The article is dedicated to the ceramic and porcelain sculpture of 1920-1940-s as a Russian version of the «new decorative style». Similarities and parallel trends of the European ar-deco and the Russian decorative sculpture are examined.

Ключевые слова: ар деко, декоративная керамическая скульптура, фарфор, Севр, искусство 1920-1940-х гг., И.С. Ефимов, И.Г. Фрих-Хар, Н.Я. Данько, «декоративный реализм».

Keywords: ar-deco, decorative ceramic sculpture, porcelain, Sevr, art of the 1920-1940-s, Ivan Efimov, Isidor Frikh-Khar, Natalia Danko, «decorative realism».

Возникший за последние годы интерес к искусству 1920-1930-х гг., к стилю ар деко (а также его советским «модификациям») побудил по-новому посмотреть на творчество русских скульпторов-керамистов и увидеть в их произведениях то, что прежде оставалось «за кадром». Действительно, долгое время это искусство вообще не рассматривались с точки зрения европейского “межвоенного” стиля ни нашими, ни европейскими специалистами, что приводило подчас к ошибкам и недоразумениям. Это досадно еще и потому, что искусство таких художников, как, например И. Фрих-Хар или И. Ефимов с их

декоративностью материала, элементами кубизма и архаической стилизации вполне вписываются в европейское ар деко и демонстрируют всю палитру стилевых элементов международного декоративного «стиля 1925 года». Более того, мы можем утверждать, что именно в русской фарфоровой скульптуре 1910-х гг. ранее всего появились черты нового стиля – сам же он (у нас, с подачи А. Бакушинского, стал называться «декоративным реализмом»), как полноценный национальный вариант европейского ар деко сложился только к концу 1920-х, а время расцвета приходится на 1930-е гг. (как впрочем и в английском фарфоре).

В 1925 году, в Париже, в советской экспозиции фарфора была представлена русская версия «нового декоративного стиля». В отличие от достаточно ровной (по формообразованию и архетипам), обобщенно-абстрактной, преимущественно кубистическо-геометрической западной версии, ее отличало многообразие крайностей, полярностей: от авангарда (супрематизм К. Малевича, Н. Суетина и И. Чашника, кубистическая линия агитационного фарфора) и народной стихийности (творчество самой признанной и популярнейшей во Франции А. Щекатихиной-Потоцкой) до реализма и национальной пластической версии скульптуры малых форм А. Матвеева и Н. Данько.

Такое понятие как «декоративность» - главный критерий нового стиля, заявленный на выставке и ставший общим и характерным для всего мирового искусства, стал и для наших художников главным и был воспринят ими как руководство к действию. Особенно “декоративная состовляющая” зазвучала в 1920-е гг. в произведениях И. Ефимова. Он, как и его европейский визави Ф. Помпон, смог в, казалось бы, традиционных, классических жанрах показать диалектику модернистского порыва и бережно-респектабельной исторической стилизации, высекающую «искру» полярности настроений и смыслов, столь характерной для эпохи «межвоенного времени».

В самом деле, на одном полюсе – ярко выраженный футуристический, подтянутый пафос модернизма. Рождение новой эстетики промышленного века – скоростные поезда и машины, кинематограф, самолеты, быстроходные трансатлантические лайнеры, сделавшие доступными путешествия вокруг света и в неизвестные ранее экзотические страны - привело к появлению новых тем и образов и нашло

отражение в экзотических композициях и в анималистическом жанре. Не случайно наиболее популярными и модными и в европейском, и в советском фарфоре становятся «скоростные» звери: гепарды, пантеры, лани, борзые и гончие.

Но стремительное движение быстро сменялось и в Европе, и у нас другим полюсом: царственным покоем и нежными сценами материнства как парафраз усталости от ужасов Первой мировой и Гражданской войн, и революций. После Ипра и Вердена мир искал *утешения*, которое, в свою очередь, искало – и находило свои жанры. И в данном контексте фарфоровые жанры (счастливого материнства и детства, труда и спорта, танца, анималистический, ню) парадоксальным образом возвращали человека к мирной, «человеческой» жизни, к сценам нежной любви. Те же мощные бизоны и медведи становились ласковыми и заботливыми, по крайней мере, по отношению к своим детенышам.

Самый «тотемный» и знаковый для Европы «*Медведь*» Помпона (бисквит 1924, Севр), не только открыл новую эпоху, но и стал образцом для многих европейских художников, работающих в фарфоре и в керамике, в том числе и для советских мастеров. Этот белый медведь, глазурованный, натуралистично вылепленный, грозно рычащий, выпускавшийся с конца XIX в. почти на всех европейских заводах (Копенгагенском, Мейссенском, Берлинском, Императорском в Петербурге и др.), приобрел в 1920-е новый облик, он стал крайне удачным символическим обобщением, эдаким воплощением дружеских связей между миром людей и миром животных, зримым «искусством мечты». В советской фарфоровой скульптуре они выпускались в различных вариациях вплоть до конца 1980-х гг. (скульптуры И. Ефимова, И. Воробьева, В. Ватагина, П. Кожина, С. Вайнштейн-Машуриной и др.). За ним уже шли не менее «тотемные» "*быки*" и "*бизоны*" того же Помпона (Севр), Ефимова, Б. Воробьева (Бизон 1938), Д. Горлова, Сотникова, «лежащие *тигрицы*» и «белые *пантеры*» Ватагина (1936, фарфор) и Н. Замятиной («Пантера» 1936-37, Дулево), «*собаки*» Вербилок и ЛФЗ. Как не вспомнить при этом животных (тигров, овчарок, немецких фарфоровых предприятий: баварского Розенталя, Мейсена, Берлина и др.

Невероятно популярные в ар деко «*рыбы*», присутствуют в ассортименте многих фабрик. На Севрской мануфактуре в 1920-1930-е

гг. их лепили для фаянса М. Мейо (“Рыба японская” 1927), Ле Жан, Ж. Конде и др.

Пластичные, по-народному нарядные и открыто декоративные “Рыбы” были одними из любимейших нашей соотечественницы, сотрудничавшей в эти годы же с Севром и Лиможем, А. Щекатихиной-Потоцкой.

“Рыбы” дулевского скульптора П. Кожина (Дулево) - более реалистичны, но по-своему декоративны и богаты по росписи («Карп», 1938, глазури, соли). То же самое можно сказать и о «*голубе*», прочитанном в Европе еще и как «кроткая» антитеза имперскому, милитаристскому орлу, и появившемся в работах Пикассо, Фрих-Хара (ваза и скульптуры 1930-е), у художников Севра в белом кракелированном фаянсе (братья Мартель, Адне, Ш. Катто, Буто), в фарфоре (Л. Делашеналь и Анна-Мария Фонтене, ваза 1933, Севр), А. Сотникова, Кожина др.; о “*сове*” (Помпон, Ефимов, И. Ризнич); об “*обезьянах*” (любимом герое произведений анималиста В. Ватагина, З. Кульбах и француза Сандоза (Франция).

Впрочем, анималистический жанр был только одним из архетипов, тематическим клише ар деко, зафексированных как в европейском, так и в отечественном искусстве, - сквозными мотивами стали темы *танца, востока, спорта*. В этой связи обращает на себя внимание типичность стилеобразующих качеств – прежде всего, постоянства формальных признаков, тематик и настроения.

Отдельная тема – специфика эксплуатации темы «экзотизма». Русский скульптор Б. Ланге, известный как создатель фарфорового «Русского богатыря» (неорусский стиль 1910-е) в гжельском фарфоре создает «Северного охотника» (1920-е, частная коллекция), выступающий здесь и как аналог европейской экзотике, вдохновлявшейся примитивами африканских и других племен. Для нас таким стало искусство народов Севера, но без китчевого привкуса как, например, было с американскими индейцами на английской фирме New Dawn 1935. Такой же образец «русской экзотики» мы находим среди работ студентов Севфака, выполненных к Всемирной выставке в Париже 1937 года (Н. Ланжеро. «Охота на медведя»,1937, ЛФЗ, фарфор, ГРМ).

Касательно характерных формальных приемов, также позволявших говорить об общности стиля по обе стороны еще не опустившегося

«железного занавеса», можно выделить следующие типичные для ар деко композиции. Во-первых, чисто орнаментальное «*движение (скольжение) вдоль горизонтальной оси»* (хрестоматийный пример дает скульптура Ле Фаге «Сатир и нимфа» 1925) часто используемое скульпторами австрийской фирмы Гольдшайдера в сценах с танцами, а также в композициях уже упомянутого Б. Ланге. Во-вторых, типичная для скульптурных и живописных композиций ар деко *«зеркальная симметрия»*, часто используемая в европейской бронзе, в хризоэлефантной технике (П. Маншип «Девушка и танцующие газели», Д. Чипарус, В. Нижинский и И. Рубенштейн в «Танце с цимбалами») встречается и в советском фарфоре, особенно в произведениях Дмитровского фарфорового завода: в композиции В. Добролюбова. «Девушка с двумя оленями» 1940-е, своеобразно проявилась в триптихе С. Орлова «Конек-Горбунок» (1938-1940).
Важно отметить и еще один формальный стилеобразующий признак, присутствующем в европейском и русском фарфоре. Так, уже в 1910-е годы (период раннего ар деко) в скульптурах В. Кузнецова («Знаки Зодиака» 1916, ИФЗ), и позже в ранние советские 1920-е у О. Глебовой-Судейкиной («Коломбина», «Псиша»), у Н. Данько («Гадалка») зазвучал, как впрочем и в розенталевских фигурках танцовщиц К. Хольцер-Дефанти **(**«Корейский танец», «Танец с саблей» 1910-30-е) главный орнаментальный мотив ар деко, его нерв - лаконичный и монументальный *зигзаг*, емкий мотив-образ, обобщивший настроение и эмоциональный смысл ар деко.

Танец стал ведущим жанром в фарфоре ар деко. Огромное влияние на формирование образно-пластической системы декоративной скульптуры ар деко оказали балетные «Русские сезоны» и русские художники, ставшие законодателями мод в европейском ар деко, родоначальниками скульптурных образов. Одинаково охотно лепили в фарфоре русских балерин в ар дековских позах и советские художники, и русские эмигранты, сотрудничавшие с заводами Севра, Бельгии, Германии. Что касается «фирменных» танцевальных поз, то в них также очень много от постановок русского балета, мода на которые была привита в Европе еще в Дягилевские сезоны. Классические арабески и аттитюды были переработаны в танцах ар деко, смешаны с канканом,

джазовыми ритмами, народными мотивами.

Восточная тема – самая яркая страница в скульптуре советского фарфора эпохи ар деко. Здесь Россия не адаптировала чужие схемы, но сама давала Европе огромное количество образных аналогов и открытий Россия как и Европа и США активно повернулась к Востоку (правда у всех был свой «восток» - на Западе «заморский», отстраненной-экзотический, в России - «свой», политизированный, отражавший процесс национального самоопределения в рамках ленинского «парада суверенитетов»). Восток стал для русских (советских) художников больше чем просто экзотическая стилизация для европейских художников. Художники воспринимали российский Восток как отдушину, пространство для «внутренней эмиграции». В их воображении Восток продолжал оставаться миром красоты и гармонии. Но только он был уже не экзотический, а подлинный по жизни и быту и опирался больше на местные среднеазиатские и персидские (книжные керамические и фарфоровые упоры, созданные в Гжели, в 1920-30-е гг. -Б.Ланге, Н. Крандиевская «Перс» и «Персиянка»), чем японские мотивы (хотя имели место и ориенталистские исторические стилизации – например, японские и китайские образы в скульптуре Н. Данько, в формах ваз ЛФЗ).

Параллелизмы наблюдаются и в сквозной *теме материнства и любви* – например, трогательная сцена в бисквите по модели Золтана Кисса (1935) в Севре (мать у кроватки ребенка) могла бы быть аналогом сценам материнства Т. Кучкиной (ЛФЗ), как и «Материнство» Гастона Контесса (патинированный бисквит, Севр 1925) – парафраз обнаженных, играющих с ребенком юных матерей Бернара (к слову, они созвучны той же Кучкиной в сцене, изображающей фигуру обнаженной матери с дитем (ГРМ).

Исследуя параллелизмы и преодолевая надуманную автаркию отечественного искусства 1920-1930-х гг., важно тем не менее подчеркнуть, что при сохранении общего стилевого единства с европейским ар деко к концу 1930-х гг. в советской фарфоровой и керамической скульптуре сформировались собственные черты. Индивидуализация и обрастание большим количеством смысловых обертонов вывели его из контекста стандартизированного европейского

ар деко (с подчеркнутым декоративизмом, мягкостью линий, праздностью в настроении, болезненной жеманной элегантностью) и привели на порог того самого Большого Советского стиля, в полной мере раскрывшегося во второй половине 1940-х – в первой половине 1950-х гг.

Библиография:

1. *Benton T., Benton Ch., Wood G.,* ed. Art Deco 1910–1939. L., 2003.

2. *Астраханцева Т.Л.* Региональные версии ориентализма Ар деко: уникальность российского опыта /Искусство эпохи модернизма: стиль ар деко. 1910-1940-е годы. Отв.ред. Т.Г. Малинина. М.: Пинакотека. 2009. С. 241-252.

3. *Астраханцева Т.Л.* Аналоги европейского Ар Деко в советском фарфоре // Виноградовские чтения в Петербурге. Предприятия. Коллекции. Эксперты. Материалы международных научно-практических конференций. 2007-2009. Сост. Е.М. Тарханова. СПб.: Swiss center «Helenika». St. Peterburg, 2010. С. 426-442.

4. *Коновалова Н.Е.* Художественная лаборатория на Первомайском фарфоровом заводе в 1930-е годы // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2012. № 1-2. – с. 69–79.

Т.Л. Астраханцева

НОВАЯ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСКУССТВЕ 1920-Х ГГ. И РАННЯЯ СОВЕТСКАЯ КЕРАМИЧЕСКАЯ СКУЛЬПТУРА

В статье показано особое положение русской керамической и фарфоровой скульптуры 1920-х гг., являющейся выдающимся по ощущению историзма документом эпохи, со всеми нравственными и социальными полутонами.

The article represents the special position of the Russian ceramic and porcelain sculpture of the 1920-s as an outstanding historical document of the epoch contaiting all the moral and social halftones.

Ключевые слова: керамическая и фарфоровая скульптура, ГФЗ, бывшие кузнецовские фарфоровые заводы, революционный 1917 год.

Keywords: ceramic and porcelain sculpture, State Porcelain Factory, former Kuznetsov porcelain factories, revolutionary 1917.

В истории искусства скульптуры послереволюционные десятилетия – 1920-1930-е гг. – обычно представляются как эпоха героических, монументальных, идеологически направленных крупных форм. На малые декоративные формы (и тем более на наличие в них собственного стиля) обращали внимание в самую последнюю очередь. Между тем, в стране существовала целая область декоративных искусств, свободная от господства идеологических предписаний социалистического реализма, определявших развитие «главных» жанров, таких как живопись и монументальная скульптура. Это декоративная керамика.

После 1917 года многое из того, что определялось в выпуске керамических изделий, в том числе и в скульптуре, перед первой

мировой войной, пришлось начинать заново. Страна только вступала на индустриальный путь, восстанавливая или создавая заново художественную промышленность – да и то не всю, а лишь функционально-практическую ее часть. В области предметного быта приходилось решать острейшую проблему тотального дефицита.

Однако новое государство все же нуждалось в декоративном искусстве. На заводы активно приглашались профессиональные художники и скульпторы, студенты художественных школ проходили там производственную практику, здесь же выпускалась экспортная продукция, а позже стали создаваться скульптурные мастерские и художественные лаборатории (на ГФЗ, на бывших кузнецовских заводах). При этом все большую роль начинает играть личность художника, его авторская манера и индивидуальный почерк, способствующие в будущем успехам керамического искусства и керамической скульптуры на международных выставках.

В бедной и до основания разрушенной, в ходу, в основном, были простая обожженная глина (для лепки игрушек), майолика, фаянс и фарфор. Исключительность же произведений выявилась в своеобразном художественном понимании этих материалов, в открытии их особой – отличной от западного восприятия – «драгоценности», способной обогатить образное и смысловое содержание произведения. Роль лидера здесь с самого начала стал играть фарфор, неожиданно проявившийся как яркое агитационное искусство.

На протяжении 1920-1930-х гг. керамическая скульптура во всех своих проявлениях – от фарфоровой статуэтки до керамических фонтанов и парковой скульптуры в пионерском лагере «Артек» – решала целый ряд различных проблем, и прежде всего – проблему *декоративности*. Хотя имела и более фундаментальную «миссию» – она могла выразить то, что не осмеливались проговаривать другие виды.

Керамической скульптуре даже не надо было выходить из контекста официальной репрезентации. Она была одновременно *идеологична* и *свободна от идеологии*. Это отсутствие лобового доктринального детерминизма, наличие у художника пространства для маневра, и не позволило искусству тех лет скатиться в большинстве случаев к плакатности, к тиражированию массовых советских штампов.

Декоративность и красота полихромного фарфора и фаянса давали изящность, которой так не хватало в окружающей жизни, а главное – возможность уйти в «параллельный» идеологическим программам мир, безопасно обозначить свое отношение к новой политической действительности. Камерность и интимность жанра позволяла выражать сокровенное, изучать природный мир, видеть и отражать простое, человеческое начало. Видимо, именно поэтому даже мастеров большой скульптуры, по их собственным воспоминаниям, на выставках тянуло в раздел малой декоративной пластики. Фарфоровые и керамические образы не просто «замещали» утраченную бытовую роскошь – они, прежде всего, восполняли дефицит красоты и человечности.

Керамическая скульптура – и декоративная фарфоровая статуэтка Н. Данько, и скульптурный фаянсовый сосуд П. Кожина, и майоликовый торшер И. Фрих-Хара – формировала вкус, давала поэтически мифологизированное представление о времени, не хуже, чем это делала живопись. Отсюда ее огромная популярность в самом буквальном смысле. Простой пример: Дулевский завод в середине 1930-х стал выпускать маленькую фигурку «Танцующего казачка» Алексея Сотникова. И, по воспоминанию самого автора, пока все сотрудники этого большого завода, «не насытились», приобретя экземпляр для себя, – в широкую продажу статуэтка не поступала.

Несмотря на консервативность самого жанра, даже материала, словно несущего в себе текстуру прошлых времен, керамическую скульптуру 1920-х от «изящного безвременья» Серебряного века уже отделяла целая пропасть. Она, так или иначе, принадлежала искусству страны, решавшей беспрецедентные политические, социальные, экономические, духовные задачи, объединенные мотивом «великой трансформации». Вместе с «ломкой сознания» шло и конструирование новой предметно-художественной среды, активные поиски новых приоритетов. Та пластика, которая существовала до 1917 года, со своей символикой, воспроизводившей античные и библейские семантические клише, совершенно не устраивала новую власть. Формировалась новая смысловая нагрузка и соответствующий ей аллегорический ряд – с учетом условий нового, много чего сбросившего с «парохода современности» времени. Т.е. говорить со зрителем на языке, скажем,

лобовых христианских, древнегреческих или аристократическо-светских образов было невозможно, но и совершенно не опираться на архетипы – означало впасть в чистую абстракцию. Значит, требовался новый, советский архитепический набор. И он появился.

Самым первым среагировал на этот запрос власти бывший Императорский фарфоровый завод в Петрограде, выпустив скульптуру с «пролетарскими» сюжетами и революционными образами рабочих, матросов и милиционерок. Это было абсолютное попадание, удовлетворившее ожидания и власти и населения.

«Кровь и ломка, каких не видел мир» (*Б. Пастернак. «Люди и положения»*) не могли не коснуться и искусства, получившего требование, отрицающего, декларативного и теоретизирующего новаторства.

Эмоциональный разлом той эпохи прошел, в частности, через творчество сестер Данько: у старшей Натальи скульптурная композиция «Голод» (1921) – ощущение смерти, костлявость рук, истощенность до физиологического отвращения – и одновременно, в эти же годы вместе с Еленой Данько создаются изящные, с тончайшей росписью ручки для зонта «Одалиска» и набалдашники в виде женской головы (1919) – с салонной ориентальностью, наполненные спокойствием и негой.

Невозможно не заметить, как преломились в искусстве, и в частности – в керамической пластике – пронизавшие русскую жизнь 1920-х – 1930-х гг. трагические дихотомии. На предельном метафизическом уровне их зафиксировал М.М. Пришвин, писавший в 1919 году: «В России “две Пасхи” – “Христос Воскресе” и “Вставай, подымайся рабочий народ”». У Н. Данько – кружки «Двуликая» (сон-явь), есть вариант второго, «классового» мотива – «Вставай, проклятьем заклейменный» (пресс-папье «Клич с Востока», фарфор, 1920). Отчетливо проступают в скульптуре того времени и более простая дихотомия: «натурализм (животный) – декоративизм» (желание украсить свою жизнь). Вокруг этого противопоставления формируются новые тотемы, глубокие смыслы, игра с воплощением-развоплощением, движение «от объекта изучения к объекту сочувствия».

Исток этой раздвоенности состоял в самом событии Октября 17-го, выразившим радикальное отрицание прежнего мироустройства

и претензию на новую утопическую реальность. Естественно, что в восприятии этого события выразились два экстремума, две крайности.

Для одних это – «кровавое безумие», «повальное сумасшествие», животное физиологическое чувство. Революция в этой оптике связывается с идеей уничтожения культурного начала, отрицанием преемственности и победой стихийного, разрушительного, приводящего к обнажению страшной внутренней природы человека. Керамическая анималистическая скульптура И.С. Ефимова, В.А. Ватагина, И.Г. Фрих-Хара и А.Г. Сотникова стала парадоксальным ответом на эту животную «звериность», овладевшую человеком. В перевернувшемся мире человеческая доброта их зверей была противопоставлена «озверению» людей. «Ведь животные по-своему умные и добрые», считал Алексей Сотников.

На другом полюсе восприятия – наступление «нового мира», появление «новой души» и требование нового искусства (К. Малевич). «Мы пришли, чтобы очистить личность от академической утвари, выжечь в мозгу плесень прошлого и восстановить время, пространство, темп, ритм, движение, основы нашего сегодняшнего дня. Мы среди клокочущих бездн на крыльях времени, на гребнях и на дне океанов построили упругие формы, которые разрежут будуарный запах парфюмерной культуры, всклокочут прически и обожгут лики мертвых масок улиц» (1). И эта интуиция также нашла ответ в керамике: как удивительно точно запечатлела Наталья Данько в скульптурной серии кружек, в фарфоровых бутылочных пробках и курительных трубках, в головках барышень с раскрашенными губами (трубки «Дама в вуали» 1919, «Ева» 1918, флакон для духов «Солнце и Луна» 1921) и всклокоченными челками («Парижанка» 1919) этот «будуарный запах» старой «парфюмерной» культуры.

В 1920-1930-е гг. к керамической скульптуре обратились почти все ведущие скульпторы (зрелые и молодые), обладавшие декоративной жилкой. С фарфоровыми заводами сотрудничали даже такие крупнейшие монументалисты как В. Ингал, В. Боголюбов, Г. Манизер, Н. Томский, отливавшие и Ленинградском фарфоровом заводе на Гжельском «Всекохудожнике» портреты вождей и героев революции, видных общественных деятелей и великих писателей.

Активное обращение к керамическому материалу, к керамической скульптуре было неслучайным, во многом оно было обусловлен крайне

прозаическими и даже трагичными обстоятельствами. Реалии ранних послереволюционных лет были таковы, что художникам приходилось изыскивать средства для выживания. Колоссальная стоимость материалов и их технической обработки, обычное отсутствие у большинства скульпторов мастерских и натуры – все это создавало для авторов невероятные трудности. В этой ситуации именно керамика стала источником пропитания для многих скульпторов, которые едва ли обратились бы к ней в более благоприятных условиях. Так называемая «работа для хлеба» привела в 1920-е в этот жанр ряд значительных мастеров, отдававших свои модели для перевода в материал.

Так в Гжели оказались модели В. Ватагина («Верблюд», майолика, ВМДПНИ), М. Страховской («Жница», майолика, фарфор. ВМДПНИ), И. Ефимова «Зебра». Здесь в майолике выполняли свои работы В. Андреев («Рыбаки»), Н. Шильников «Матрос», Э. Герценштейн («Лань с ланенком»). Борису Ланге, еще в 1900-е окончившему Строгановское училище, и хорошо владеющему принципами создания декоративной пластики, Гжель в начале 1920-х позволила создать его фирменных богатырей. Именно в гжельских артелях в это время были созданы его лучшие произведения «Русский богатырь» (фарфор, майолика), «Северный охотник» (фарфор), «Перс» и «Персиянка» (совместно с Н. Крандиевской, фарфор, майолика), выпускавшиеся здесь на протяжении двух десятилетий.

В работе в этот период нуждались С. Д. Лебедева (в 1919 - 1920 гг. она преподавала в училище при школе Штиглица и в мастерской школы), Н.А. Крандиевская и В.И. Мухина (они вели лепку в Московском Кустарном техникуме). Во ВХУТЕМАСе преподавали И. Ефимов и И. Чайков (в 1918-1930 годы профессора на скульптурном факультете).

В эти годы на бывшем ИФЗ появляется знаменитая «Буржуйка» А. Брускетти-Митрохиной (авторское название «На рынке», 1918). Образ –примета времени: независимая гордая «буржуйка» (молодая женщина в жакете и белой юбке и шляпе с вуалеткой с руками засунутыми в карман. У ног валяется медвежонок) торгует своими вещами, отдавая, видимо, последнее и самое дорогое – любимые детские игрушки и украшения.

Ставший известным еще до революции как скульптор-керамист И.С. Ефимов вместе со своей женой Н.Я. Симонович-Ефимовой выживал

в 1917-1923 гг. благодаря куклам и представлениями созданного ими кукольного театра. Ефимов вместе с Ватагиным выполнял фигурки для Бартрамовского Музея Игрушки. В Кустарном музее керамическими и деревянными игрушками занимались С.М. Чураков, И.К. Стулов и Б.Б. Ланге. В.А. Ватагин с начинающим тогда скульптором Д.В. Горловым в первые послереволюционные годы работал в Дарвинском музее.

Керамической скульптурой и игрушкой (служившими ей, по-видимому, единственным средством для выживания), будучи уже в эмиграции, в Париже, продолжала заниматься и О. Глебова-Судейкина.

Исключительно для заработка были переведены в керамику и некоторые изделия А. Голубкиной («Белый медведь», модель 1927 и «Обезьянка», майолика, 1921, модель 1901 г.), любившей, как известно, глину, но специально в керамических материалах не работавшей. Вероятно, это было сделано в той же Гжели благодаря И. Ефимову, с которым она дружила и которого уважала (он являлся тогда профессором скульптурного факультета ВХУТЕМАСа и его студенты проходили практику в Гжельском керамическом центре). Известно также, что в эти же годы Голубкина обращалась и к глиняной игрушке, лепила вместе с детьми отца Павла Флоренского в Сергиевом Посаде. В годы преподавания Голубкиной во ВХУТЕМАСе студенты эти модели также могли обжигать во время прохождения практики в Речицких мастерских (б. завод Фартального). Одно время Голубкина делала маленькие фигурки животных – кошку, зайца цыпленка и т. п. Эти игрушки (керамические фигурки, куклы) продавались в магазине Строгановского училища. В начале 1920-х гг. в фарфоре попробовала (и очень удачно) свои силы Сарра Лебедева, создав на ГФЗ свою «Поломойку» (1923).

В заключении хотелось бы отметить, что ранняя советская керамическая и фарфоровая скульптуры имеет уникальное эвристическое значение, прежде всего, как художественное явление, «вместилище» настроений, тенденций и творческих поисков, наиболее полно и ярко отразивших свою эпоху. Не являясь по статусу главным скульптурным видом, ей удалось стать созвучной магистральным смысловым и эстетическим императивам социально-исторической реальности.

Примечания:

1. *К. Малевич.* Наши задачи // Изобразительное искусство. Петроград, 1919. С. 27-30.

Библиография:

1. *Пришвин М.М.* Дневники. Кн. 2: 1918-1919. М., 1994.
2. *Пришвин М.М.* Дневники. Кн. 3: 1920-1922. М., 1995.
3. *Шапорина Л.В*. Дневник. Т. 1 М.: Новое Литературное Обозрение, 2012.
4. *Бердяев Н.* Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990.
5. *Турчин В.С.* Образ двадцатого в прошлом и настоящем. Художники и их концепции. Произведения и теории. М.: Прогресс-Традиция. 2003.
6. Советский художественный фарфор. 1918-1923. Каталог. Предисловие Б.И. Алексеева. М., 1962.
7. *Хлебцевич Н.Ю.* Становление беспредметно-геометрического направления в российской керамике и фарфоре (20-60-е гг. XX в.) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2009. № 1-1. – с. 240–249.
8. *Шевчук Т.В.* ТРАДИЦИИ ГОНЧАРСТВА СИНИЦЫНСКОГО ПРОМЫШЛЕННОГО РАЙОНА МЫШКИНСКОГО УЕЗДА // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2014. №1. С. 156-166

Е.С. Чупрунова

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТАЛЛ В РАЗРАБОТКЕ «ДВИЖЕНИЯ ИСКУССТВ И РЕМЕСЕЛ»

Статья посвящена рассмотрению одного из ключевых феноменов в истории дизайна – деятельности «Движения Искусств и Ремесел» в Великобритании второй половины XIX – начала XX веков. На основе анализа исторических образцов выявлены главные особенности художественного металла «Искусств и Ремесел».

An article describes metalwork of The Art and Crafts Movement in Great Britain in the second half of XIX – early XX century.

Ключевые слова: художественный металл, Движение Искусств и Ремесел, английское искусство.

Keywords: metalwork, The Art and Crafts Movement, British art.

В последние десятилетия в искусствоведении одним из самых заметных и доминирующих направлений стало изучение дизайна. Сегодня возможно рассматривать предметы прикладного искусства и дизайна в понятиях искусствознания, с точки зрения формы, живописности и художественности. В статье мы рассматриваем один из самых значительных феноменов в истории дизайна – деятельность британского «Движения Искусств и Ремесел». Объектом изучение были избраны изделия из художественного металла. Работы «Искусств и Ремесел» в этом направлении декоративно-прикладного искусства полностью отражают стиль в целом.

Сформулируем основные принципы, характеризующие стиль «Искусств и Ремесел»:

1) Правда материала: сохранение и подчеркивание особенностей



Рисунок 1. Бра «Павлин». Великобритания, 1899 год. Александр Фишер. Высота – 103,5 см, ширина – 101 см, глубина – 16,5 см. Сталь, бронза, латунь, серебро, эмаль. «Музей Виктории и Альберта», Лондон.

используемого материала в готовом изделии;

2) Простые формы: отказ от излишеств в формообразовании и декоре. Внешний вид вещи должен отвечать ее функциональному назначению.

3) Природные мотивы: основным источником вдохновения для дизайнеров служили флора и фауна, традиционные для местного региона;

4) Традиционность: традиционный дом сельской местности стал основой для разработок дизайнеров «Искусств и Ремесел», что спровоцировало интерес к возрождению исторических техник.

Можно утверждать, что «Движение Искусств и Ремесел» спровоцировало возрождение искусства обработки металла. Именно в практике «Искусств и Ремесел» металл стал одним из самых часто используемых материалов, открывавшим большие возможности для экспериментирования. Мастера с широким перечнем материалов: медью, железом, сталью, бронзой и серебром. Техники обработки металла применялись как современные, так и традиционные: ковка, чеканка, литье, резьба, гравировка, инкрустация, покрытие патиной, лаком или эмалью. Одной из самых популярных техник было эмалирование по олову, позволявшее добиться переливчатого оттенка, который стал символом стиля «Искусств и Ремесел» в металле.

В изделиях из металла прослеживаются стилистические черты,

характерные для «Искусств и Ремесел» в целом: простые лапидарные формы, раскрытие в готовом изделии технологических особенностей обработки и свойств используемого материала. Так, функциональные элементы – заклепки, шляпки гвоздей – зачастую оставлялись открытыми. Заметим также, что металл «Искусств и Ремесел» вобрал в себя множество влияний: «готического возрождения», натурализма, японизма.

Пионером стиля в материале был Филипп Уэбб. При создании «Красного дома» для Уильяма Морриса он кроме деревянной мебели спроектировал для «Красного дома» ряд изделий из металла в духе «готического возрождения». Его работы массивны, геометричны, что, несомненно, пришло от романского стиля.

Металл часто использовался при создании осветительных предметов. Светильники «Искусств и Ремесел» отличались простотой: основа была деревянной или металлической, стеклянная часть украшалась несложными геометрическими или цветочными мотивами.

Ведущим британским мастером осветительных приборов был У. А. С. Бенсон. В начале карьеры Бенсон находился под влиянием работ по металлу А. Пьюджина в неоготическом стиле. Разрабатываемые им формы светильников соответствовали характерному интерьеру «Движения Искусств и Ремесел». Первоначально Бенсон проектировал светильники для газового освещения, а затем стал одним из первых дизайнеров, создававших лампы для электрического света. Разработанные им предметы стали продаваться в фирме «Моррис и Ко» с середины 1880-х годов. Бенсон также участвовал в крупных оформительских заказах «Моррис и Ко». Так, он спроектировал металлические светильники в Стэндене, одном из первых домов, где было проведено электрическое освещение. После кончины У. Морриса Бенсон стал директором «Моррис и Ко». Несмотря на общее внимание Движения к ручному ремесленному труду, Бенсон считал, что разумное использование машин способствует производству красивых вещей. Поздние работы Бенсона выполнялись на станке и стилистически скорее входят в ар нуво.

История металла зрелого стиля «Искусств и Ремесел» неразрывно связана с «Гильдией ремесла». Гильдия была основана Ч. Р. Эшби в Лондоне

в 1888 году. Организация должна была копировать идеализированные средневековые ремесленные гильдии, создавая комфортные и свободные условия труда для ремесленников. В 1896 году было зарегистрировано их первое клеймо, наносимое на металлические изделия. «Гильдия ремесла» Эшби представляла широкий выбор предметов домашнего обихода: столовые приборы, чаши, тарелки, чайники, часы. Производились изделия преимущественно из латуни и меди.

Джон Пирсон был первым дизайнером по металлу Гильдии, и его манера и техника заложили основы всех работ предприятия. Блюда, декоративные чаши, обычно из латуни и меди, декорировались широкими полосами орнамента в технике барельефа на металле. Характерными мотивами были стилизованные цветы и животные.

В 1898 году в издательстве Эшби вышли записки Бенвенуто Челлини. Они вызвали всплеск интереса к старинной технике «утраченного воска». При этой технике литья формирование изделия происходит на основе восковой модели. Модель обмазывалась глиной и обжигалась, воск выплавлялся, а вместо него заливался металл. Техника «утраченного воска» широко применялась еще в Древней Греции для создания бронзовых скульптур и пережила несколько периодов возрождения. Бенвенуто Челлини в своем «Трактате о ювелирном деле и скульптуре» [1] привел несколько модификаций техники «утраченного воска», которую он активно использовал в своих работах. Вновь возникшая известность техники сказалась, в частности, на работе Уильяма Хардмана, главного скульптора «Гильдии ремесла».

Сам Эшби начал работать с серебром к концу 1890-х годов, и этот материал вскоре стал самым применимым в Гильдии. Для работ Эшби характерно внимание форме в ущерб декору. Орнамент обычно был сконцентрирован на одном участке, остальная часть изделия оставалась гладкой. Эшби предпочитал неполированный металл со следами чеканки. В то время основной художественный металл на рынке был полированным, гладким и сверкающим. Стоит заметить также, что работы Эшби опирались на исторические образцы, особенно на Средневековье и Ренессанс.

Дизайнер интересовался и цветом в работах по металлу. Небольшое количество его изделий декорировалось полудрагоценными камнями.

Однако самым доступным и широко применяемым способом обработки была эмаль. «Искусства и Ремесла» использовали широкий спектр эмалевых техник: выемчатая эмаль, перегородчатой эмаль, роспись эмалями.

Работа с эмалью начиналась с подготовки основы – медной пластины толщиной в несколько миллиметров. При выемчатой эмали в медной основе вырезались углубления глубиной в 1 миллиметр. При перегородчатой эмали к основе припаивались ячейки из медных полосок, с помощью которых формировался рисунок будущего изделия.

Образованные описанными способами выемки заполнялись стеклянной крошкой, и предмет проходил обжиг. После остывания изделия подвергалось шлифовке и полировке.

Дизайнер Александр Фишер стоял во главе возрождения этой техники. Первоначально он занимался эмалью по керамике, затем после посещения Франции и знакомства с лиможской эмалью он заинтересовался росписью эмалями по металлу и вскоре стал самым значительным мастером в Великобритании.

Одна из самых известных и характерных его работ бра «Павлин» хранится в собрании «Музея Виктории и Альберта», Лондон (рис.1). Мотив павлина был чрезвычайно популярен в тот период, как в рамках «Искусств и Ремесел», так и в эстетизме. Впервые предмет был представлен на выставке «Искусств и Ремесел» в 1899 году, а затем на Международной выставке в Турине в 1902 году.

Мастер по металлу Томас Джекилл владел успешным производством в Норвиче и Лондоне. Его норфорлские работы преимущественно созданы для церкви и следуют стилю «готического возрождения». В 1858 году Джекилл переехал в Лондон. В 1959 году он начал работать с норвической латунью и железом, начав работать на предприятие «Бернард, Бишоп & Бернард». Критик Глисон Уайт описал его как «первого дизайнера, спроектировавшего оригинальные работы, в которых принципы японизма ассимилировались – не имитировались» [2; с. 154].

Известны были проекты Джекилла для оформления каминов. Существовало множество вариаций и размеров панелей, которые сочетались под конкретный заказ. Многие архитекторы, включая



Рисунок 2. Панель для камина. Лондон, Великобритания, 1890-1893 годы. Дизайн Т. Джекилл, производство «Бернард, Бишоп & Бернард». Изразцы по дизайну К. Дрессера, производство «Минтон» высота – 92 см. Чугун, керамика.

Номана Шоу и Кристофера Дрессера, включали изделия Джекилла в свои проекты. Примером совместной работы Дрессера и Джекилла может служить оформление камина, представленное на аукционе «Кристи» (рис.2). Джекилл был одним из самых успешных мастеров по металлу, который смог представить свои ремесленные работы массовому рынку. Типичным примером работы Джекилла могут служить так называемые «Венские ворота», оформлявшие вход в павильон на международной выставке в Вене. В этом произведении прослеживается комбинация натуралистического орнамента в виде завитков и японских растительных и анималистических форм.

Самой коммерчески успешной фирмой, представляющей изделия из металла в конце 1890-х годов, была «Либерти и Ко». Соответственно самым влиятельным дизайнером по металлу был Арчибальд Нокс, работавший там. Нокс был выпускником Школы Искусств Дугласа на острове Мэн. В 1898 году дизайнер начал сотрудничать с «Либерти». Он был известен в первую очередь благодаря изделиям в кельтском стиле из серебра и олова. В 1899 году была запущена серия посуды из серебра «Кимрик», а в 1903 году – серия из олова «Тудрик». Благодаря влиянию кельтского прикладного искусства работы Нокса часто инкрустированы камнями, а формы отличаются плавностью и мягкостью. Популярная посуда серий «Кимрик» и «Тудрик» повлияла

на эстетику мастеров по металлу стиля ар нуво, так как изделия Нокса был хорошо распространены за пределами Великобритании.

Самой сильной школой в материковой Европе были «Венские мастерские». Первые работы Коломана Мозера и Джозефа Хоффмана показывают, насколько они были близки британскому Движению. Формы просты и отчетливо геометричны, поверхности оставлены без полировки, камни для инкрустации использованы редко, но выразительно.

В США влияние «Искусств и Ремесел» на металл было так же широко, как и на другие ремесла. В Чикаго существовал «Магазин Кало», производящий изделия и меди, латуни и серебра. Дизайн разрабатывала основательница мастерских Клара Бэрик Уэллес. Формы были простыми, поверхность матовой, зачастую единственным орнаментом изделия являлась монограмма. Сан-Франциско также был известным центром работ по металлу. Там творил датский эмигрант Дирк ван Эрп, проектировавший медные вазы, тарелки и лампы с декоративной патиной. Самый известный американский представитель стиля «Искусств и Ремесел» Густав Стикли оставил свой след и в металле, создавая изделия с необработанной поверхностью, следами чеканки и патиной.

Работа по металлу, как и иные направления декоративно-прикладного искусства, в период существования стиля «Искусств и Ремесел» переживала расцвет. Произошла трансформация декоративных искусств, их переориентировка на массовое промышленное производство, что вызвало появление феномена дизайна. Благодаря таким явлениям, как «Движение Искусств и Ремесел», продукты прикладного искусства и дизайна стали восприниматься в качестве художественных произведений, сохранив при этом, свое утилитарное значение.

Библиография:

1. *Челлини Б.* Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентийца, написанная им самим во Флоренции. - пер. М. Лозинского, вступ. статья А. К. Дживелегова, Москва – Ленинград.

2. International Arts & Crafts / edited by Karen Livingstone and Linda

Parry. – London, 2005.

3. *Gloag J*. Victorian Comfort: A Social History of Design, 1830-1900. A. C. Black, 1961.

4. *Levy M*. Liberty Style, The Classic Years, 1798-1910. New York: Abrams, 1986.

5. *Naylor G*. The Arts and Crafts Movement: A Study of Its Sources, Ideals, and Influence on Design Theory. Cambridge: MIT Press, 1971.

6. Designers and Their Work. 1. - Mr. C.F.A. Voysey // The Furnisher. - Jan 1900. vol.1. - pp.107-112.

М.В. Соколова

УСАДЕБНЫЙ ДОМ ЭПОХИ HIGH VICTORIAN КАК ЗЕРКАЛО НОВЫХ ТЕНДЕНЦИЙ В ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ АНГЛИИ

Статья посвящена проблемам английской усадебной архитектуры Викторианской эпохи. Именно в это время классическая традиция в архитектуре частного жилища перестает быть доминирующей. На смену ей приходят новые, весьма разнообразные вкусовые предпочтения. Автор стремится выяснить, какими социальными предпосылками было обусловлено подобное изменение стилистических тенденций.

The article is devoted to the architecture of English country estates of the Victorian epoch. The classical tradition ceased then to be dominating in the architecture of private houses. It was replaced by various new tastes. The author attempts to clarify what social conditions determined that change in the stylistic trends.

Ключевые слова: викторианская эпоха, английская усадьба, национальные традиции в архитектуре, готическое Возрождение, полистилистика, историзм.

Keywords: Victorian Age, English country house, national traditions in architecture, Gothic revival, polistylistics, historism.

Выбор темы обусловлен двумя особенностями английской культуры. Во-первых, трудно найти страну, где была бы столь же значительна роль усадебной жизни. Во-вторых, так же трудно обнаружить где-либо в Европе столь рано и остро проявившийся и упорно сохранявшийся интерес к проблематике национального наследия. Однако наиболее актуализирована она именно в викторианскую эпоху. Впервые внеклассические тенденции будут подняты на знамя как официальный

художественный язык Империи. «Разговор» на этом языке перестанет быть в жилой архитектуре знаком неофициальности и даже оппозиционности, он становится своего рода архитектурным comme il faut, манерой самоутверждения в существующем общественном порядке.

«Провидением он поставлен на высоту власти и достоинства, и ложная скромность отнюдь не должна удерживать его от намерения выразить эту идею спокойно и весомо в характере своего жилища», - рассуждает о роли лэндлорда архитектор Джильберт Скотт (1). Эти слова вспоминаются, когда обращаешься к усадьбе Харлекстон Мэнор в Линкольншире. Дом строился почти полтора десятилетия (1831-1844), а отделка тянулась вплоть до смерти хозяина в 1854 году. Заказчиком был некий мистер Грегори, джентльмен со скромным годовым доходом в 12 000 фунтов, как охарактеризовал его посетивший имение в 1838 году Ч. Гревил. Аристократическая компания, заехавшая в гости к своему соседу-сквайру осталась шокированной явно не соразмерным ни доходам, ни социальному положению хозяина масштабом развернувшейся стройки.

Что же толкало хозяина на путь многолетних тягостных усилий и жесточайшей экономии, в результате которых он так и не обзавелся семьей, почти никого не принимал и не участвовал в общественных увеселениях, вел крайне замкнутый образ жизни? Ответ кроется отчасти в особенностях личности этого типично британского оригинала, но в значительной степени ситуации характерна для своего времени. Викторианские дома зачастую «избыточны», и причин тому много. Это и резкое снижение детской смертности, повлекшее за собой рост семей, и развитие системы железнодорожных коммуникаций, в результате чего англичане стали много чаще гостить друг у друга Пришлось увеличивать как число детских и гостевых комнат, так и помещения для персонала, обслуживающего возросшее число гостей и домочадцев.

Но есть и еще одна причина. Подавляющее большинство усадебных домов описываемого периода являются центрами значительных землевладений. Хозяева озабочены тем, как впишется их семья в уже существующую в этом месте социальную структуру. Именно это заставляло скромных сквайров и недавно вставших на ноги

промышленников идти на непомерные траты. Важно было показать, в каком направлении намерен действовать и расходовать свои средства новый владелец. Облик дома являлся своего рода декларацией о намерениях.

Сначала Грегори выбирает так называемый елизаветинский стиль. Впрочем, спектр возможностей не был широк. Образ усадебного дома с портиком и рустованным цоколем превратился в явный анахронизм. «Замковая» архитектура вызывала не меньше нареканий. Еще в 1820–е годы современники отмечали противоречивость образа такого дома: грозного и неприступного со своими башнями и подъемными мостами с одной стороны и полностью раскрытого и беззащитного с другой, где к строению примыкала обязательная по моде того времени оранжерея. Такое архитектурное решение редко позволяло сочетать живописность с удобством и функциональностью, идеи, ассоциировавшиеся с подобного рода образом совершенно неприемлемы: сословная гордыня, высокомерие и недружелюбие. Заявлять о своей значимости, не раздражая средний класс и выказывая добросердечную рачительность о «малых сих» - задача, требовавшая хорошо продуманной манеры поведения во всем, включая выбор архитектурного облика своего жилища. Требовалось найти некий образ, который заключал бы в себе мысль о «золотом веке» Британии, когда все подданные наслаждались покоем и довольством. Таковой виделась соверменникам елизаветинская «merry England» (веселая Англия), многократно воспетая поэтами.

Однако Грегори неожиданно меняет и архитектора, и стиль. Ряд документов по Харлекстону с утерян, поэтому мы не знаем точно, кто первоначально работал над проектом. Можно предполагать, что это был Э.Сэльвин, архитектор, в умевший работать и в классическом, и в живописном стиле, известный своей способностью находить оптимальные по своему удобству планировочные решения. Елизаветинский стиль был своего рода его коньком. Чувство такта и вкус выделяли его среди коллег, однако суховатость творческого почерка вряд ли могла импонировать заказчику.

В конце 1830-х годов, воспользовавшись в течение недолгого времени консультациями Э.Блора, Грегори приглашает У.Берна.

Из работавших в это время мастеров Берн - более чем кто-либо эклектик. Вопрос стиля для него вторичен по сравнению с вопросами практического удобства и рациональности. Феерический образ усадьбы с ее немыслимо разросшимся планом и обилием парковых строений, заполонивших собой окрестности, с ее избыточной пластикой и парадоксальной игрой масштабов наводит на мысль об активном участии в проектировании главного помощника Берна Д.Брайса, архитектора действительно любившего барокко и много строившего «барочные» дома. Однако главным автором проекта все же следует назвать самого хозяина, превратившего строительство в дело всей своей жизни. В поисках идей для своего жилища Грегори неутомимо путешествует, посещая сначала наиболее прославленные усадьбы Англии, а затем и самые различные страны.

Дворцовое великолепие родового гнезда ни коим образом не связано с идеей рода: Грегори ненавидел своего наследника и хотел, чтобы имение после смерти перешло к его другу. С идеей же общественного служения оно входит в явное противоречие. Фигура Грегори замыкает собой замечательную череду джентльменов-любителей изящного, для которых оно являлось безусловной самоцелью, в то время как система приоритетов викторианского общества сместилась совершенно в другую сторону.

«Я буду счастлив трудиться беззаветно как рыцари прошлого, знайте лишь, что если Вы когда-либо услышите обо мне уже не как о праздном дилетанте, а как о человеке, истощающем свои силы во благо чего-либо полезного, я делаю это ради Вас», - восклицает герой романа Ш.Янг «Остановка сердца» (1855) (2). Картины и статуи, привезенные из Италии, он распродает и на вырученные деньги строит в своем поместье церковь и школу. Произошла смена ценностей. Дилетант как человек преданный искусству ради обретаемого в нем наслаждения вызывает теперь подозрение. Наслаждение ассоциируется с эгоистическим забвением своего долга перед ближним, а то и с пороком.

Однако и добродетель теперь принимала в глазах современников новые очертания. Вот, скажем, сэр Уолтер Вивиан в «Принцессе» Теннисона (1847):

«Не щуплый белоручка-баронет,
Он истинный рослый широкоплечий англичанин,
Хозяин тучных призовых волов и овец,
Растящий громадные дыни и ананасы,
Участвующий по крайней мере в трех десятках благотворительных обществ,
Лучший из возможных председатель квартальных сессий.
Светловолосый и раскрасневшийся на утреннем ветру» (3).

Рачительный хозяин, неравнодушный к судьбе ближних христианин, добросовестный и политически активный гражданин, здоровяк и силач - вот образ национального героя. Соответствовать ему стремится и родовая аристократия, и средний класс. Это общее направление. Всевозможные оттенки названная идея могла приобретать в зависимости от личности, социального статуса, политических пристрастий заказчика и вкусов архитектора.

О. Пьюджи, один из идеологов так называемого готического возрождения, ставит акцент как в своих теоретических трудах, так и в своем творчестве, на религиозной составляющей описанного идеала. Образ «готического» строения с обязательной высоченной башней в качестве центра композиции прочно ассоциируется с такими его постройками. Другой неизменно присутствующей характерной чертой является так называемый Great hall, большой холл, гигантская пиршественная зала.

Оба элемента являются знаковыми. Башня – единственный сохранившийся элемент замковой композиции. Количественно редуцируясь до единичности, он перестает ассоциироваться с образом сословного чванства и приобретает в глазах окружающих позитивную коннотацию. Процитированные слова Дж.Скотта о высоте дарованного по воле Провидения положения находят себе воплощение в доминирующей над окрестностями башне. По своим формам этот элемент напоминает церковную колокольню, однако функционально не связан с капеллой, которая далеко не всегда присутствует в ансамбле. Практичные викторианцы находят ему прозаическое применение, превращая в водонапорную башню. Позже, когда в моду войдут курительные комнаты, их также удобно будет поместить здесь,

максимально отделяя таким от остальных помещений и исключая возможность распространения запаха.

Викторианский дом – это чрезвычайно разросшийся, сложный организм и бесперебойно и с удивительной точностью работающий механизм, где не существует мелочи, которая не была бы тщательным образом продумана. Его сложное планировочное решение, живописное разнообразие силуэта, декоративность фасадной структуры продиктованы необходимостью вписать в композицию гигантское служебное крыло, которое занимает подчас до семидесяти процентов площади здания.

Вопрос о том, куда поместить службы, стоит остро. Устройство слуг в доме – важный момент, характеризующий хозяина с нравственной стороны. Так человеколюбие и забота о ближнем требовали, чтобы в комнате жили не более одного-двух человек. Представление о приличиях предполагало, что мужская и женская прислуга не только живет на разных половинах, но даже пользуется разными лестницами. Забота о порядке и гигиене вела к тому, что для каждой функции было выделено свое помещение. В результате получался сложнейший лабиринт с бесконечной сетью коридоров и массой лестниц.

Этот лабиринт составлял отдельный мир в структуре дома, вплотную примыкал к миру хозяев, но и отделяясь от него тяжелой дверью. Задача, которую на протяжении десятилетий решали архитекторы, заключалась в максимальном сближении этих миров (для того, чтобы один мог обслуживаться другим) и одновременно максимальной изоляции их друг от друга. Идеальная ситуация, когда слуги вообще незаметны. Существует масса анекдотов о хозяевах, требовавших от прислуги, чтобы она никогда не попадалась на глаза или отворачивалась лицом к стене при встрече, о хозяевах, ни разу за много лет не разговаривавших с прислугой и так далее.

Такой порядок мало соответствовал воспетому в литературе образу старой доброй Англии с ее простотой нравов и свободой обращения. Поэтому настоятельно возникает потребность вопреки существующей реальности визуализировать его в архитектуре. И здесь ключевая роль принадлежит Большому холлу. Пьюджин сделал многое для воскрешения этой традиционной формы средневековой архитектуры.

В основание подобной практики он положил следующее рассуждение в своем труде «Истинные принципы христианской архитектуры»:

«Практически постоянное пребывание старого дворянства в своих поместьях делало необходимым иметь помещения, где бы они могли в полной мере оказывать гостеприимство. Они не ограничивали число своих гостей, как это делают теперь, несколькими модными персонами, приезжающими иногда в загородный дом на несколько дней. Но под дубовыми балками их громадных холлов хозяева поместья обычно собирали всех своих друзей и вассалов в те периоды, когда церковь призывает своих чад веселиться, в то время как гости более низкого происхождения также участвовали в празднестве у ворот дома. Католическая Англия была веселой Англией, по крайней мере для бедняков» (4).

В эти годы холл воскресает не только в архитектуре. Изображая средневековую жизнь, литература и живопись с любовью останавливаются на этом образе. Great hall – единственное место в доме, где проходит встреча хозяина с местным населением в неформальной обстановке. Обычно это происходит на Рождество и осенью по завершении сбора урожая. Холл громаден, поскольку должен вместить в себя сотню, а то и больше гостей, хозяева пируют вместе с ними, а дамы наблюдают с галереи, поскольку грубые шутки и вульгарность манер веселящегося простонародья могут их шокировать.

Приведенные слова Пьюджина описывают идеальную модель. На практике архитектору зачастую приходилось отступать от нее. Личность заказчика накладывала отпечаток на проект. Хороший пример тому – Скэрисбрик Холл в Ланкашире. Этот дом был задуман Пьюджином в соответствии с его представлениями о том, что он называл старой католической усадьбой. Хозяин, Чарльз Скэрисбрик, принадлежал к старому католическому роду. В основе проекта лежит старое здание. Пьюджин исходит из идеи бережной реконструкции. Любопытно, что дом был «перелицован» в готическом вкусе еще в 1815 году в соответствии с модными в то время представлениями о живописном. Однако это представлялось архитектору недостаточным. Критикуя теорию пиктуреска (т.е. живописного), он упрекнет ее сторонников в исключительном внимании к эффектной фасадной композиции

и пренебрежении заботой о функциональности плана, отсутствии интереса к тому образу жизни, зримым воплощением которого является планировочное решение.

На практике образ жизни заказчика заметно отличался от сочиненного идеала. Скэрисбрик не был ни примерным католиком, ни радушным хозяином. Он жил крайне замкнуто, что порождало всякого рода слухи о его одержимости страхами, безнравственном поведении и т.д. Хозяину явно нравилось мистифицировать окружающих. Однако подозревавшие наличие «скелета в шкафу» соседи вряд ли догадывались, что тщательно охраняемая от их глаз тайна – великолепная художественная коллекция, хранившаяся в усадьбе. Колоссальное состояние лэндлорда в основном шло на ее составление. Причины, заставлявшие успешного бизнесмена скрываться, очевидны. Его поведение не вписывалось в новую систему ценностей, четко разделившую область privacy от области publicity, при которой частная жизнь есть тщательно охраняемая святыня, а «мой дом – моя крепость», но при условии исполненного по отношению к ближним долга.

В интерьерах присутствуют благочестивые надписи: «Аще не Господь созиждет дом всуе труждается зиждущий», «Хвалите Бога» и т.д. Они, как и гигантское помещение холла, домашняя капелла, возвышающаяся над всей округой башня призваны были продемонстрировать должную модель поведения, имевшую мало сходства с действительными интересами и устремлениями хозяина. Неудивительно поэтому, что капелла не была построена, а башня сооружена много позже сыном О. Пьюджина Эдвардом.

Еще один интересный случай – усадьба Бэйонс Мэнор в Линкольншире. Семейная драма, разыгравшаяся в связи с тем, что дед поэта А.Теннисона завещал имение младшему сыну, оставив старшего ни с чем – хорошо известный факт. Чарльз Теннисон принимается обустраивать доставшееся ему имение и превращается на весьма сомнительных основаниях в Ч.Теннисона д'Энкур. Соответственно и облик поместья должен был воплощать идею старинного родового гнезда. Выбор форм замковой архитектуры объяснялся таким образом не только вкусами автора проекта (архитектор У.Николсон живо интересовался памятниками национального средневековья), но и

потребностью заказчика в создании на территории поместья неких никогда здесь не существовавших на самом деле знаков исторической памяти как то массивные формы башенных ворот, большой холл, снаружи походящий на готическую капеллу, общий силуэт дома с чередованием островерхих крыш и зубчатых башен. На башню водрузили флаг, а холл украсили рыцарским девизом «en avant». Оружие, изразцы и геральдические щиты украшали интерьеры. Гостившего здесь Бульвера Литтона облик поместья вдохновил на написание поэмы «Гарольд, последний король саксонский» (1848). Живописность композиции, очевидно, была приоритетной по отношению к функциональности.

Как и Скэрисбрик Теннисон был диллетантом и коннесером: собирал этрусские вазы, голландскую и фламандскую живопись, писал и издавал свои поэтические произведения. Но он также был активной фигурой в общественной жизни своего времени: член парламента, занимавший лево-радикальные позиции, резко выделялся на фоне основной массы заказчиков «средневековой» архитектуры, принадлежавших к партии тори. Этим и объясняется тот факт, что ряд типичных элементов здесь либо отсутствует, либо «звучит» иначе, чем обычно. Так холл выглядит камерным и изящным, а из множества башен ни одна не напоминает церковную.

Интересна последующая судьба дома: в результате семейной распри он был заброшен и постепенно превращался в типичную замковую руину, последние остатки которой были снесены уже после второй мировой войны. Время и обстоятельства дополнили тот образ, к которому стремились его создатели.

Рассмотренные примеры иллюстрируют ситуацию лишь отчасти. Однако общая тенденция ясна. Язык «не-классических», связанных с идеями национального прошлого, архитектурных форм становится выражением определенных культивируемых обществом нравственных ценностей. В результате он как лакмусова бумажка отражает весь спектр существующих в реальности умонастроений: от страстного желания показать свою благонадежность вплоть до намерения, закрывшись в своем родовом гнезде, дистанцироваться от навязываемых извне идей.

Примечания:

1. Цит. по кн.: M.Girouard. Victorian Country House. Yale, 1985, p. 5.
2. Цит. по кн.: M.Girouard. Op.cit., p. 15.
3. *A. Tennison.* Princess (1847). Подстрочный перевод автора статьи.
4. *A.W. Pugin.* True Principles of Pointed or Christian Architecture. L., 1841, p. 61.

Библиография:

1. *M. Girouard.* Life in English Country House. L., 1980.
2. *M. Girouard.* Victorian Country House. Yale, 1985.
3. *N. Pevsner.* Some Architectural Writers of the Nineteenth Century. L., 1972.
4. *Клименко Ю.Г.* ОТ ПАРИЖСКОГО «ПАРТИКУЛЯРНОГО ОТЕЛЯ» К МОСКОВСКОЙ УСАДЬБЕ. ТЕМА РОТОНДЫ В АРХИТЕКТУРЕ КЛАССИЦИЗМА// Дом Бурганова. Пространство культуры. 2013. №4. С.60-72
5. *Цветкова П.О.* МАЛОИЗВЕСТНЫЕ ВИЛЛЫ А. ПАЛЛАДИО В КОНТЕКСТЕ ЕГО ПЛАНИРОВОЧНОЙ СИСТЕМЫ// Дом Бурганова. Пространство культуры. 2013. №4. С. 47-59
6. *Чекмарев В.М.* ФОРМИРОВАНИЕ ПАРКОВОЙ СРЕДЫ В ИМПЕРАТОРСКОЙ ПЕЛЛЕ (1785-1789 ГГ.) // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2014. №1. С.59-68
7. *Чекмарев В.М.* АНГЛИЙСКАЯ ПЛАНТОМАНИЯ РОССИЙСКОЙ АРИСТОКРАТИИ. ПЕЙЗАЖНЫЙ ПАРК И. И. БАРЯТИНСКОГО В МАРЬИНЕ// Дом Бурганова. Пространство культуры. 2014. №1. С.69-76

Н.Ю. Красносельская

ЧУГУННАЯ ОГРАДА АЛЕКСАНДРОВСКОГО САДА АРХИТЕКТОРА А.Л. ВИТБЕРГА В ВЯТКЕ

В настоящей статье рассматривается история изготовления чугунного декора ограды для Александровского сада в Вятке. Особое внимание уделено деятельности ссыльного архитектора А.Л. Витберга в Вятке.

In this article the history of making cast-iron ornament of fence for Alexander Garden in Vyatka is examined. The special attention is given to the activities of the exile architect A.L. Vitberg in Vyatka.

Ключевые слова: производство, чугунное литье, Вятка, проект, ограда.

Keywords: manufacture, cast-iron, Vyatka, project, fence.

Художественный металл Вятки интересен с точки зрения развития производства и распространения официальных столичных стилей в провинции. Данный вопрос был изучен рядом авторов в контексте истории архитектуры Кировской области и Удмуртии: А.А. Александровым [1], Б.В. Зыриным [2], М.В. Курочкиным [3], И.В. Порошиным [4], Е.Ф. Шумиловым [5].

Для атрибуции и реставрации архитектурно-декоративного металла представляется интересным история создания некоторых чугунных ограждений, входящих в ансамбль известных архитектурных сооружений в провинции в XIX веке. Любопытна в этом отношении Вятка. Этот красивый город в XIX веке был ссыльной губернией. Однако, ссыльные люди были из числа выдающейся русской интеллигенции, именно они привнесли в Вятку лучшие культурные традиции столицы.

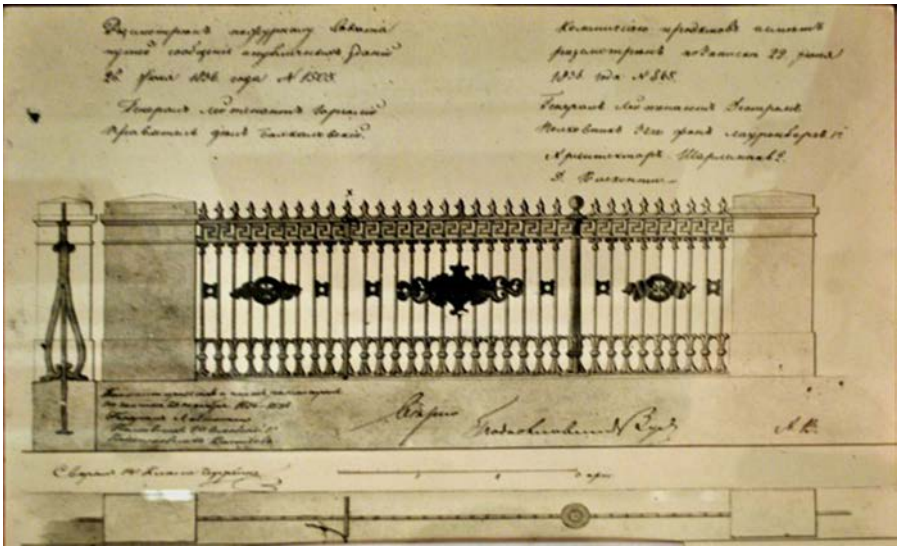


Рисунок 1. Проект ограды Александровского сада в Вятке. Арх. А.Л. Витберг.

Архитектор Витберг Александр Лаврентьевич оказался в Вятке не случайно. В 1835-1840 годах он находился в вятской ссылке. Именно в этот период он разработал для Вятки проекты: Александро-Невский собор; а также ограду и входной портик Александровского сада.

Александровский сад изначально создавался на манер английского парка, но с посадкой местных деревьев - лип, берез, рябин и др. Место для разведения сада выбрали очень удачно. Оно занимало мыс, образованный берегом реки Вятки и склоном оврага. В XVII веке здесь находилась северная часть хлыновского посада. Территория сада имела сложившееся архитектурное окружение. Охватив полукольцом корпуса губернских присутственных мест, она вплотную подходила со стороны набережной к ограде Пятницкого храма и заканчивалась у стен Спасо-Преображенского девичьего монастыря.

30 августа 1835 года парк был торжественно открыт и назван «Александровским» в память о приезде в Вятку в 1824 году Александра I.

Центральный павильон и береговая ротонда были выполнены по чертежам вятского губернского архитектора Александра Егоровича Тимофеева в 1835 году.

История создания Александровского сада, в проектировании которого участвовал известный зодчий А.Л. Витберг, объясняет стремление городских властей во всем походить на столицу.

Вначале проекты парадного входа в сад и ограды по поручению губернатора К.Я. Тюфяева выполняли два архитектора – А.Л. Витберг и А.Е. Тимофеев, между ними был устроен своеобразный негласный конкурс. На стадии разработки оба проекта были отосланы в министерство внутренних дел. Через четыре месяца губернатора уведомили, что проекты рассмотрены главным управлением путей сообщения и публичных зданий. Комиссия отдала предпочтение проекту Витберга. (Рис.1). Однако, министр выразил сомнение в том, что в Вятке можно будет найти столь искусных мастеров, какие нужны «дабы привести в действие означенные проекты». Он рекомендовал построить типовую ограду по одному из «образцовых» проектов 1809–1812 годов. Но Тюфяев не принял рекомендации петербургского начальства. И проект ссыльного архитектора был одобрен с одним лишь замечанием: строить ограду без каменных столбов.

Чугунная ограда сада по проекту А.Л. Витберга отливалась первоначально на Шурминских заводах под Уржумом. В марте 1837 года управитель заводов Шестаков сообщал в Вятку, что из 69 звеньев сделано 15, а для прочих звеньев выбито 35 решеток, все колонны и 30 верхних гребней. Таким образом, процесс литья ограждения затягивался, а мастера уверяли, что к Пасхе все литье будет закончено. Одно звено решетки с Шурминских заводов 15 мая 1837 года было привезено в Вятку для показа. Однако, той же весной 1837 года, когда отливка чугунной ограды шла в Шурме, губернатор вел переговоры с конторой Холуницких заводов (в Слободском уезде Вятской губернии). Губернатор, очевидно, предполагал, что владельцы Шурминских заводов не согласятся с той ценой, которую без их согласия установил управляющий. Поэтому была получена договоренность, что ограждение будет отлито на заводах в Белой Холунице.

Обилие разнообразного художественного металла в архитектуре Вятки объясняется наличием в этом крае мощного производства железа. Город Белая Холуница известен историей производства литого и кованого металла, в том числе и уникальных художественных изделий. Это был

старейший промышленный район, на котором в 3-й четверти XVIII века была построена плотина, зародилось железоделательное производство и сосредоточено в настоящее время большинство сохранившихся исторических построек завода. Еще в начале XVIII века, в Слободском уезде Вятского наместничества были открыты месторождения железной руды и было решено построить чугуноплавильный завод. Холуницкое железо, производимое в те годы, славилось на всю страну и отличалось своей пластичностью и ковкостью. «Во многом развитие архитектурно-художественного металла с середины XVIII века связно с развитием сети Уральских горных заводов. К 1880 году на территории Вятской губернии работало 16 железоделательных, чугунолитейных и чугуноплавильных заводов» [6].

Таким образом, в начале 1838 года на Холуницком заводе по предложению губернатора был выполнен ответственный заказ - отливка по рисунку А. Л. Витберга чугунной решетки и ворот для ограды Александровского сада города Вятки. Возникшие затруднения с деньгами на отливку этой ограды были решены лишь благодаря меценатству купцов первой гильдии Гусева и Герасимова.

Решетка была установлена к зиме 1939 года. Чтобы не ставить ее с уступами, требовалось выравнивание места. Работы эти были взяты на свой счет винным откупщиком Беляевым. Производили срезку земли солдаты Вятского гарнизонного батальона. Строительство же портала продолжалось и в 1840-м.

Нужно вспомнить мастера из крепостных крестьян нижегородца Ивана Павлова Смирнова, который в 1838–1840-х годах поставил решетку. Он же выстроил и портал Александровского сада. Мастер настолько проникся замыслом архитектора, что А.Л. Витберг именно ему без колебаний предложил позже принять на себя и постройку Александре-Невского собора.

В итоге, обращенный к городской площади, южный фасад Александровского сада был обрамлен чугунной оградой. Она приподнята на цоколе, облицованном с фасада опочными блоками. Сборные звенья решетки установлены между заделанными в кладку чугунными столбами круглого сечения, увенчанными шарами. Рисунок решетки был набран из вертикальных прутьев с утолщенным основанием. (Рис.2).

В рисунке ограды Александровского сада в Вятке были использованы традиционные классические элементы. М.В. Курочкин приводит следующее описание решетки из архивных документов: «В ее основе – трехчастное членение по горизонтали на три полосы. Верхний пояс заполнен меандром, средний составлен из солярного символа, от которого по горизонтальной оси отходят пучки пальметт, переходящих в кольца. Нижний пояс представлен базами вертикальных прутьев, слившихся в один горизонтальный ряд из распустившихся початков. Каждое отдельное звено состоит из чугунной плиты форматом 1700х1700 мм с 13 прутьями, где каждый прут имеет квадратное сечение 20 мм. Каждое звено держат опоры диаметром 950 мм. Полностью решетка была завершена к 1840 году. Всего было отлито 150 звеньев и 146 опор» [7].

Чугунная решетка Александровского сада Вятки была композиционно связана с каменным порталом. А.Г. Тинский писал, что Витберг после 1813 года выполнил ряд архитектурных проектов усадебных домов, храмов, мостов. И всегда шел к лучшему варианту «от рисунка»: набрасывал эскиз за эскизом, сравнивал, подправлял. В. Л. Снегирев, первый исследователь творчества Витберга и автор монографии, привел в ней два эскиза портала, выполненные зодчим, в дорическом стиле. Портал и садовая решетка стали органической частью сада, задуманного еще до появления Витберга в Вятке губернским землемером Михаилом Ивакиным и архитектором Александром Тимофеевым. Последний штрих в этом проекте был нанесен Александром Лаврентьевичем Витбергом.

Портал Александровского сада - замечательный образец русского ампира. Четыре массивных пилона держат столь же массивные перекрытия; с юга и севера между пилонами - две дорические колонны, разделяющие вход на широкие центральные ворота и две калитки по бокам. Сильно выступающий низкий карниз и дорические колонны стилистически взаимосвязаны с беседками А.Е. Тимофеева; это свидетельство того, что А.Л. Витберг со вниманием отнесся к произведениям губернского архитектора. На фризе между триглифами вписаны барельефы-венки. Над карнизом - аттик с гирляндой, перевитой ленточками и надпись: «Александровскiй садъ». Две таких



Рисунок 2. Фрагмент портала и чугунной ограды Александровского сада в Вятке.



Рисунок 3. Фрагмент ограды Казанского собора в Санкт-Петербурге.

же гирлянды - на пилонах. Тяжелые формы портала Витберга лаконично контрастируют с легкой ажурной решеткой.

Исследователь архитектурного металла Вятско-Камского региона М.В. Курочкин пишет: «Опыт работы с металлом профессиональных архитекторов, приехавших из столичных мастерских, не мог пройти бесследно. Ярким примером «столичного» классицизма стала ограда Александровского сада в г. Вятка, созданная в 1836 году по проекту А.Л. Витберга. Чугунная решетка была отлита на Холуницких заводах по композиционному прототипу ограды Казанского собора в городе Санкт-Петербурге» [8].

Ограда, на которую ориентировался при проектировании автор решетки Александровского сада в Вятке, находилась на западном фасаде Казанского собора. Это одно из последних и замечательных произведений Воронихина. По совершенству рисунка, точности пропорций, выверенным контрастам тяжелых каменных столбов и ажурного кружева звеньев ограда Казанского собора принадлежит к шедеврам архитектуры и декоративного искусства высокого классицизма, и как справедливо замечает М.В. Курочкин, эта ограда была образцом. Первые эскизы решетки относятся к 1805 году, а установлена она в 1811 – 1812 годах.

Четырнадцать мощных гранитных столбов дорического ордера обработаны широкими каннелюрами и увенчаны шарами. (Рис. 3). Решетка из тонких стержней с крупными ромбами и сочным фризом

отлита на чугунолитейном заводе Ч. Берда. Композиция ограды Воронихина строится на частой постановке вертикальных прутьев. В каждом из пролетов решетки он создает своего рода нейтральный фон, на котором возникают крупные орнаментальные акценты. Этот прием характерен для многих оград высокого классицизма. Несомненно, данный композиционный прием был взят за основу А.Л. Витбергом при разработке ограды для Александровского сада в Вятке. Но нужно подчеркнуть, что это было не слепое копирование, а скорее сохранение основных композиционных и стилевых принципов, но, вместе с этим, и варьирование декоративных элементов. Ограда Александровского сада в Вятке меньше по масштабу, менее монументальна, чем решетка Казанского собора в Санкт-Петербурге. Проектируя провинциальный публичный сад, А.Л. Витберг блестяще решил задачу взаимосвязи масштабов архитектуры губернского города и малых архитектурных форм сада, в частности его ограды, он создал гармоничную композицию чугунного декора на фоне монотонного ряда чугунных прутьев. Помпезность образцовой ограды Казанского собора сменилась на провинциально-скромный образ в решетке Александровского сада в Вятке.

В Санкт-Петербурге и Москве «XIX век – эпоха долгих и мучительных поисков художественных форм, особенно с 30-х годов, когда «николаевский» стиль классицизма в художественных кругах России стал «немодным» [9]. Однако, этот стиль все-таки продолжал развиваться в таких губернских городах, как Тула, Вятка, где богатое купечество, возможности и промышленная база железоделательных заводов, пребывание столичных архитекторов создавало благоприятную среду для проектирования художественного металла в постепенно уходящем стиле классицизм.

Библиография:

1. *Александров А.А.* Ижевский завод. Научно-популярный очерк истории завода (1760 – февраль 1917 гг.). Ижевск, 1975.

2. *Зырин Б.В.* Архитектор Чарушин. Киров, 1998.

3. *Курочкин М.В.* О своеобразии вятской художественной ковки //

Художественно-педагогическое образование. Ижевск, 1995.

4. *Порошин И.В.* Белая Холуница. Киров, 1989.

5. Шумилов Е.Ф. К вопросу о взаимосвязях народного и профессионального искусства в архитектуре Удмуртии (на примере Сарапула) // Проблемы развития профессионального и народного искусства Удмуртии. Ижевск, 1979.

6. *Курочкин М.В.* Особенности архитектурно-художественного металла Вятско-Камского региона (конец XVII – начало XX в.). ИДНАКАР: Методы историко-культурной реконструкции: научный журнал. № 1 (1), 2007. Стр. 38.

7. ГАКО, ф. 495, оп. 1, ед. хр. 158, Л. 75. [Курочкин М.В. Особенности архитектурно-художественного металла Вятско-Камского региона (конец XVII – начало XX в.). ИДНАКАР: Методы историко-культурной реконструкции: научный журнал. № 1 (1), 2007. Стр. 38].

8. ГИАЛ, ф. 1488, оп. 6, ед. хр. 826. [Курочкин М.В. Особенности архитектурно-художественного металла Вятско-Камского региона (конец XVII – начало XX в.). ИДНАКАР: Методы историко-культурной реконструкции: научный журнал. № 1 (1), 2007. Стр. 38].

9. *Курочкин М.В.* Особенности архитектурно-художественного металла Вятско-Камского региона (конец XVII – начало XX в.). ИДНАКАР: Методы историко-культурной реконструкции: научный журнал. № 1 (1), 2007. Стр. 40.

О.А. Карасев

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ БРОНЗА В ИНТЕРЬЕРАХ КАРЛА ИВАНОВИЧА РОССИ

В статье речь идет о проектах архитектора К.И. Росси в области декоративно-прикладного искусства. Основной идеей статьи является изучение предметов интерьера из бронзы, выполненных архитектором.

The article deals with the projects of the architect K.I. Rossi in the field of decorative and applied art. The main idea of the article is to study interior items made of bronze, executed by the architect.

Ключевые слова: бронза, литье, проект, интерьер, скульптура.

Keywords: bronze, molding, project, interior, sculpture.

Наполеоновский стиль ампир после войны 1812 г. дал необычные всходы на русской почве, это было время всеобщего русского патриотизма. Российские мастера постепенно отказывались от копирования, уделяя больше внимание разработке собственных идей, в связи с таможенными ограничениями на ввоз зарубежных произведений искусства. И. Сычев – автор книги «Русская бронза» писал о том, что с середины 1810-х гг. можно говорить о сложении русского варианта стиля ампир, великолепие и блеск которого со всей полнотой отразила золоченая бронза (1).

К концу 1810 г. в Петербурге сложилось сильное производство золоченой бронзы. Мастера по традиции копировали французские образцы бронзовых изделий, но самыми важными заказами были императорские, где мастера работали по эскизам известных архитекторов, в частности Карла Ивановича Росси.

«На долю К.И. Росси выпала задача выразить в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве гордое национальное чувство,

которое охватило весь русский народ после победоносного завершения Отечественной войны 1812 г. В этих видах искусства нашел отражение высокий подъем гражданственности и патриотизма того времени» (2).

Сохранились множество рисунков К. Росси, изображающих мебель и предметы прикладного искусства. Они раскрывают аспекты деятельности зодчего, эволюцию его художественных приемов. Ранние работы Карла Ивановича Росси, выполненные в Павловске в 1790 – 1800-х годах для Марии Федоровны, включают 34 проекта ваз, экранов, каминов, жирандолей, ламп, бронзовых подсвечников, чернильниц, всевозможных настольных украшений. Как и его архитектурные произведения того времени, они отличаются излишней пышностью композиции, обилием цветных вставок и бронзовых накладок, хотя нарисованы с большим вкусом.

«Ведущий архитектор, возглавляющий работы по декоративному убранству сооружений, обеспечивая создание подлинного ансамбля архитектуры и декоративного искусства, учитывая каждую деталь, добивался цельности, строгого единства, стилистической чистоты вкуса. По рисункам и чертежам архитекторов оформлялись стены, плафоны, печи, по их же эскизам выполнялась мебель для определенных помещений, предметы убранства» (3).

Позднее, в 1815 – 1820 годах, Росси переходит к более строгим приемам. Это особенно явно ощущается в рисунках ваз, вытянутых, яйцевидной формы или решенных в виде плоских чаш распустившихся цветков, с очень сдержанными бронзовыми украшениями, а иногда и просто на бронзовых ножках, оттеняющих естественную красоту камня (чаще всего яшмы различных оттенков и рисунка).

Три проекта ваз (1830 г.) в виде чаш больших размеров, опирающихся на выточенную из камня ножку, или бронзовые звериные лапы смотрится очень выразительно. Сочетание монументального силуэта, зеленого тона камня и бронзового литья, изысканного рисунка смотрится строго, благородно и нарядно. Это относится и к рисункам мебели, дверей и зеркал, печей и каминов, всевозможных осветительных приборов, которые Росси сам проектировал для своих интерьеров.

«Так, камнерезные вазы, навсегда утратившие прикладную функцию своего античного прообраза, превратились в монументально-

торжественные предметы роскоши эпохи классицизма. Вместе с тем изменились их размеры, пропорции, материал, декор, общественное значение и употребление. В XIX веке появилась новая русская культура художественной вазы, своеобразная и самостоятельная» (4).

Карл Иванович Росси для интерьеров в синтезе с другими декоративными элементами создавал проекты мебели. Мебель, изготовленная в России в начале XIX века, когда французский стиль интенсивно распространялся в большинстве европейских стран, отличалась свежестью и оригинальностью. Однако полностью отрицать французское влияние, как и влияние форм английской мебели, ставшей особенно популярной в последние годы XVIII века, было бы неверно. Русская мебель возникла и развивалась в сложившемся художественном пространстве Европы. Отечественные мастера изучали и заимствовали все новое и модное, создавая при этом самобытные и своеобразные образцы мебельного искусства. Созданные русскими мастерами предметы мебели отличались многообразием форм, способов отделки и богатством использовавшихся материалов. В немалой степени это объяснялось участием в их создании архитекторов, работавших при дворе. Творчество таких непохожих друг на друга зодчих, как, Л. Руска, А. Н. Воронихин, К.И. Росси, В.П. Стасов, выработавших в рамках классицистической традиции индивидуальный художественный почерк, сформировало «лицо» русской мебели эпохи ампир.

Созданная по проектам К.И. Росси мебель, несомненно, отражала французские образцы, и только благодаря таланту архитектора она приобрела хорошо узнаваемые черты, присущие его почерку. Несмотря на очевидные парижские прототипы, прослеживающиеся на всех этапах его мебельного творчества, Росси удавалось не только умело интерпретировать французские темы, но и создавать уникальные мебельные формы. В ранних работах, к которым относится мебель для Твери, Росси пользуется идеями французских декораторов. О том, что архитектор был знаком с изданием П.Н. Бовалле, свидетельствуют и другие, к сожалению, не сохранившиеся предметы из Тверского дворца.

Очевидный синтез декоративно-прикладного искусства и интерьера прослеживается в Белом зале Михайловского дворца в Санкт – Петербурге. Позолоченная мебель, обитая голубым шелком, голубые

смальтовые доски консольных столов, торшеры, мраморные камины и бронзовые люстры в сочетании с белизной полированных стен и полихромной росписью – воплощение ансамблевого подхода Росси к решению парадного дворцового интерьера. Структуру Белого зала определяют две пары коринфских колонн, разделяющие его на три разновеликие части. Объемно-пространственная композиция закреплена крупными и неподвижными предметами – двумя пристенными и двумя двусторонними диванами, богато декорированными резьбой. Большие монументальные диваны всегда играли роль композиционного центра ампирных гостиных; вокруг них группировались стол и кресла. В данном случае двусторонние диваны, являющиеся нововведением Росси, создают гостевые зоны в центре парадного зала, разделяя его на отдельные уголки. Новое отношение к организации пространства подчеркивалось также декоративным решением кресел и стульев: рельефный декор Росси помещал не только с лицевой, но и с тыльной стороны.

В легких карандашных набросках К.И. Росси композиция мебели и язык ее бронзовых деталей отчетливо видны. Общая структура отличается четкостью, пропорции хорошо найдены, и на этом фоне особенно выигрывают тонко прорисованные декоративные бронзовые золоченые детали.

Все великолепие русской ампирной бронзы нашло отражение в превосходных люстрах, созданных в петербургских мастерских по проектам известных архитекторов – И.И. Гальберга, О. Монферана, В.П. Стасова, К.И. Росси. Высокое мастерство бронзовщиков-исполнителей определяло общий уровень изделий: качество литья, чеканки и золочения часто ничем не отличалось от французского. Процесс создания люстры для дворцового интерьера начинался с выполнения архитектором проекта «в малом виде». Собственно, это был не проект, а приблизительный рисунок, набросок, дающий представление о степени сложности композиции и характере декора. Иногда рисунок должен был пройти высочайшее утверждение. При Николае I, принимавшем непосредственное участие в проектировании даже малозначимых предметов меблировки, это стало обязательным.

Заказы императорского двора были делом ответственным. Приступая

к работе, мастер составлял проект с подробной разработкой всех деталей, основанный на рисунке архитектора. Затем он делал макет в уменьшенном виде, вероятно лепной, а после этого – чертеж-шаблон в натуральную величину. Лишь ознакомившись с проектом, моделью и шаблоном люстры, внеся свои поправки, архитектор разрешал приступать к изготовлению ее в металле и заказывал в Конторе Императорского стеклянного завода необходимые элементы из хрусталя. Готовую работу принимала комиссия вместе с архитектором. Если качество не удовлетворяло их требованиям, бронзовщик обязан был все исправить за свой счет. Таким образом, архитектору принадлежала только идея композиции, детальная разработка возлагалась на мастера-бронзовщика.

Многие конструкции и элементы декора, сочиненные архитекторами и созданные петербургскими бронзовщиками по высочайшим заказам, встречались в различных сочетаниях в светильниках на протяжении 1820 – 1830-х годов. Успех бронзового предприятия, его конкурентоспособность напрямую зависели от новых эффектных моделей. Именно поэтому для мастеров столь важно было получить возможность работать с ведущими архитекторами своего времени. После выполнения императорского заказа у бронзовщика оставались авторские рисунки, формы, модели, которые он мог использовать по собственному усмотрению. Однако тиражирование предметов бронзы ограничивалось нормами приличия. Прямые повторы люстр Елагина, Михайловского и других дворцов не встречаются, хотя несколько видоизмененные композиции, некоторые элементы декора или принципы конструкции этих светильников использовались неоднократно. Естественно, что обладателями моделей светильников известных архитекторов были мастера А. Шрейбер, И. Бауман, П. Геде, выполнявших дворцовые заказы.

Осветительные приборы рассматривались зодчим как элемент ансамбля интерьера. Бронза, граненый хрусталь, цветное стекло часто применялись им для люстр, канделябров, жирандолей, настольных ламп и подсвечников. Довольно сложные по форме в ранних эскизах 1790 – 1800-х годов, они стали изысканными в интерьерах Елагина, Зимнего и Михайловского дворцов, зданий Министерства иностранных дел.

Об это можно судить и по образцам, сохранившимся в Михайловском дворце (ныне Русском музее), и по карандашным рисункам люстр, выполненным зодчим для квартиры министра иностранных дел Нессельроде. На эти рисунках, относящихся к 1828 г., изображены бронзовые люстры столовой, гостиницы, кабинетов, официантской. Рисунок этих люстр отмечен эклектичностью и дробностью форм, свойственными искусству позднего ампира и следующей за ним эпохи историзма.

Так 44 люстры были изготовлены по рисункам К. Росси в 1823 г. для Михайловского дворца. Некоторые и сейчас украшают его помещения, а в Белоколонном зале находятся три великолепные люстры из Елагина дворца. Одна из них (центральная) на 60 рожков висела ранее в Овальном зале Елагина дворца. Принимая во внимание назначение помещения, служившего для приемов и концертов, в оформлении люстры архитектор обратился к теме музыки и танца: рожки в виде валторн, рельефы обода украшены изображением музыкальных инструментов, фигурки играющих и танцующих амуров (по сведениям Н.В. Вейнерта изготовлены по моделям скульптора С.С. Пименова). Наконец, главный ритм орнамента ажурной чаши из акантов, волют и пальметт также поддерживает музыкальную тему.

Другой проект архитектора Росси в области осветительный приборов – люстра зрительного зала Александринского театра на 82 рожка и 108 жирандолей, с большим мастерством изготовленными в 1832 г. С. Китнером и И. Дипнером по рисунку К. Росси.

Спроектированные К. Росси люстры были трех видов, характерные для того времени, - бронзовые, хрустальные и бронзовые с хрустальными подвесками. Основой хрустальных люстр были чаши, вазы, тарелки или шары из хрусталя или цветного стекла.

Бронзовые люстры чаще всего имели сплошной или ажурный обод, к которому крепились свечники, и ажурный поддон. Вся эта конструкция на цепях подвешивалась к венчающей короне.

Тематика декоративных деталей осветительных приборов менялась в соответствии с назначением помещений от триумфальной (лавровые и дубовые венки, военная арматура) до чисто салонной (купидоны, гирлянды цветов и т. п.). Крупные люстры были многоярусными или в

виде огромных дубовых или лавровых венков, выполненных в бронзе. Именно такими были люстры Галереи 1812 г. и зрительного зала театра. Росси придавал осветительным приборам большое значение и поручал изготовление моделей для них выдающимся скульпторам С. Пименову, В. Демут-Малиновскому и другим талантливым художникам.

Высокая техника литья и искусство бронзовых дел мастеров С. Китнера, И. Дипнера, А.Шрейберга и их помощников позволяли создавать совершенные произведения. Сверкающие огнями, бронзой и хрусталем, многократно повторенные в зеркалах, осветительные приборы вместе с мебелью, вазами и другими предметами прикладного искусства служили замечательным украшением интерьеров Росси. В 1817 г. Андрей Шрейбер исполнил по рисунку Росси светильники для интерьеров Аничкова и Прусской половины Зимнего дворцов.

К. Росси пришел к решениям простым, но предельно выразительным в духе стиля ампир, нашел высокохудожественные методы гармонизации, совершенные ритмические повторения и контраст в бронзовых изделиях. Зодчему далось органично сочетать архитектуру со скульптурой, живописью, предметами прикладного искусства, овладеть этой сложнейшей палитрой художественных средств. Бронзовые изделия, в частности многочисленные светильники, жирандоли и люстры, подчеркивали репрезентативность и парадную направленность интерьеров, созданных К.И. Росси.

Примечания:

1. *Сычев И.* Русская бронза. Энциклопедия русского антиквариата. М.: Трилистник, 2003.

2. *Кинева Л.А.* Пластика и пространство: единство формообразования русской классической камнерезной вазы и архитектуры // Академический вестник Уралниипроект РААСН, №4, 2010. Стр. 114.

3. *Грабарь И.* О русской архитектуре. М., 1969. Стр. 314.

4. *Кинева Л.А.* Пластика и пространство: единство формообразования русской классической камнерезной вазы и архитектуры // Академический вестник Уралниипроект РААСН, №4, 2010. Стр. 112.

Библиография:

1. *Грабарь И.* О русской архитектуре. М., 1969.

2. *Гримм Г.Г.* Ансамбли Росси. Площадь искусств и площадь Островского. М.-Л.: Искусство, 1946.

3. *Кинева Л.А.* Пластика и пространство: единство формообразования русской классической камнерезной вазы и архитектуры // Академический вестник Уралниипроект РААСН, № 4, 2010.

4. *Пилявский В.И.* Зодчий Росси 1775 – 1849. – М. – Л.: Госиздат архитектуры и градостроительства, 1951.

5. *Сычев И.* Русская бронза. Энциклопедия русского антиквариата. М.: Трилистник, 2003.

6. *Тарановская М.З.* Карл Росси. Архитектор. Градостроитель. Художник. Л.: Стройиздат, 1980.

7. *Турчин В.С.* Александр I и неоклассицизм в России. М.: Жираф, 2001.

8. *Штиглиц Е.О.* Исследование творчества Карла Росси. Неизвестное в известном // Общество. Среда. Развитие»: научный журнал. № 1, 2012.

В.А. Васягина

ЧАСОСЛОВ КАК НОВЫЙ ТИП ГОТИЧЕСКОЙ ЦЕРКОВНОЙ КНИГИ ВО ФРАНЦИИ XIII - НАЧАЛА XV ВЕКА

В данной статье идет речь о французских часословах готического периода (XIII - начало XV века). Этот популярнейший тип церковной книги был предназначен для мирян, произносивших молитвы по часам. Помимо обязательных, книги часов включали в себя дополнительные молитвы и миниатюры, которые могли варьироваться в зависимости от местности и пожеланий заказчика. Этот факт, как и то, что в XIII веке вместо монастырских скрипториев рукописи стали изготавливаться в светских мастерских, позволил часословам отражать зарождение светских тенденций во французском искусстве готического периода.

In this article it`s a question of French gothic Books of Hours (XIII- the beginning of XV century). This is the most popular type of Christian book, destined to laity, pronouncing the hour prayers. Apart from the obligatory, the Books of Hours included the supplementary prayers and miniatures, which could be varied conditionally to the locality and the client`s desire. That matter, as the fact that the manuscripts began to be made in secular workshops instead of the monastic scriptorium, let to the Books of Hours to reflect the rise of temporal tendency in French gothic art.

Ключевые слова: готика, часослов, французская миниатюра, Средние века, манускрипт, рукопись, XIII- начала XV века.

Keywords: gothic art, Book of Hours, French miniature, Middle Ages, manuscript, XIII- the beginning of XV century.

Книги часов появились во Франции в XIII веке, их производство резко возросло со второй половины XIV века, а в XV веке приобрело

массовый характер. Французские часословы готического периода – не просто сборники молитв для мирян, произносивших их по часам, в указанное время суток. Это уникальные памятники средневековья, которые отвечали на новые запросы готической культуры, сменяющие потребности романской эпохи.

Часослов должен был быть в каждой имущей семье, став своего рода реликвией, передающейся по наследству. Эта, казалось бы, религиозная книга, тем не менее, сохраняла отпечаток личности человека в строгую и анонимную клерикальную эпоху. На свободных листах писали имена родственников-владельцев молитвенника, важные семейные события – свадьба, рождение или крещение детей, иногда исторические факты. Несомненно, такое распространение часовников стало возможным только благодаря возросшей грамотности не только среди богатых слоев населения, но и среди среднего класса горожан и ремесленников. В готический период с XIII и особенно в XV веке, когда религия сквозь призму ретроспективного интернационального стиля (1) приобретает более личностный и интимный характер, часовник становится самой популярной книгой.

Его структура традиционно была регламентирована набором обязательных и дополнительных молитв, снабженных миниатюрами. Перечень молитв был весьма разнообразен: тексты заимствовали не только из Священного писания, но и из сочинений отцов церкви и других произведений. Дополнительные молитвы могли варьироваться согласно пожеланиям заказчика, что придавало часослову индивидуальный характер. Так, принято считать, что не существует одинаковых часовников. Даже в основные разделы, которые являлись для них общими, включались свои характерные отличия. Среди общепринятых разделов широкое распространение получил цикл «Времена года» с 12-ю миниатюрами, изображающими определенные занятия человека в соответствующий месяц. По сравнению с античными календарями, где в качестве изображения месяцев выступали аллегорические бесстрастные фигуры, в готическое время стали распространены миниатюры с изображением простых людей, иногда знати. Также были популярны молитвы Деве Марии (традиция, унаследованная часовниками от Бревиария) и избранным святым, псалмы. Молитвы к

Богоматери, как и многие другие, читались по часам: в утреннее время (им соответствовала миниатюра «Благовещение»), ночью – иллюстрация «Встреча Марии с Елизаветой», в 6 утра - «Рождество», в 9 утра - «Благовестие пастухам», в 12 часов дня - «Поклонение волхвов», в 3 часа дня - «Принесение Младенца в Храм», в вечерню – «Бегство в Египет», в повечерие – «Коронование Богоматери». В эти молитвы входили: «призывной стих», антифон (2), 3 псалма, 3 или 9 чтений. Они менялись в зависимости от часов, причем в каждом городе или даже приходе мог существовать свой оригинальный состав молитв. Затем шли Покаянные псалмы (перед ними изображение молящегося Давида), литания – определенный набор святых, к которым обращается верующий. Это могли быть святые, особенно чтимые заказчиком или почитаемые в данной местности. Этот факт позволяет произвести территориальную атрибуцию манускрипта – ведь в каждом регионе были свои локальные святые, состав которых также не был неизменен. Следующий раздел – часы Святому кресту, состоящий из гимна и антифона, молитва Святому кресту (тот же состав), молитвы в честь Господа и избранных святых с сопутствующей им миниатюрой «Распятие». Святому духу соответствовало изображение явления Святого духа Марии и апостолам накануне Пятидесятницы. Основной раздел завершался Заупокойной молитвой. Среди дополнительных молитв - «Радости Девы Марии». Иногда в конце рукописи можно найти молитвы в прозе или стихах анонимных авторов либо отцов церкви. Интересно, что они могли быть написаны не только на латинском, но и на национальном языке. В этих робких отступлениях от общепринятого в религиозных текстах латинского языка также можно проследить тенденцию к постепенному обмирщению церковной культуры Средневековья.

Вместо монастырских скрипториев возникали светские мастерские, специализирующиеся на изготовлении часословов. Особенно много их насчитывалось в Париже. В них рукопись поочередно проходила все ступени своего создания, от изготовления тетрадей и переплета до работы иллюминаторов. Конечно, все возрастающий спрос на производство часовников принуждал ремесленников делать свою работу как можно быстрее, в связи с чем была введена система разделения труда. Вместе с этим не должно было снижаться качество

работы мастеров, поэтому отдельные составляющие манускриптов стали изготовляться порознь, вызвав еще большую специализацию мастеров. Так, к примеру, отдельно создавались Календарь и раздел, содержащий основные молитвы. Кроме того, существовало как большое количество заготовок, так и уже законченных экземпляров – реплик известных часословов. Модели часословов упрощали не только работу переписчиков, но и иллюминаторов (3). Так, миниатюрист не терял время на обдумывание композиции листа, решая каким образом ему расположить иллюстрации, рамки, историзованные инициалы (4). Кроме того, мастером, управляющим мастерской, заранее выбирался и рисунок миниатюр. Он намечал его в самой рукописи или на отдельном листе, сопровождая эскиз указаниями для художников-исполнителей на полях рукописи. Затем рисовальщик разрабатывал рисунок, а иллюминатор раскрашивал его минеральными красками. От иллюминатора рукопись отправляли к позолотчику. Сначала он накладывал грунт на оставленные в миниатюре пустые места, а на него приклеивал тонкую золотую пластинку или покрывал грунт твореным золотом: тогда золотой порошок наносился на клей или мастику. Затем рукопись снова попадала к мастеру, который обводил рисунок миниатюры чернилами и исправлял мелкие недочеты.

Стоит отметить, что Книги часов богато иллюстрировались (в рукопись могли помещать до 200 изображений). В эпоху готики декор рукописей стал по-особому выразительным. Элементы книжного убранства, выполненные мастерами-иллюминаторами, поражают изысканностью и тонкостью, декорировка и структура страницы отличаются строгостью линий и торжественностью стиля, для которого были характерны сверкающая густая позолота, абстрактность фона, трехцветность(красный,синий,белый),схематичностьиодноплановость композиций в сочетании с «готическим» S-образным изгибом фигур (5). Интересно, что вместе с развитием светской культуры появляются новые тенденции в изображении действительности: начиная с XIII века художники стремятся к точной передаче окружающей природы. Интерес к реалистичности начался с малого, с элементов, над которыми церковный канон не имел большой силы: сначала он проявился в растительных мотивах.

Миниатюры XIV века уже обнаруживают большую оригинальность по сравнению с предыдущим столетием, а искусстве иллюминирования рукописей нарастают, сначала робкие и неумелые, те начинания, которые полностью проявят себя в период интернациональной готики (отказ от золотых фонов, склонность к более реалистичной трактовке изображаемого, любовь к деталям).

В начале XV века (время интернациональной готики) в искусстве декорирования книги начинают преобладать светские, мирские мотивы, определенные новым содержанием. При этом и рукописи религиозного содержания также становятся ближе к мирянину, вызывая у него личные ассоциации, например, со страданиями Христа и девы Марии. Вследствие этого религиозное переживание приобретает несвойственную ему до этого времени лиричность, тонкость. Вместе с тем оно выражается новыми художественными приемами, связанными с усилением светских тенденций (например, в использовании маргинальных (6) рисунков), отказом от некоторых условностей и норм, обязательных для мастеров, оформлявших рукописи в XIII в. Так появились «современные пейзажи», «точные архитектурные изображения» и «правдивые портреты» (7), основанные на реалистичном изображении природы, а также на личном религиозном опыте. Здесь новаторами явились миниатюристы братья Лимбурги. Одна из их наиболее известных работ - «Великолепный часослов герцога Беррийского», манускрипт XV века, щедро украшенный миниатюрами: из 206 листов 66 из них содержат иллюстрации целиком во всю полосу, а 65 — меньшего размера (8). Особенно богатые люди могли позволить себе иметь несколько роскошно иллюминированных молитвенников: у герцога Беррийского их было 15. Иллюстрация таких рукописей как нельзя лучше отражала развитие средневекового искусства иллюминирования, поскольку, будучи использованными для религиозных целей – молитв, они в то же время отражали процессы постепенного обмирщения общества и перехода к светским настроениям в искусстве проторенессанса. Например, Лимбурги в своем творчестве обращаются к линейной перспективе и области световоздушной среды, ранее остававшейся вне поля зрения художников.

Являясь по своей сути церковно-богослужебной книгой, эти

молитвенники для мирян, тем не менее, отвечали на запросы готической культуры, отмеченной возрастанием интереса к личности человека. Будучи своего рода реликвиями, передающимися по наследству, часовники впитали в себя память семей: на свободных листах писали имена родственников-владельцев молитвенника, важные семейные события, исторические факты. Их структура традиционно была регламентирована набором обязательных молитв, снабженных миниатюрами, однако часть молитв была индивидуальной и отвечала пожеланиям заказчика. Кроме того, часословы были одними из первых книг, где тексты начали писать на национальном языке вместо латинского и изготавливать в светских мастерских (а не в монастырских скрипториях, как ранее). Над созданием каждой рукописи, декор которых был необычайно выразительным, строгим и торжественным, трудилось множество художников, каждый из которых имел определенную специализацию.

Начало XV века отмечено новыми художественными приемами, связанными с усилением светских тенденций как средневекового искусства иллюминирования, так и всей культуры в целом.

Примечания:

1. Интернациональный стиль - стилистический вариант последних этапов готики, развившийся в Западной Европе примерно с 1380 по 1430 годы.

2. Антифон - в католическом богослужении рефрен, исполняющийся до и после псалма или евангельских песней.

3. Подробнее см. *Watson R.* Illuminated manuscripts and their makers. London: V and A Publications, 2003. – 72 p.

4. Инициал - (от лат. initialis - начальный) - укрупненная заглавная (начальная) буква какого-либо раздела в тексте рукописной или печатной книги.

5. Подробнее см. Киселева Л.И. О чем рассказывают средневековые рукописи. – Л.: Наука, 1978. – С.172.

6. Маргиналия - пометка (запись) на полях книги, сделанная читателем или вынесенная на поля при издании (заглавие рубрики,

реже — рисунок, примечание, сноска). Заметки на полях рукописных книг могли носить характер комментария.

7. Подробнее см. Эрши А. Живопись интернациональной готики. – Будапешт, Корвина, 1984. – С. 25.

8. Подробнее см. Стародубова В. Братья Лимбурги. М., Изобразительное искусство, 1974. – С.9.

Библиография:

1. *Водчиц С.С.* Понятие и предмет книжной пропорции // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2012. № 3. – с. 111–117.

2. *Киселева Л.И.* О чем рассказывают средневековые рукописи. – Л.: Наука, 1978. – 142 с.

3. *Муратова К.М.* Мастера французской готики XII-XIII веков. Проблемы теории и практики художественного творчества. – М.: Искусство, 1988. – 410 с.

4. *Стародубова В.В.* Братья Лимбурги. – М.: Белый город, 2002. – 48 с.

5. *Эрши А.* Живопись интернациональной готики. – Будапешт, Корвина, 1984. – 49 с.

6. *Watson R.* Illuminated manuscripts and their makers. London: V and A Publications, 2003. – 421 p.

7. *Cassagnes-Brouquet S.* La passion du livre au Moyen Age. Editions Ouest-France, 2003. – 127 p.

Д.А. Ильин

ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ РИСУНКА КАК САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Данная статья посвящена проблеме формирования и развития рисунка, как самостоятельной дисциплины и как специфического средства искусства в целом и графики в частности.

This article is devoted to a problem of formation and drawing development, as independent discipline and as specific means of art as a whole and schedules in particular.

Ключевые слова: графика, рисунок, история рисунка, специфическое средство искусства.

Keywords: graphics, drawing, drawing history, specific means of art.

История любого вида искусства, как правило, начинается значительно раньше, чем он осознает себя в качестве самостоятельной дисциплины. Так и графическое искусство не является исключением, у его истоков стоят великие мастера Италии, Франции и Флоренции. В контексте статьи, нас интересует история формирования и развития рисунка, как самостоятельной дисциплины и как специфического средства выразительности в целом и графики в частности.

Философские идеи о сущности искусства, первые попытки его классификации восходят к античности и связаны с именами Платона, Аристотеля, Плотина. В средневековье концептуально новые исследования в области искусства принадлежат Августину Аврелию, Бонавентуре и Фоме Аквинскому. В эпоху Возрождения особый интерес к развитию искусства в целом и графики, в частности мы, можем наблюдать у Ченнино Ченнини и Леонардо да Винчи и т.д. Каждое вид

искусства ставит перед собой особые задачи и обладает для их решения своими специфическими приемами. Вместе с тем у искусств есть общие черты, объединяющие их в определенные группы. Классификация искусств по общим признакам позволяет наиболее точно определить суть того или иного искусства.

Наиболее подходящая в контексте данной статьи схема классификации искусства: на пространственные и временные. Живопись, скульптура, архитектура и графика являются пространственными, так как их формы развертываются в пространстве, а ко второй группе – временной, будут относиться музыка, мимика, поэзия, так как их формы существуют во времени. Среди всего многообразия пространственных искусств, нас интересует рисунок, прежде всего как специфическое средство графического искусства и подготовительная стадия для других искусств, в качестве эскиза, наброска, зарисовки, чертежа.

Специфику искусства графики составляет рисунок. Рисунок, как художественно-выразительное средство, является основой и определяющим началом для всех видов изобразительного искусства. Он применяется в роли графической основы (эскиз, зарисовки) в любом изображении, выполненном на плоскости. Графика в отличие от остальных видов изобразительных искусств наиболее тесно связана с рисунком, так как использует те же выразительные средства: линию, штрих, пятно, светотень, фактуру.

Истоки графики восходят к древнейшим периодам истории, эпохе палеолита. Сохранились рисунки животных, процарапанные на камне и кости, а также и наскальные изображения. В искусстве Древнего мира преобладал рисунок (например, греческая вазопись, основу которой составляет контурный рисунок, а цвет играет второстепенную роль).

Можно сказать, что в средние века принципиальной границы между рисунком и живописью не существовало. Преобладающая в то время цветная миниатюра (например, Часослов Братьев Лимбургов) представляла собой нечто среднее между станковой картиной и орнаментальным украшением. В эпоху Средневековья графика использовалась как подготовительный рисунок для настенной композиции или рукописной миниатюры. Штрихи не столько очерчивали формы, сколько выполняли орнаментально-декоративные

функции [6, с. 34]. Композиция имела ряд закрепленных общепринятых сюжетов и образов. Умелая рука мастера создавала произведение, которое воспроизводило ранее созданный и отработанный веками канон, образец.

На рубеже XIV - XV веков происходит борьба двух систем рисования: готической и ренессансной. В первой преобладает линейность, вторая отличается ее органическим восприятием природы и пластической моделировкой форм. Художник постепенно приобщается к природе. Наблюдение за ее явлениями занимает особое место в творческом становлении рисовальщика и способствует постижению всех тайн бытия, созданию индивидуальных композиционных решений. По словам Виппера, важную роль в этой эволюции сыграли: итальянский живописец, представитель падунской школы живописи Андре Мантенья, который первым применяет диагональную штриховку и достигает в своих рисунках мощного рельефа, и флорентинец Антонио Поллайоло, использующий штрих пера различного нажима и придающий линиям острую динамику.

Примерно в это время в рисунках итальянских художников, появляется новая техника рисунка (новый способ передачи изображения на плоскости) - рисунок в движении. Его особенностью являлась быстрая зарисовка позы человека в движении, поворота головы и очень беглого эскиза композиции.

Рисовальщики начинают употреблять перекрестное штрихование, придающее объем изображаемым формам и создающее иллюзию пространственной глубины. К таким мастерам можно отнести родоначальника графического пейзажа Леонардо да Винчи, его рисунки, наброски, беглые эскизы пропитаны выразительностью, а точная и тонкая штриховка довольно четко выделяет основные элементы композиции.

Рисунки Рафаэля поражают необычайной пластичностью и динамической штриховкой, «гибкие нажимы пера отзываются на малейший изгиб поверхности, форму лепит параллельная круглящаяся штриховка» [6, с.57]. Помимо всего прочего его рисунки выделяются особым изяществом пластики и ясностью конструкции. Они оказали огромное влияние на творчество не одного поколения художников,

придерживающихся норм классики.

Нельзя забывать и о достижениях Микеланджело, в его набросках и зарисовках тонко ощущается пластика форм, созданная посредством очень тонкой, еле заметной сетки перекрестных штрихов. Микеланджело практически отказывается от контура линии, создавая форму и объем в пространстве лишь за счет штриха. Свои рисунки Микеланджело посвятил одному, главного для этого мастера предмету - человеческому телу.

Возвышенная идеализация образов в произведениях итальянцев, опиравшихся на опыт античности, очень сильно отличалась от произведений Германии. Это ясно ощущается в многообразных рисунках А. Дюрера. Характернее для него обнаженный автопортрет (около 1506 г.) Выполненный по серому грунту в два цвета – белый и черный, пером и кистью, подчеркнуто рельефный, он поражает пластической напряженностью формы, остротой всматривания в детали, стереоскопической четкостью лепки, контуров и членений». Сконцентрированные в этом рисунке сдержанность и четкость формы, в большей степени свойственны всей его графике.

Менее свободен в своих произведениях другой представитель немецкого Возрождения Г. Гольбейн младший, особенно в своих портретных рисунках с натуры. «Гольбейн зорок и точен, до холодности объективен в характеристиках своих моделей и вместе с тем умеет придать образу конкретного человека возвышенную спокойную ясность» [6]. Эти этюды к живописным портретам, слегка подсвеченные рисунки, отличаются редкой пластической красотой и каким-то особым ощущением живого присутствия модели.

Рисовальщики эпохи Возрождения уделяют в своих рисунках все больше внимания контрасту света и тени. В основе рисунка лежит отношение тонов, игра света и тени. Наивысшую точку расцвета тональный рисунок достиг в конце XVII начале XVIII века. Следует отметить следующих выдающихся мастеров: итальянский живописец Гверчино (Джованни Франческо Барбьери), мастер генуэзской школы Алессандро Маньяско, французский живописец и гравер Ж. О. Фрагонар, чьи рисунки наполнены легкостью, а за счет правильного распределения света и тени чувствуется пространство и воздух.

Ко второй половине XIX века наступает быстрый упадок тонального рисунка - неоклассические тенденции опять влекут рисунок от тона и цвета к чистой линии. Но уже романтики, увлеченные резкими контрастами света и тени, вновь возрождают интерес к тональному рисунку. К числу таких можно отнести следующих мастеров: испанского художника и гравера Ф.Гойя, французского живописца Т.Жерико и французского живописца и графика Э. Делакруа.

Следует отметить, что хотя рисунок и является специфичным средством для всех видов изобразительных искусств, а особенно графики, но при этом он не утрачивает своей самостоятельности. Ни одна художественная техника не способна воплотить столь непосредственную свежесть и интенсивность выдумки или мимолетность впечатления, как рисунок. Созданный рисунок в виде наброска или эскиза, может послужить в дальнейшем художнику основой при создании произведения. Во все времена мастера искусства посредствам рисунка проникали в самую суть природы изображаемого им объекта.

Рисунок богат не только разнообразием техник, но и материалов, с помощью которых художник достигал желаемых результатов. Поздней Готике и раннему Ренессансу свойственны чисто линейные инструменты – металлический грифель и перо. У мастеров эпохи Высокого Возрождения предпочтительным инструментом рисования остается перо, которое служит для штриховки. Вместе с тем рисовальщики обращаются к итальянскому карандашу и сангине, а уже во второй половине XVI века, они прибегают к смешенной технике пера и кисти - лавис. Такое сочетание можно объяснить тем, что строгость линий и лепка формы при помощи штрихов, постепенно уступают место мягким переходам света и тени.

Рисунок входит в большую группу изобразительных искусств, в общем, достаточно отличных друг от друга. Сюда относят живопись, скульптуру, графику, но часто включают в это понятие и архитектуру, и прикладные искусства. Иногда все эти виды искусств называют «искусствами пространственными», ибо они создают реальные предметы, существующие в реальном пространстве. Иногда - «искусствами пластическими», потому, что они передают пластику,

или, иными словами, трехмерность, протяженность реального мира в объемных или плоскостных формах. Среди прочих видов изобразительного искусства самое распространенное – графика.

Возможности применения этого искусства очень широки, а виды и формы более чем разнообразны. Книжные иллюстрации и спичечные этикетки, станковые рисунки и гравюры, литографии и театральные афиши, плакаты и почтовые марки, газетные карикатуры, торговая, реклама, шрифты для набора книг – вот весьма не полный перечень произведений графического искусства.

Особый интерес наряду с общими положениями о развитии графического искусства, вызывает сам процесс формирования его отдельных видов и их проявление и востребованность, под воздействием общества в определенные эпохи. Где они раскрывают все богатство и многообразие художественного творчества, прекрасного в природе и искусстве, а так же роль и место искусства занимаемого во всех областях природной и духовной жизни.

В современном искусстве, графика и рисунок составляют две части целого и являются неотъемлемым звеном искусства в целом. Графическое искусство в силу своей многогранности и недосказанности проявляет особый интерес у общества, а рисунок, как его специфическое средство дополняет и привлекает своей сдержанностью и точностью.

Интерес к графическому искусству, его видам и жанрам, к поиску концептуально новых способов создания графических произведений был актуален во все времена. История формирования видов искусства, в частности графики имеет особый интерес и в современных исследованиях.

Библиография:

1. *Аристотель.* Поэтика. Об искусстве поэзии [Текст] : пер. с лат. / под ред. и с предисл. В. А. Аппельрот.– Москва :Либроком, 2012. – 184 с. – ISBN 978-5-397-02943-8.

2. *Борко, Т.И.* Мировая культура и искусство [Текст] : учебное пособие / Т.И. Борко. – Тюмень : Изд-во Тюм. Гос. ун-та, 2010. – 348 с. – (Высшее профессиональное образование). – ISBN 978-5-400-00306-6.

3. *Бычков, В.В.* Эстетика [текс] : учебник / В. В. Бычков. – Москва : КНОРУС, 2012. – 528 с. – (Высшее образование). – ISBN 978-5-406-01451-6.

4. *Виппер, Б.Р.* Введение в историческое изучение искусства [Текст] : учебное пособие / Б. Р. Виппер. – Москва : изобразительное искусство, 1985. – 580 с.

5. История культуры [Текст] : учеб.пособие / д-р филос. наук С. С. Неретина [и др.] ; под общ. ред. А. П. Огурцова. - Москва :Гардарики, 2006. – 383 с. – (Учебник для аспирантов и соискателей ученой степени кандидата наук)- ISBN 5-8297-0278-9 (в пер.).

6. *Герчук, Ю.Я.* История графики и искусство книги [Текст] : учебное пособие / Ю. Я. Герчук. – Москва : Изд-во Аспект-Пресс, 2000. – 320 с. – (Высшее профессиональное образование). – ISBN 978-5-400-00306-6

7. *Звонцов, В.М.* Основы понимания графики [Текст] : учеб.пособие / В. М. Звонцов.– Москва :Академия художеств СССР, 1963. – 71 с.

8. *Толстой. Л.Н.* Что такое искусство? [Текст] : собрание сочинений / Л. Н. Толстой. – Москва :Директ-Медиа, 2011. – 362 с. – ISBN 9785990325760.

9. *Шеллинг, Ф.В.* Философия искусства [Текст] : учебное пособие / Ф. В. Шеллинг. – Москва : Изд-во Мысль, 1966. – 348 с.

10. *Шпет, Г.Г.* Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры [Текст] : Отв. ред.-сост. Т. Г.Щедрина. – Москва: «Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. - 712 с. (Серия «Российские Пропилеи»). – ISBN 5-8243-0656-7.

Е.Л. Силантьева

ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ П.И. ПУЗЫРЕВСКОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ СИМБИРСКА НА РУБЕЖЕ XIX-XX ВЕКОВ

В статье рассматриваются вопросы творческой деятельности П.И. Пузыревского в художественной жизни Симбирска на рубеже XIX-XX веков.

The article is dedicated to the creative activity of of the landscape artist P.Puzyrevsky and the artistic life of Simbirsk in XIX-XX century.

Ключевые слова: П.И. Пузыревский, изобразительное искусство, волжские пейзажи.

Keywords: P. Puzyrevsky, fine art, Volga river landscapes.

Развитие изобразительного искусства в Симбирске на рубеже XIX-XX веков связано с воздействием, которое оказали лучшие художественные учебные заведения Москвы и Петербурга на облик провинциальной России рубежа веков. Как правило, этим процессом управляли художники – воспитанники столичных художественных учебных заведений. Одной из главных причин заметного оживления изобразительного искусства в Симбирске, как и в других губернских городах, было то, что здесь появилась целая плеяда молодых художников. В это время начали свою работу выпускники Петербургской Академии художеств: М.Ф. Каврайский, П.И. Пузыревский и А.Н. Остроградский; выпускница Центрального Строгановского училища технического рисования Е.В. Чегодаева-Теплова; выпускник Московского училища живописи, ваяния и зодчества Н.Ф. Некрасов. Кроме выпускников столичных учебных заведений, появляются выпускники Казанской



Рисунок 1 П.И. Пузыревский. Деревня Поливна. 1890-е гг.

художественной школы: Г.К. Астапов и А.М. Русанов. Новое поколение активно включалось в художественную жизнь города.

Особое значение для развития изобразительного искусства в Симбирске имели творчество и педагогическая деятельность П.И. Пузыревского, для которого укоренение академических традиций стало делом всей жизни.

Главные слагаемые биографии Пузыревского охватывают практически все сферы творческой деятельности: художник, педагог, активный общественный деятель. Получивший академическое образование, он стал одним из первых симбирских художников того времени, завоевавших всероссийское признание.

Тридцатилетие, отмеченное пребыванием художника в Симбирске, стало периодом ярких событий в художественной жизни города. Причем многие начинания Пузыревского способствовали принципиальным переменам в ее развитии. Он был одним из инициаторов создания первых общественных художественных организаций Общества изящных искусств и Музыкально-драматического и художественного общества, был организатором и участником многих художественных выставок в городе. Именно Пузыревскому принадлежит заслуга создания



Рисунок 2. П.И. Пузыревский. Половодье. 1910-е гг.

художественных классов, сформированных при так называемом учебно-трудовом пункте (комплекс ремесленно-производственных мастерских), которые в некоторой степени восполнили отсутствие художественной школы в Симбирске.

Павел Ильич Пузыревский (1860-1922) родился в Петербурге, юность провел в Киеве, где окончил школу живописи Мурашко. Затем учился в Петербургской Академии художеств у М.П. Клодта и П.П. Чистякова, воспитавших целую плеяду замечательных русских художников. За время обучения получил серебряные медали: в 1881 году – малую серебряную медаль за работы по пейзажу; в 1884 году – большую серебряную медаль за пейзажный рисунок карандашом; в 1886 году – вторую серебряную медалью за пейзаж «Лес вечером»; в 1888 году – первую серебряную медалью за пейзаж, написанный масляными красками и восемь этюдов. После окончания Академии в 1891 году Пузыревский переехал в Симбирск, с которым была связана вся его дальнейшая творческая жизнь.

Рассматривая вопрос о воздействии петербургских духовных традиций на развитие изобразительного искусства Симбирска, необходимо иметь в виду, что именно Петербургская Академия художеств дала толчок к



Рисунок 3.
П.И. Пузыревский.
Байдарские ворота. Крым.
1900-е гг.

распространению академического художественного образования по всей России. Петербург стал источником системных художественных знаний, здесь же десятилетиями формировались традиции художественного просветительства. Через Пузыревского Симбирск включился в орбиту распространения академических художественных традиций; в своей деятельности художник реализовывал многие идеи, которые воспринял от своих петербургских учителей. Уже в начале пребывания в Симбирске Пузыревский проявил себя как художник универсального плана. Непосредственно по приезду он еще в 1894 году участвует в первой выставке симбирских художников, в 1895 году предпринимает первые шаги по организации художественной студии, с 1896 года становится одним из инициаторов создания проекта Общества изящных искусств. Значительное внимание Пузыревский уделял и такому художественно-просветительскому направлению, как организация популярных лекций: известно, что он читал публичные лекции по истории искусства.

Сумев в короткий срок завоевать огромный авторитет в художественных кругах Симбирска, Пузыревский сплотил вокруг себя значительное число художников и любителей искусства, координировал все происходящее в художественной жизни города.

В 1911 году Пузыревский был участником II съезда русских художников и любителей искусства, на котором поднимались вопросы, связанные с художественной жизнью российской провинции, в том числе становления музейного дела, художественного образования,



Рисунок 4.
П.И. Пузыревский.
Волжский пейзаж.
1912 г.

устройство периодических выставок картин. И естественно, что сам дух съезда, его идеи благодаря Пузыревскому стали известны в Симбирске.

Творческое лицо Пузыревского определялось, прежде всего, увлеченной работой над пейзажем. Десятки сохранившихся карандашных рисунков, набросков, этюдов Пузыревского приоткрывают творческую «лабораторию» художника и подтверждают, что в основном он работал с натуры. Иногда рядом с карандашным наброском обнаруживаются записи о том, каково освещение или основные цвета в пейзаже, которые Пузыревский использовал в дальнейшей работе над своими картинами.

К числу полотен, наиболее ярко характеризующих творчество художника, относятся картины «Деревня Поливна» (1890-е гг.), «В саду. Солнечный день зимой» (начало XX в.), этюды «Берег Волги» (1910-е гг.), «На пристани» (1900-е гг.), хранящиеся в фондах Ульяновского областного художественного музея (УОХМ).

Одним из лучших произведений Пузыревского является картина «Дорога в Поливну» (конец XIX – начало XX в., УОХМ). На полотне просто и поэтично изображены окрестности Симбирска. Строгая уравновешенность композиции картины помогает создать спокойное и радостное настроение солнечного летнего дня: светлые облака отражаются в серебристой глади воды, высокие, поросшие лесом холмы уравновешиваются одиноким высоким деревом с пышной кроной.

Во всех картинах художника чувствуется присутствие человека. Так, на картине «Половодье» (1910-е гг., УОХМ), изображающей стоящие в воде

голые осины, о тепле человеческого жилья напоминают приветливый огонек в домике на берегу и разноцветные огни на причалившем к пристани дальнем буксире. Художник передает настроение весенних сумерек над разлившейся Волгой, где тает в сумерках темный дальний берег, а на небе словно приостанавливают свой бег разорванные облака.

И в законченных произведениях («Поливна», начало XX в., УОХМ), и во многих этюдах художник часто рисует выразительные фигуры людей, и при этом достигает идиллического единения человека и природы.

Пузыревский пишет не только Волгу и окрестности Симбирска. Из своих путешествий он привозит этюды, на основании которых создает новые произведения. Крымские впечатления художника передает картина «Байдарские ворота. Крым» (1900-е гг., УОХМ).

Как в большинстве случаев, Пузыревский хорошо выстраивает композицию, верно находит ее центр: над ярко-голубым морем белеет здание, красиво выделяющееся на фоне коричневато-серых гор, кое-где поросших лесом.

Важнейшим направлением творческой деятельности Пузыревского была целенаправленная работа по воспитанию художественной культуры и популяризации изобразительного искусства. Показательно, что в 1912 году он начал производство художественных открыток. Каждую открытку художник рисовал от руки, используя акварель, белила, цветные карандаши, а затем, увеличивая «тираж», копировал композицию. Наиболее популярными мотивами были «Волжские пейзажи», «Лодки», «Берег реки» (1912 г., УОХМ).

Творчество Пузыревского – явление цельное, хотя нельзя сказать, что его живописный язык не менялся. Безусловно, самое большое воздействие на Пузыревского оказал опыт импрессионистов. Оставаясь верным традициям реалистического русского искусства, художник в своем творчестве отражает своеобразие симбирской природы, в которой главной была река Волга. Камерные пейзажи Пузыревского сохраняют живописно-пластическую тонкость мотивов, напевность романтического строя, которые в соединении с мягкой интимностью содержания и живописной свободой объясняют исключительный успех Пузыревского-живописца и педагога.



Рисунок 5.
П.И. Пузыревский.
Пейзаж. 1912 г.

В своей педагогической практике Пузыревский руководствовался методами, которые ранее сформировались под влиянием петербургских академических традиций и оставались для него незыблемыми. Художник привнес передовые педагогические и эстетические идеи в развитие художественного образования в Симбирске. Следуя основным принципам педагогической системы Чистякова, Пузыревский воспитывал в своих учениках «чистяковское» восприятие натуры, ее глубокое изучение, особое отношение к рисунку. Личность Пузыревского-педагога в той или иной степени повлияла на становление в Симбирске своеобразной художественной школы. Среди его учеников выделяется талантливый художник Д.И. Архангельский – первый учитель А.А. Пластова.

Таким образом, в истории отечественной художественной культуры Пузыревский стал первым мастером, создавший особый пейзажный колорит Симбирска. Большей частью он воплощал в себе сформировавшийся в России определенный тип художника-деятеля, для которого были свойственны широта в понимании творческого призвания, художественный универсализм.

Библиография:

1. Край Симбирский: Краткий исторический очерк. – Саратов, 1989.
2. *Пузыревский П.И.* Павел Ильич Пузыревский. Каталог к 100-лет-

ию со дня рождения / Сост. Н.А. Агафонова, Н.С. Храмцова. – Ульяновск, 1961.

3. Симбирский вестник. Историко-краеведческий сборник. – Вып.1-4. – Ульяновск, 1993-2001.

4. Ульяновский областной художественный музей: Альбом. – М., 1974.

5. Ульяновская-Симбирская энциклопедия. – Т. 1-2. – Ульяновск, 2000-2004.

6. *Червонная С.М.* Художники Ульяновска. – Л., 1985.

И.И. Орлов

РОЛЬ НОВЫХ УКРЕПЛЕННЫХ ГОРОДКОВ – «БАСТИД» В СЛОЖЕНИИ ТИПОЛОГИИ «EGLISES – FORTIFIEES» ОКСТИАНИИ XIII – XIV ВВ

В статье автор исследует влияние Крестовых походов на сложение типологии укрепленных городков «бастид» и церквей «eglises fortifies» Окситании (Каталония, Лангедок – Руссильон, Прованс, Пиренеи) в XIII-XIV столетии.

The author analyzed the theoretical concepts, construction and character of «bastida-towns» and churches «Eglises fortifiees» Occitany in the period after Crusader XIII-XIV century.

Ключевые слова: Крестовые походы, Окситания, «городки-бастиды», укрепленные церкви, теоретическая концепция, конструктивные особенности.

Keywords: Crusader, Occitany, «bastida-townes», Church, theoretical concept, construction.

Уже со времен исследований и реставрационных работ, проводимых Э. Вилле – ле – Дюком (Viollet – le – Duc) [1. pp. 224-226] и его последователями со второй половине XIX столетия и до начала XX века, историки культовой готической архитектуры сталкивались с проблемой объяснения аскетизма и простоты готических церквей Окситании и прилегающих регионов. Суровую упрощенность форм, бедность орнаментального оформления и аскетизм культовых интерьеров окситанской готики исследователи объясняли, прежде всего, разрушительными последствиями Альбигойских войн (1209 - 1245). Однако, даже в тот период историкам все – же было ясно, что столь

простая точка зрения объясняет далеко не все. Справедливости ради стоит отметить тот факт, что далеко не все исследователи культовой готики Юга полностью соглашались с авторитетом Виолле – ле – Дюка и выстраивали более глубокую схему в решении данной проблемы. [2.]

Альбигойские войны, несомненно, вызвали сильнейшее разорение края и тем обусловили застой и в развитии экономики региона и в дальнейшем сложении оригинальной религиозной архитектуры «eglises - fortifiees». Горестные воспоминания о бедствиях Альбигойских войн и оккупации «северными варварами» надолго оставались в памяти южан, которая проявилась в заботе о собственной безопасности и защите своего имущества, поэтому почти все окситанские церкви были преобразованы в настоящие крепости «eglises - fortifiees». Понятно, что наличие больших готических оконных проемов, обилие декора на фасадах зданий, преобладание пространства над целостной массой стан и башен, столь характерные для «классической готики» Иль – де – Франса, очень плохо совмещались с фортификационным характером «eglises - fortifiees». Единый общий неф с простой прямой апсидой и мощной колокольней – донжоном (снабженные системой парапетов с мерлонами и машикули), сильное влияние романских традиций, упрощали восстановление старых и возведение новых укрепленных церквей на покоренном Юге.

На наш взгляд существовали и другие причины, способные объяснить такое стремление местного населения к возведению укрепленных церквей «eglises - fortifiees» даже и после своего присоединения к Французской короне. Дело в том, что Крестовый поход 1209 – 1225 гг. полностью не истребил ересь катаров (альбигойцев) и не покорил местных баронов, поэтому братоубийственная война продолжалась еще долгое время. Замок Монсегюр (Monsegur), сеньеры которого Пьер – Роже де Мирпуа (Pierre – Roger de Mirepoix) и Раймонд де Перей (Raymond de Pereille) – сторонники катаров, был взят крестоносцами лишь после почти годовой осады 1243 - 1244 гг. Еще позднее, лишь в следующем 1245 году, крестоносцы сумели захватить еще один замок сторонников катаризма – Керибюс (Queribus) [3 pp. 18-19]. В провинции Альбижуа в городе Альби (Albi) и прочих регионах Лангедока еще долгое время вспыхивали волнения, вызванные действиями Инквизиции, которые

мы знаем по описаниям «злоключений» инквизиторов Бернара Делисье (Bernard Delicieux) и епископа Бернара Кастане (Bernard de Castenet). Сюда же стоит добавить войны с Арагоном (прежним сюзереном Лангедока и Прованса), постоянные распри королей Франции с графами де Фуа (comtes de Foix), представлявшими весьма значительную силу на Юге, а также «вечный» спор королей Франции и Англии за право владения провинцией Гиень (Guyenne), который и породит в будущем Столетнюю войну. Все эти конфликты указывают на тот факт, что XIII столетие для Окситании было далеко не самым спокойным периодом ее истории.

Стоит ли говорить, что возникла острая необходимость в восстановлении и заселении опустевших земель, а также в защите мирного населения от будущих новых набегов. Эта исторически обоснованная потребность вызвала в землях Лангедока (Languedoc), Гаскони (Gascogne) и Гиени (Guyenne) беспрецедентный для Средневековья феномен – быстрое возведение, так сказать, «на скорую руку», большого количества небольших укрепленных «новых городков» (villes neuves), называемых на Юге «бастидами» (bastides). Кстати, само окситанское название «бастида» (bastide) соответствует северофранцузскому слову «бастилия» (bastille), и обозначает не что иное, как «крепость». В рамках нашего исследования исследование вопрос появления этих «villes neuves» - «бастид», изначально возводившихся согласно плану как укрепленные поселения, имеет весьма существенное значение. Изучив внимательно возникновение, планировку и особенности ряда «бастид», мы непременно увидим, что в этих «новых городках» укрепленные церкви «eglises - fortifiees» предусматривались изначально, согласно плану застройки. Этот внезапный расцвет градостроительства после «культурного провала» почти в целое столетие 1250 – 1350 гг. совпал по времени с утверждением господства французской короны в Окситании, вследствие активного политического завоевания Южных земель Севером. Интересно, что историков – медиевистов XIX – XX вв. интересовало, прежде всего, административное и социальное устройство этих «новых городков», процесс их возникновения, подчиненность той или иной юрисдикции и характер правовых отношений жителей между собой и между

сюзеренами. Здесь уместно вспомнить капитальные работы: П. Доньона (P. Dognon), Е. Мено (E. Menault), Бутарика (Boutaric), А. дю Бура (A. Du Bourg), А. Мольера (A. Molinier), П. Вьолле (P. Viollet) и др., посвященные политическим, административным, коммунальным и социально-правовым аспектам жизнедеятельности «новых городков» Окситании [4]. Однако, при всей значимости этих исследований, мало кто обращал внимание на восстановительные усилия властей после векового опустошения края, на важную роль экономических институтов в освоении новых земель и росте численности населения региона и следовательно в повышении богатства французского государства. Пожалуй, наиболее капитальной работой, посвященной данному вопросу, до сих пор является монография Кюри – Сембра (de Curie – Seimbres), хотя список «бастид», приведенный в ней давно следует уточнять [5, p.424]. Впрочем, справедливости ради стоит сказать, что массовое освоение новых земель в XIII столетии, в котором соперничали между собой и духовенство и миряне, было отличительным признаком по всей христианской Европе этого времени. Однако военно - политический аспект возведения новых укрепленных городков «бастид», как опорных пунктов господства над подконтрольными территориями осталась практически неизученной историками вообще и историками искусства, в частности. Даже такой внимательный исследователь как Э. Виолле – Ле - Дюк практически оставил без внимания своеобразный стиль этих сооружений, их строгую планировку улиц, кварталов и площадей (напоминающую римский военный лагерь), а также их принципиально отличительный характер по сравнению с укрепленными городами Севера. Некоторые исследователи, в частности Раймонд Рей (Raymond Rey) и Феликс де Вернель (Felix de Verneilh) правда пытались стремились обратить внимание других исследователей на необходимость изучения данного аспекта проблем, связанных с «новыми городками» Юга. Особого внимания заслуживают очерки Феликса де Вернеля (Annales archeol. de Didron, t. VI, 1847) по «бастидам» в провинциях Перигор (Pergord), а также Куражо (Courajod) по «новым городкам» Франции с XI по XIV вв. (Position des theses de l`Ecole des Chartes, 1865-1866) [6].

Отметив ряд специфических особенностей новых городков и де Вернель и Рей не обратили достаточно внимания на выделение

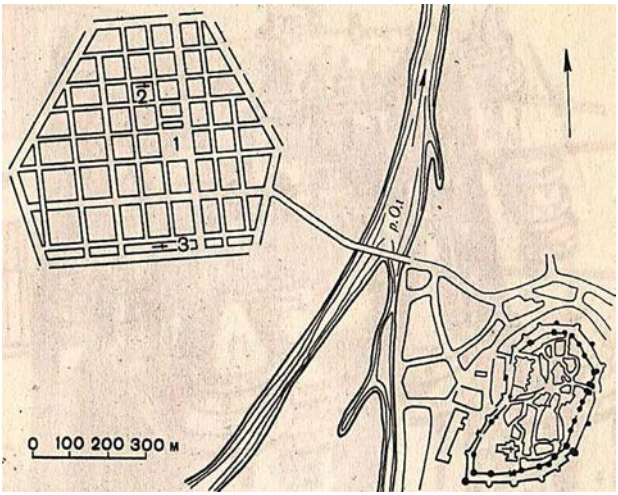


Рисунок 1. Регулярный план «бастиды» Нижний город на левом берегу р. Од 1.- площадь; 2.- церковь «eglise fortifiee» Сен-Винсент; 3.- церковь «eglise fortifiee» Сен-Мишель (на правом берегу реки Старый город Каркассон и замок виконтов Тренкавелей).

особого статуса «бастид» по сравнению с другими новыми городами, возводимыми в этот временной период. Этот особый статус заключался в том, что «бастида» изначально возводилась как укрепленный военный город (подобно римским военным поселениям), целью которого было не только экономическое или религиозное функционирование, но и военное господство над данной местностью. И в этом роль «бастид» весьма напоминала ту роль, которую выполняли замки крестоносцев в Святой Земле и в Сирии. Наиболее наглядным примером такого подхода может служить «бастида» Нижний город в Каркассоне, возведенный в XIII в. при Людовике IX Святом на месте торгово – ремесленного поселения по регулярному плану (рис. 1).

Историкам хорошо известно, что так называемые «новые города», возводимые по заранее продуманному плану, строились практически по всей Средневековой Европе. Однако наибольшее число городов подобного типа возникло именно в Южной Франции, где по берегам р. Гаронны и ее притоков, вдоль Пиренеев, в Лангедоке, Перигоре (Perigord), Керси (Quercy) и Гаскони в XIII – XIV вв. исторически сложилась острая потребность в строительстве городов – крепостей «бастид». Дело в том, что помимо длительных Альбигойских войн (1205 - 1245), значительная часть этих земель в XII – XIII вв. стала принадлежать

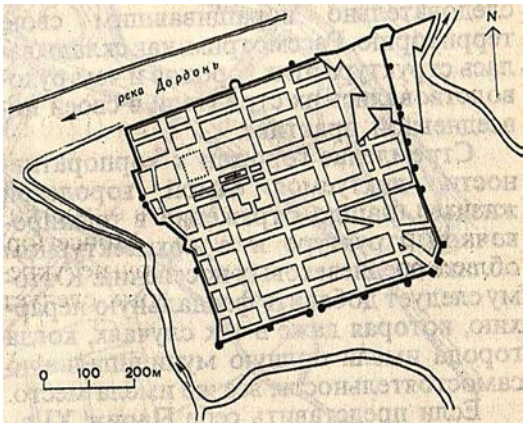


Рисунок 2. План французской «бастиды» Сент-Фуа-ла-Гранд на р. Дордонь (юго-западная Франция), начало XIII в.

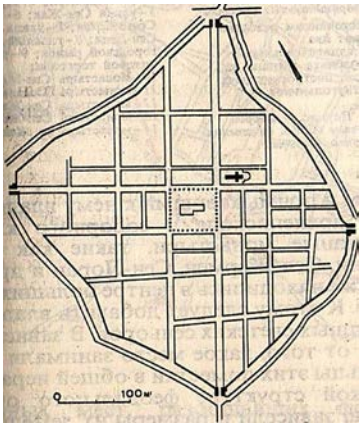


Рисунок 3. План французской «бастиды» Совьеттер-де-Жьенн (юго-западная Франция), начало XIII в.

английским королям династии Плантагенетов, выходцев из дома герцогов д`Анжу. Бесконечные споры и пограничные стычки за эти владения, приведшие в дальнейшем к знаменитой Столетней войне, вызвали активное градостроительство «бастид» в спорных районах. В течение всего XIII столетия и французы, и англичане были заняты возведением укрепленных городов, которые изначально имели четкую правильную планировку. Уместно перечислить некоторые из наиболее характерных французских городов, которые были построены в XIII в. это, например: Сент – Фуа – ля – Гранд (Sainte - Foy) на р. Дордонь (1250), Вильнев на р. Ло (1253), Эйме на р. Дро (1270), Советерр – де – Жьенн в юго – западной Франции (рис. 2 и 3) и многие другие города - крепости на реке Гаронна. Английская корона, со своей стороны возвела ряд «бастид» в окрестностях своего стратегического города – порта Бордо (Креон, Либурн, Монсегюр (Mosegur), Советер (Sauveterre) и др.), а также ряд укрепленных городков в Южной Франции, среди которых особо следует отметить Монпазье (1254). Городок Монпазье (Monpazier) изначально сооружался с правильной прямоугольной планировкой и разбивкой на равные модульные кварталы. Построенный по личному распоряжению английского короля Эдуарда I в долине р.

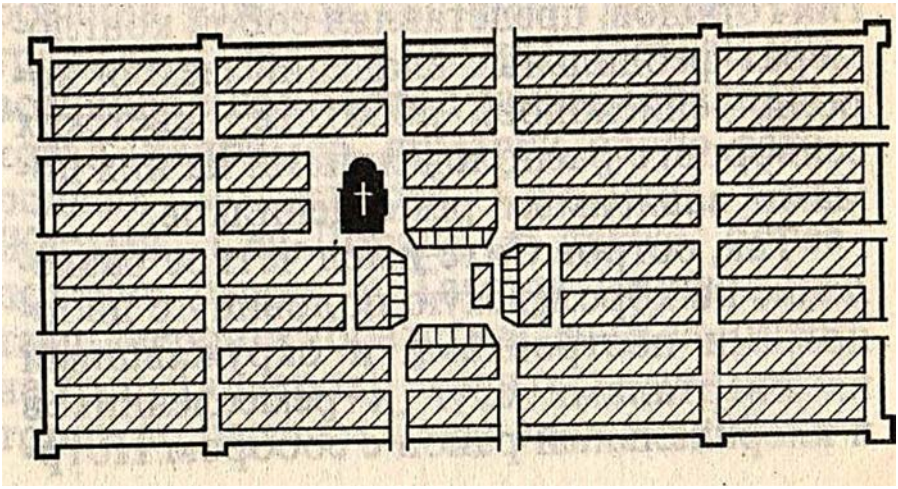


Рисунок 4. План английской «бастиды» Монпазье (Южная Франция), конец XIII в. В центре города видны соборная и рыночная площади.

Дро, Монпазье воплощал в себе идеализированную средневековую модель римского военного лагеря. Вся территория города размером 400 х 220 м. была разбита прямыми улицами шириной около 8 м. на равные кварталы. Помимо этого, каждый квартал имел внутренние сквозные проходы, шириной около 2 м., на которые выходили задние фасады жилых зданий. Размеры участков, выделенных под застройку домов, были практически одинаковые и равнялись 200 кв. м. В центре города располагалась торговая и общественная площадь, которая со всех сторон была окружена аркадами, причем входы на площадь (с целью ее лучшей обороняемости) были расположены только по углам площади. Церковь укрепленного типа размещалась по соседству с площадью и занимала относительно небольшое городское пространство (рис. 4).

Итак мы видим, что практически все «новые города» - «бастиды», возведенные на Юге Франции и англичанами и французами имели сходную структуру и планировку, состоящую из аналогичных элементов. Разница заключалась лишь в том, что: во-первых, далеко не все из городов – «бастид» имели столь идеальный геометрический план, как Монпазье, а во-вторых, английские «бастиды» отличались от французских значительно меньшими размерами и отсутствием

общественных городских площадей. Принципы обороны укрепленных «бастид» XIII – XIV вв. были все еще аналогичны принципам организации обороны укрепленного замка и при внимательном рассмотрении и тех и других, мы не можем выделить каких – либо особых различий. Отсюда становится понятным правильная планировка улиц, впервые примененная при возведении «новых городков» и роль выделения центральной площади, имеющей проходы, как минимум, по четырем сторонам света. Ведь если замковый двор представлял собой основное место сбора гарнизона, откуда защитники могли беспрепятственно попасть на любой участок стены, то внутри плотно заселенного города следовало специально выделить и организовать такое пространство. Внутри «бастид» организуется площадь (торговая или соборная) в центре города, которая могла служить местом сбора гарнизона в случае внезапной атаки. Планировка «бастид» даже специально предусматривала организацию прямых улиц – пространств (промерий, «promerium» от лат. «pone muros») между городскими домами и укрепленными стенами. Такая тенденция прослеживается в XIII - XIV вв. и при укреплении городов Италии, и в английских, французских, каталонских «бастидах», городах Эдуарда I [7, с. 343-345]. Именно по этой причине на всем пространстве от Тулузы (Toulouse) до Альби (Albi) и сегодня расположена целая «гирлянда» основанных в Средние века городков – бывших укрепленных «бастид». Например, «бастида» де Ревель (de Revel) построенная посреди лесного массива де Ланнемезан (de Lannemezan), служилпа естественной природной границей землям де Небузан (de Nebouzan), де Комманж (de Comminges) и Катр – Валле (Quatre - Vallees) [8, p. 106]. Основанные в разных частях Южной Франции, которая еще недавно была завоевана силой оружия эти укрепленные города, как отмечал Кюри – Сембр (Curie - Seimbres), «…были одновременно свидетельством новой власти и укреплениями, маленькими связующими бульварами, которые могли служить точками опоры в случае войны» [9, p. 50].

Стоит еще отметить тот факт, что активное строительство «новых городков» велось не только по инициативе королевских властей, но и благодаря усилиям местных феодалов, которые возводя укрепленные «бастиды» стремились отстаивать свои собственные интересы. С

английской стороны, такие, как сенешаль Жан де Грайи (Jean de Grailly) и Жан де ла Ланд (Jean de la Linde), а со стороны Франции - Альфонс де Пуатье (Alfonse de Poitiers), которого по праву можно называть «отцом - основателем» бастид Лангедока во времена Людовика IX Святого, или сенешаль Эсташ де Бомарше (Eustache de Beaumarches) при Филиппе III Смелом и Филиппе IV Красивом. [10., p. 131] В Гаскони (Gascogne) взаимная вражда графа д`Арманьяк (d`Armagnac) и графа де Пардиак (de Pardiac) послужила причиной основания «бастиды» де Плезанс (de Plaisance), которая располагалась на границе с «бастидой» графа де Пардиак (de Pardiac) и практически напротив «бастид» де Бомарше (de Beaumarches) и де Марсиак (de Marciac). В ответ на основание городка де Симорр (de Simorre), расположенного рядом с богатым аббатством де Симорр (l`abbaye de Simorre), алчный и воинственный Бернар IV, граф д`Астарак (d`Astarac), возвел свою «бастиду» Вильфранш - д`Астарак (Villefranche – d`Astarac). Напротив феодальных «бастид» Вильфранш – де – Беарн (Villefranche – de - Bearn) и Гарлен (de Garlin), основанных виконтессой де Беарн (vicomtesse de Bearn), вдовой графа де Фуа (de Foix), английский сенешаль возвел укрепленные королевские «бастиды» Дакс (de Dax), де Сен – Север – кап – де – Гасконь (de Saint – Sever – cap – de - Gascogne) и де Астинг (de Hastingues). Граф д`Арманьяк (d`Armagnac) возвел собственные укрепленные городки «бастиды» де Маркестан (de Marquestau), де Монклар (de Monclar) и д`Арманьяк (d`Armagnac) в качестве ответа английской короне на основание «бастиды» де Лиас (de Lias). Мы видим, что одни укрепленные городки «бастиды» строились в ответ на возведение потенциальным противником своих собственных укрепленных «бастид», создавая при этом многочисленные поводы для последующих территориальных конфликтов. Не случайно текстовые источники той эпохи, в частности переписка Альфонса де Пуатье 1277 г. опубликованная Огюстом Молинье (Auguste Molinier), определяют новые городки «бастиды» как синонимы укреплений - «**fortalita**» («An utilitas nostra et patrie foret si **bastidam** edificari faceremus in loco sepedicto») [11].

К великому сожалению, многие средневековые фортификационные сооружения большинства «бастид» не сохранились до наших дней и нам приходится восстанавливать планировку и внешний вид укрепленных

городков используя письменные источники. Примером может служить план и описание «бастиды» Монпазье (Monpazier) восстановленные А. Мишелем в своей «Истории искусств» [12]. Согласно описанию А. Мишеля «бастиду» можно распознать по старым укрепленным воротам, по четкой правильной планировке улиц и переулков, по площадаям прямоугольной или квадратной формы с неизменными портиками по сторонам и крытыми навесами по углам. Термин «навес» (couverts) употребляется в основном в регионах Лангедоке (Languedoc) и Гаскони (Gascogne), а «крытая галерея» (cornieres) в Гиеннь (Guyenne) и особенно в Ажене (d`Agenais), Керси (Quercy) и Перигоре (Perigord). В провинции Байонн (Bayonne) и ее окрестностях жителя говорят «малая арка» (arceaux). То, что мы сегодня зачастую воспринимаем как буйные эстетические фантазии средневековых проектировщиков, в Средние века имело утилитарное назначение. Укрепленные церкви, переходы, навесы и крытые галереи домов, соединяющие четыре угла площади со зданиями других кварталов, служили защитой узких коридоров при внезапной атаке неприятеля [13, p. 137].

Таким образом, можно смело сказать, что возведение в XIII – XIV вв. «новых городков» оснащенных полным комплексом фортификационных систем изначально предполагало совмещение городских укреплений с фортификационными укреплениями церквей «eglises – fortifiees» этого периода. Простота выбора места при возведении укрепленных церквей облегчало задачу «оснащения» культового сооружения «новых городков» фортификационными приспособлениями (дозорными путями на сводах, фланкирующими башенками, мерлонами, машикули, бойницами и пр.) адаптированными на новые готические формы [14, p. 137]. Тем не менее, стоит отметить следующий факт. В отличие от укрепленных феодальных замков этой исторической эпохи, имеющих уже сложившуюся фортификационную систему. Укрепленные церкви «eglises - fortifiees» все еще представляли собой сооружения, имеющие весьма пестрые, разнообразные (можно сказать фрагментарные) элементы фортификации, заимствованные от романского прошлого. Другими словами, если новые укрепленные городки «бастиды» возводились согласно заранее разработанному плану, то укрепленные городские церкви продолжали строить, приспосабливая или встраивая

их в общую концепцию фортификационной системы города. Поэтому укрепленные церкви «бастид» часто различаются в пределах одного и того же географического местоположения, но бывают схожи в различных регионах или местностях. Замечательно, что большинство наиболее распространенных и оригинальных готических церквей «eglises – fortifiees» XIII – XIV вв. были возведены именно при сооружении системы новых укрепленных городков «бастид» [15, p. 122]. Трансформация романских традиций возведения укрепленных церквей настолько удачно вписалась в новые готические архитектурные формы «бастид», что именно XIII в. явил наибольший прогресс в возведении самых красивых и наиболее известных крепостей, а также и самых красивых укрепленных церквей «eglises - fortifiees».

Библиография:

1. *Viollet-le-Duc.* Dict., t. I, p. 224 – 228.

2. *Raymond Rey.* La cathedrale de Cahors et les origins de l`architecture a coupoles d`Aquitaine, liv. II.

3. *V.F. Pasquier*: Cartulaire de Mirepoix, t. I, p. 18 – 19.

4. *P. DOGNON*: Les institutions politiques et administratives du pays de Languedoc du XIII siècle aux guerres de religion, 1895, p. 25 et ss.; BOUTARIC: Saint Louis et Alf. De Poitiers, 1870.; E. MENAULT: Les villes neuves, leur origine et leur influence dans le movement communal, 1868.; A. Du BOURG: Etudes sur les coutumes communales du Sud – Ouest de la France, 1882.; A. MOLINIER: Etude sur l`administration de Saint – Louis et d`Alf. De Poitiers, dans la nouvelle histoire du Languedoc, t. VII.; P. VIOLLET: Les communes francaises au Mouen Age (Mem. De l`Academie des Inscript. Et Belles – Lettres, 1898).

5. de CURIE-SEMBRES: Essai sur les villes fondees dans le Sud – Ouest de la France aux XIII et XIV siècles sous le nom generique de bastides. Toulouse, 1880. – p. 424.

6. *Felix de VERNEILH*: Annales archeol. De Didron, t. VI, 1847; COURAJOD: Position des theses de l`Ecole des Chartes, 1865–1866.

7. *Томпсон А. Гамильтон.* Английский замок. Средневековая оборонительная архитектура / пер. с англ. А. Л. Андреева. – М.: ЗАО

Центрполиграф, 2011. с. 344–345.
8. Curie – Seimbres, ouv. cit., p. 106–107.
9. Curie – Seimbres, ouv. cit., p. 50.
10. *R. Rey*: Les vieilles eglises fortifies du Midi de la France. Paris, 1925. p. 131-132.
11. Переписка Альфонса де Пуатье: Correspondance d`Alf. de Poitiers, publiee par Auguste Molinier, t. I, № 505, 30 dec. 1277.
12. *R. Rey*: Les vieilles eglises fortifies du Midi de la France. Paris, 1925., p. 136.
13. *d`A. Michel*: Monpazier dans l`Histoire de l`Art.
14. *R. Rey*: Les vieilles eglises fortifies du Midi de la France. Paris, 1925, p. 137.
15. *F. Pasquier*: Cartulaire de Mirepoix, p. 122–124.

И.Е. Печенкин

«РУССКИЙ КИТЕЖ»: О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПОИСКОВ НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ В АРХИТЕКТУРЕ РУБЕЖА ВЕКОВ

В статье рассматриваются вопросы стилистических поисков в отечественной архитектуре второй половины XIX–начала XX века. Автор показывает, как постепенно общая для европейского историзма идея национальной самоидентификации через стиль архитектуры и декоративного искусства обретала в России эсхатологические коннотации, становясь олицетворением национально-государственной мифологии накануне катастрофы 1917 года.

The article examines the stylistic searches in the domestic architecture of the second half of XIX-early XX century. The author allows to see how common for the European historicist thinkers idea to show national identity through the style of architecture and crafts in Russia got gradually the eschatological connotations, becoming the embodiment of the Russian state mythology on the eve of disaster of 1917.

Ключевые слова: архитектура, русский стиль, Серебряный век, историзм, стиль, культурная идентичность.

Keywords: architecture, Russian style, Silver Age, historicism, style, cultural identity.

В академической истории архитектуры (как у нас, так и за рубежом) середина и вторая половина XIX столетия долго воспринимались как эпоха «безвременья», упадка, когда зодчество на фоне успехов науки и техники, общественного подъема, бурного развития музыки, литературы, изобразительного искусства зашло в тупик. Причина такой

оценки лежит не только в предвзятости взглядов, брошенных в прошлое из XX в. Современники были настроены не менее скептически.

«Впечатление от архитектуры этого периода в общем как от чего-то крайне бесцветного и бесхарактерного, – вспоминал о 1860-х – 1870-х гг. крупнейший архитектор-педагог конца XIX – начала XX в. Л.Н. Бенуа, – Зодчество было случайное, без определенного направления. Упадок государственного и общественного строительства, можно сказать, был полный. ‹…› Частное строительство также носило какой-то случайный характер, преследуя лишь модные течения, удовлетворяя требованиям и вкусу маловзыскательных заказчиков. Особенно рельефно это выявилось во внутренних отделках особняков того времени. Фасады их большею частью малоинтересны, а внутренняя отделка производилась как бы по определенному рецепту. Так, вестибюль отделывался в "помпеевском" стиле, гостиные и танцевальные залы – в стиле Людовика XV или Людовика XVI» (1). Называя ниже по тексту это разностилье «винегретом», Леонтий Николаевич ясно артикулирует нелепость описываемого им положения дел. Один из академических наставников Л.Н. Бенуа, Р.А. Гедике, пытаясь осмыслить причины «упадка вкуса в гражданской архитектуре», заострял внимание на фатальном отсутствии в современной архитектуре «тесной связи между привычными понятиями об искусстве и художественным их выражением», на том обстоятельстве, что «прежние приемы устарели, а новые еще не успели выработаться в точно определенные формы» (2).

Немаловажное значение на пути к обретению столь желанного стилевого единства имели поиски выразительности национального начала, целенаправленно осуществлявшиеся в архитектуре и декоративном искусстве с 1820-х–1830-х гг. Вторая половина столетия ознаменовалась, с одной стороны, все большим укреплением национально-патриотических устоев государственной политики, а с другой, – значительными успехами в изучении памятников отечественной архитектурной старины. Как уже говорилось, археологические изыскания были неотъемлемой гранью деятельности многих архитекторов конца XIX в. В середине и второй половине века на этом поприще трудились такие мастера, как К.А. Тон, Ф.Ф. Рихтер, Л.В. Даль, И.И. Горностаев и др. В 1890-е гг. лидером, возглавившим

движение архитекторов, увлеченных раскрытием истоков и истории развития национального зодчества, следует считать Владимира Суслова (1859–1921). Помимо собственных исследований архитектуры древних Новгорода и Пскова, а также деревянного зодчества Русского Севера, В.В. Сусловым была осуществлена работа по подготовке академического издания описаний и чертежей памятников допетровской архитектуры (3). Эти увражи, увидевшие свет на рубеже веков, послужили ценным источником для практикующих архитекторов, работавших в национально-романтическом ключе.

Но еще прежде, в 1880-х гг., русский стиль предстал в качестве официально одобренного направления архитектуры Российской империи. От неовизантийских стилизаций, отразивших идеи торжества славянского братства и «вселенского» православия, она со всей определенностью повернулась к задаче манифестации узко-национальной идентичности, вернее сказать – исключительности. Русский стиль стал зримым выражением программы царствования Александра III, а храм-памятник Воскресения на Екатерининском канале в Петербурге – высшей степенью этого выражения.

Инициатива постановки памятников в столице – на месте рокового покушения – и в Москве исходила от городского начальства. Народный характер будущих монументов выразился в начавшемся почти сразу по получении известия о кончине царя-освободителя сборе средств на воздвижения памятников. Так, в Москве около миллиона рублей было собрано по подписке. Весной 1881 года были назначены открытые конкурсы проектов для Петербурга и Москвы.

Подробности их проведения мы позволим себе здесь опустить, отослав читателя к некоторым специальным публикациям (4). Здесь нас интересует то, что случилось после (а вернее сказать, помимо) конкурсов, в ходе которых, впрочем, выяснились личные вкусы монарха, определившие стилистические приоритеты отечественной архитектуры на следующие полтора-два десятилетия. Осматривая в Аничковом дворце проекты, отобранные жюри по итогам первого конкурса, Александр III выразил сожаление о том, что «все восемь лучших конкурсных проектов не составлены во вкусе “русского церковного зодчества”, прекрасными образчиками которого изобилуют

великорусские губернии» (5). Действительно, семь из восьми представленных ему проектов были составлены в неовизантийском стиле (6), т.е. во вкусе предыдущего царствования, отмеченного заботой о единении славянских народов, связанных православной верой и правом наследования восточно-христианской (византийской) культуры. Теперь ситуация переменилась, упоминание о «русском церковном зодчестве» свидетельствовало о предпочтении национальных ценностей любым иным. Эта реплика монарха послужила стимулом к активизации деятельности архитекторов по изучению национального архитектурного наследия и утверждению русского стиля в качестве официального направления в зодчестве и декоративном искусстве конца XIX столетия.

«Откровение» русского стиля как одной из вариаций характерной для эпохи стилизаторской архитектуры, конечно, не было для Александра III самоцелью в 1882 г. После проведения второго конкурса, на который были представлены уже корректные с точки зрения стилистики проекты, «Его Императорское Величество соизволил одобрить проект архимандрита Игнатия, настоятеля монастыря при Троице-Сергиевой пустыни, близ С.-Петербурга, но с тем, чтобы проект был рассмотрен и в чем следует изменен для исполнения профессором императорской Академии художеств Д.И. Гриммом» (7). Чудовищность Высочайше одобренного проекта с точки зрения стиля и композиции была слишком очевидной. Подтекст этой акции оказался вполне прозрачен, смысл ее лежал в плоскости политической. Скучные добродетели, присущие опытным профессионалам от архитектуры, побеждаются трогательно-наивной верой и верноподданническим энтузиазмом простого монаха.

Впрочем, вскоре публике был представлен действительный составитель проекта – академик архитектуры А.А. Парланд, который «пользовался просвещенным советом архимандрита Игнатия» (8), но в итоге снискал заслуженную известность как автор храма-памятника. В процессе «исправлений» проект был изменен до неузнаваемости, воплотив на берегах Невы образ московского собора Покрова на Рву. Совершеннейшая инородность этого здания Петербургу наводит на мысли, подобные тем, что посетили американского исследователя М. Флайера: «Если нельзя превратить Петербург–Вавилон в Москву–

Новый Иерусалим, то можно перенести в Петербург […] свое видение Москвы, трактуя такое перенесение как сознательное вторжение “настоящей” России на петербургскую сцену, как яркое напоминание о тождественности государя и государства и о божественной миссии обоих» (9).

Однако памятные слова Александра III, произнесенные в Аничковом дворце, коренным образом повлияли на стилистические предпочтения заказчиков, общества и самих архитекторов. Идея возрождения заброшенной в Петровские времена подлинно национальной традиции в зодчестве стала необычайно популярной. «Русский стиль, – писал А.А. Парланд, – Развиваясь первоначально свободно и правильно, без посторонних давлений, дошел, наконец, при царе Алексее Михайловиче в церковных постройках Москвы и в особенности Ярославля, Ростова и др. до весьма симпатичных, много обещавших результатов. Прекрасному началу, к великому сожалению и к громадному ущербу для русского искусства, не суждено было идти к дальнейшему развитию до полного расцвета» (10).

Ностальгическое чувство по ушедшей эпохе – таков основной мотив искусства историзма в XIX и в начале XX столетия. В случае с русским стилем ностальгия была не только, да и не столько художественной (в конце концов, традиции допетровской гражданской архитектуры никак не годились для реалий 1880-х–1890-х гг.), сколько политической. Пагубность имевшегося в России общественного раскола для судеб страны к этому времени была очевидна. Поэтому почти императивное внедрение в архитектурную практику ассоциируемых с церковным зодчеством форм русского стиля можно расценивать как попытку (пусть и формальную) «связать культуру с церковным преданием» (11).

Но для поиска архитектурного языка, пригодного для осуществления этой программы, потребовались годы. А своего рода «лабораторией» этих исканий стала временная архитектура вставочных павильонов, балансировавшая как бы на грани, отделявшей зодчество от декоративного искусства и театральной сценографии.

Именно в театрально-оформительском искусстве развилось и окрепло романтическое прочтение русского стиля, представленное в творчестве В.А. Гартмана и В.М. Васнецова. Опыты в области сценографии

напрямую влияли на их архитектурно-художественную практику. Но если наиболее «романтический» проект Гартмана (Городские ворота в Киеве, 1869) так и остался неосуществленным, то спроектированная по рисунку Васнецова церковь Спаса Нерукотворного в подмосковном Абрамцеве (1882) не только открыла новую страницу усадебного храмоздательства, представшего еще и как элемент эстетизации предметно-пространственной среды, но и продемонстрировала необычайную свободу интерпретации исторического прототипа – древней Спас-Нередицкой церкви в Новгороде до ее реставрации в 1903-1904 гг. (12)

Приемы гротеска, апробированные В.М. Васнецовым в каменной церковке, пришлись очень кстати в деревянных выставочных сооружениях – в павильоне «Русская деревня» на Всемирной выставке в Париже (арх. И.Е. Бондаренко, худ. К.А. Коровин, А.Я Головин, 1900) и комплексе Русского отдела на Международной экспозиции в Глазго (арх. Ф.О. Шехтель, 1901). Известно, что автор павильонов в Глазго сам подчеркивал влияние, оказанное на него эстетикой васнецовских работ (13). Но, наряду с опытом художников, деятельно вторгшихся на исходе XIX столетия в прикладные сферы творчества, включая и архитектуру, и поставивших вопрос о выразительности формы, существенное значение имело для обновления языка русского стиля и расширение круга прообразов. Последнее случилось в том числе за счет «открытия» самобытного деревянного зодчества Русского Севера. Один из виднейших представителей национально-романтического направления в архитектуре начала XX в. И.Е. Бондаренко так вспоминал о рождении замысла старообрядческого храма в Токмаковом переулке (1907–1908): «Сидя в вечерние сумерки в парке, в Кузьминках, где жил ‹…›, я вдруг увидел перед собой где-то вдали ясный силуэт шатровой северной скромной церковки. Этот пригрезившийся силуэт я сейчас же набросал на клочке бумажки ‹…›. Приехал домой и сделал проект, не изменив нисколько задуманного силуэта» (14).

В процитированном отрывке обращает на себя внимание не только отсылка к образу «северной скромной церковки» (должно быть, сработанной крестьянином-плотником), но и момент субъективности творчества. Архитектор отмечает, что в основу его проекта лег

визионерский (мистический, по сути) опыт, а не рациональное штудирование увражей или фотографий «образцовых» памятников. Эмоциональную иррациональность такого творчества подчеркивал и В.Я. Курбатов: «Неорусский (а не псевдорусский) стиль появился с того момента, когда русский художник с восторгом посмотрел на зодчество Москвы, Новгорода и Ярославля» (15).

Образ Древней Руси – отнюдь не исторической, а сказочной, былинной – будоражил умы начала XX в., выступая в связи с катастрофическими социальными ожиданиями, ассоциируясь с эсхатологическими мотивами легенды о Граде-Китеже. Последняя стала постоянным источником вдохновения для писателей, композиторов, философов-публицистов неоправославного направления. Храмы и стены «Светлого града» грезятся и зовут, неявно проступая среди современной застройки. (16).

Буквальным претворением образа «Светлого Града», воплотившим мистический пассеизм умонастроений российской элиты накануне революционных потрясений, стал ансамбль Федоровского городка в Царском Селе (арх. В.А. Покровский, С.С. Кричинский, В.Н. Максимов, 1911–1916) (17).

Совершив столь пространный экскурс в историю национально-романтического течения в отечественном зодчестве, мы, вместе с тем, должны констатировать, что, вопреки мнению отдельных социальных групп (к числу которых надо отнести и придворные круги), идея возобновления национального средневековья не могла сплотить художественные силы России и стать знаменем ее культуры в начале XX в. «С тех пор, как известный стиль (классицизм – И.П.) был заменен винегретом из всех стилей, – писал, в частности, А.Н. Бенуа, – С тех пор, в особенности, как к безнравственному “спиранию” с западных образцов в образование архитекторов стало входить еще и обязательное изучение и копирование столь чуждого для нашего времени и нашей культуры (выделено мною. – И.П.) древнерусского зодчества, с тех пор архитектура в России лишилась своего живого значения, лишилась в то же время и своих истинных представителей – художников, и своих истинных ценителей в публике» (18). Как видно, ни о каком общественном единении вокруг идеализированной русской древности

не могло быть и речи.

Примечания:

1. *Бенуа Л.Н.* Записки о моей деятельности / Публикация В.А.Фролова // Невский архив: Историко-краеведческий сборник / Сост. А.И. Добкин, А.В. Кобак. М.- СПб., 1993. С. 13-14.

2. *Гедике Р.А.* Речь председателя 1-го отдела (художественного) // Труды I съезда русских зодчих в С.-Петербурге. СПб., 1894. С. 2.

3. Памятники древнего русского зодчества. Издание Императорской Академии художеств / Сост. В.В. Суслов. Вып. 1-7. СПб., 1895-1901.

4. См.: Кириков Б.М. Храм Воскресения Христова (к истории «русского стиля» в Петербурге) // Невский архив. - М.; СПб., 1993. С. 204-245; Печенкин И.Е. Регламентация и свобода в архитектурной политике Александра III // Архитектурно-градостроительный процесс: Регламентации и свобода / отв. ред. И.А. Бондаренко. М.:ЛЕНАНД, 2013. С. 296-320.

5. Неделя строителя. – 1882. - № 12. С. 89.

6. Единственным исключением был проект Л.Н. Бенуа, выполненный в барочно-рокайльных формах XVIII в.

7. Неделя строителя. – 1882. - № 43. С. 326.

8. Неделя строителя. – 1882. - № 49. С. 371.

9. *Флайер М.С.* Церковь Спаса на Крови. Замысел-Воплощение-Осмысление // Иерусалим в русской культуре / Сост. А.Л. Баталов, А.М. Лидов. М.: Восточная литература, 1994. С. 184.

10. *[Парланд А.А.]* Храм Воскресения Христова, сооруженный на месте смертельного поранения в Бозе почившего Императора Александра III на Екатерининском канале в С.-Петербурге. СПб.: Изд, Высочайше утвержденной комиссии по сооружению Храма, 1907. С. 1.

11. *Рыцарев К.В.* Наследие и преемственность в русской культуре 1890–1917 гг. // Памятники архитектуры в дореволюционной России. Очерки истории архитектурной реставрации / Под. общ. ред. А.С. Щенкова. М.: Терра-Книжный клуб, 2002. С. 311.

12. См.: Масалина Н.В. Церковь в Абрамцеве (к истории постройки) // Из истории русского искусства второй половины XIX–XX века: Сб.

статей / Под ред. Е.А. Борисовой. М., 1978. С. 47-58.

13. *Кириченко Е.И.* Федор Шехтель. М.: Стройиздат, 1973. С. 49.

14. *Бондаренко И.Е.* Из «Записок художника-архитектора» // Москва в начале XX века: Будни и праздники. Московская старина. Новорусский стиль. М.: «Мосгорархив», 1997. С. 304, 308.

15. *Курбатов В.* О русском стиле для современных построек // Зодчий. 1910. № 30. С. 311.

16. См. подробнее: Печенкин И.Е. Символизм и русская сакральная архитектура начала XX века: аспекты сближения // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX–начала XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 239-354.

17. См. подробнее: Кириченко Е.И. Взаимоисключающие концепции – единый стиль. Идея народной православной монархии Николая II и историософская доктрина старообрядчества в архитектуре начала XX века // Стиль жизни – стиль искусства. Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX–начала XX века. Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия. М., 2000. С. 481–502; Русский городок Царского Села – Китеж XX века. Иллюстрированная история Федоровского городка и «Общества возрождения художественной Руси». – СПб., 2011.

18. *Бенуа А.* Материалы для истории вандализма в России // Мир искусства. 1903. № 12. С. 118.

Библиография:

1. *Заева-Бурдонская Е.А.* Формирование и развитие протодизайна среды городского исторического центра на рубеже второй половины XIX - начала XX вв. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2011. № 4-1. – с. 112–122.

2. *Кириков Б.М.* Храм Воскресения Христова (к истории «русского стиля» в Петербурге) // Невский архив. – М.; СПб., 1993. – С. 204-245.

3. *Кириченко Е.И.* Взаимоисключающие концепции – единый стиль. Идея народной православной монархии Николая II и историософская доктрина старообрядчества в архитектуре начала XX века // Стиль жизни

– стиль искусства. Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX–начала XX века. Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия. М., 2000. С. 481–502.

4. *Курбатов В.* О русском стиле для современных построек // Зодчий. – 1910. – № 30. – С. 310–312.

5. *Печенкин И.Е.* Регламентация и свобода в архитектурной политике Александра III // Архитектурно-градостроительный процесс: Регламентации и свобода / отв. ред. И.А. Бондаренко. – М.:ЛЕНАНД, 2013. – С. 296-320.

6. *Печенкин И.Е.* Символизм и русская сакральная архитектура начала XX века: аспекты сближения // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX–начала XX века. – М.: Прогресс-Традиция, 2012. – С. 239–354.

7. Русский городок Царского Села – Китеж XX века. Иллюстрированная история Федоровского городка и «Общества возрождения художественной Руси». – СПб., 2011.

8. *Pechenkin I.* TO THE ORIGINS OF “RUSSIAN STYLE” OF 19TH CENTURY ARCHITECTURE: BETWEEN EAST AND WEST// TEXTS. 2013. №2. Pp 59-76

Л.Н. Доронина

СТАЛИНСКИЕ ВЫСОТКИ (К ПРОБЛЕМЕ СИНТЕЗА СКУЛЬПТУРЫ С АРХИТЕКТУРОЙ)

В статье рассматривается пластическое убранство и синтез скульптуры с архитектурой высотных зданий в Москве сталинского периода, играющее декоративную и идеологическую роль. На примере отдельных сооружений также анализируются темы и сюжеты рельефных композиций и круглой скульптуры.

The article considers the sculptural decoration and synthesis of sculpture with the architecture of high-rise buildings in Moscow Stalinist period, playing a decorative and ideological role. On the example of certain structures are also analyzed the themes songs relief and sculpture in the round.

Ключевые слова: высотные здания, сталинский ампир, синтез скульптуры с архитектурой, неоклассицизм, древнерусские мотивы, монументально-декоративная скульптура, статуи, сюжетные рельефы, лепнина композиция, декоративность.

Keywords: high-rise buildings, Stalin Empire, synthesis sculpture architecture, Neoclassicism, ancient motifs, monumental decorative sculpture, statue, scene reliefs, stucco, composition, decorative.

В величественных и монументальных зданиях Москвы 1940-х – начала 1950-х годов, с богатой декорацией фасадов и интерьеров, активно использовалось наследие классицизма, барокко и древнерусского зодчества. Еще в 1933 году, с победой на конкурсе проекта дворца Советов Б.М. Иофана, а позднее с открытием новых станций московского метрополитена и павильонов ВСХВ (1939), в советской архитектуре возрождаются классические формы, наиболее отвечающие идеологии

и политике сталинского времени. Вместе с торжественными арками, колоннами и пилястрами неотъемлемой частью сооружений стала монументально-декоративная скульптура и лепнина.

Главная роль в создании Большого стиля в послевоенной архитектуре Москвы была отведена восьми высотным зданиям, проектирование которых по инициативе И.В. Сталина и Постановлению советского правительства началось в честь 800-летия Москвы в 1947 году, а в 1949 приступили к их строительству. «Пропорции и силуэты этих зданий – говорилось в постановлении, должны быть оригинальными и своей архитектурно-художественной композицией связаны с исторически сложившейся архитектурой города и силуэтом будущего дворца Советов. При этом проектируемые здания не должны повторять образцы известных за границей многоэтажных зданий» (1). О том, что советское правительство придавало огромную государственную важность будущим высотным сооружениям в формировании нового архитектурного ансамбля говорит тот факт, что все авторы архитектурных проектов в 1949 году стали лауреатами Сталинской премии первой и второй степени.

Семь многоярусных сооружений (восьмое, 32-этажное здание в Зарядье не воплотилось, архитектор Д.Н. Чечулин, инженер И.М. Тигранов) стали основными композиционными акцентами в радиально-кольцевой структуре города и своей шпилеобразной архитектурой увязаны с вертикальными силуэтами Кремля. Эти монументальные и помпезные здания, выполненные из дорогих строительных и отделочных материалов, украшенные многочисленными фигурными обелисками, парапетами, вазами, статуями, рельефами и лепниной, стали символом послевоенной сталинской эпохи.

Как и в эпоху неоклассицизма, большое значение в придании архитектурному сооружению нарядного и представительского вида было отведено монументально-декоративной пластике, также игравшей идеологически-воспитательную роль. Талантливые мастера первой половины XIX века оставили потомкам выдающиеся произведения монументально-декоративной пластики, являющиеся примером синтеза скульптуры и архитектуры. « В аллегорической и символической форме они олицетворяли общественные и патриотические доблести России, утверждая идею прекрасного и разумного мира» (2).

Советские скульпторы, работая в содружестве с ведущими архитекторами, в круглой скульптуре и рельефных композициях создали величественные и пафосные образы советских людей, отражающие триумф победы в Великой Отечественной войне, героику социалистического труда, завоевания советской власти в области науки, культуры и спорта. При этом активно использовались атрибуты государственной власти (гербы, звезды, знамена) и богатой, сытой жизни (рога изобилия, вазы со спелыми плодами и овощами). Первым в эксплуатацию был сдан жилой дом на Котельнической набережной (1938 –1952, архитекторы Д.Н. Чечулин, А.К. Ростковский, инженер А.М. Гохман), одно боковое крыло которого было построено еще до войны.

Громадное ступенчатое здание с многочисленными жилыми помещениями, расположенными в нижней части магазинами и кинотеатром «Иллюзион», установлено на стрелке Москвы-реки и Яузы и фронтально обращено к московскому Кремлю. В центральной части оно устремляется вверх на 26 этажей и завершается башней со шпилем, увенчанным пятиконечной звездой. У подножия восьмигранной башни установлены две статуи рабочего и колхозницы, придерживающие руками огромный картуш с серпом и молотом. Подобные скульптуры, но уже со стоящими возле ног представителей трудового класса вазами с плодами и фруктами, размещены на аттиках, расположенных над двойными арочными пролетами основного корпуса.

Важная роль в декорации здания отведена горельефным композициям, помещенным над пятью гранитными арками, ведущими в обширный внутренний двор сталинской высотки. Если в неоклассицизме через сюжеты и тематическое содержание скульптур раскрывалось назначение сооружения, как например, в петербургском Горном институте А.Н. Воронихина, то в здании на Котельнической, имеющем многочисленные функции (жилой дом, кинотеатр, почта и т.д.) скульптура воплощает темы, отвечающие идеологии и политике сталинского времени.

Пространство между двойными арками выходящего к реке Яузе корпуса заполняет крупный цветочный орнамент и композиция «Материнство» (гипс), изображающая молодую женщину с ребенком на коленях и нежно обнимающую стоящего рядом сына-пионера с книжкой в руках. Над ними расположен прямоугольный 16–ти фигурный

рельеф, посвященный счастливому детству, посередине разделенный картушем с датой постройки дома, а сверху украшенный длинной гирляндой из цветов и листьев. Школьники разных возрастов радуются жизни: веселятся, танцуют, занимаются спортом, полезным трудом, читают книги, всем своим видом и действиями иллюстрируя известное высказывание Сталина: жить стало лучше, жить стало веселее.

Над двумя двойными гранитными арками корпуса, выходящего на Котельническую набережную, расположены рельефы, посвященные теме мирного труда, культурного отдыха и патриотического воспитания детей. Композиции «Сельское хозяйство» и «Встреча победителей (обе гипс) построены по канонам русского классицизма, где многочисленные персонажи изображены в неглубоком пространстве и строго уравновешены.

В первом рельефе шествуют колхозницы с орудием и плодами своего труда, их мужья-механизаторы и дети с цветами. Во втором – мужественные представители рабочего класса с поднятыми в приветственном жесте руками и стройные девушки с цветами и венком, встречают воинов-победителей, а трубящие в горны пионеры выступают в роли аллегорических Слав.

В центре обеих рельефных композиций возвышается величественная фигура молодой женщины, одетой в длинное платье, спадающее вниз красивыми складками. В первом случае она держит высоко над головой перевитую лентами гирлянду из спелых плодов, во втором – сидящего на плече маленького ребенка, символизируя труженицу и любящую мать. Кроме этого боковые настенные плоскости заполнены крупными декоративными элементами в виде спелых колосьев, свисающих занавесей, серпа и молота.

Более камерным звучанием отмечен рельеф «Музыка» (скульптор Ю.Г. Орехов), украсивший арку над входом в кинотеатр «Иллюзион, в котором стройные фигуры скрипачки и певицы объединены волшебным и прекрасным миром звуков. Вместе с тем, включение в композицию характерных для скульптурных произведений послевоенного времени огромного герба и приспущенных знамен, придает изображенной сцене элемент торжественности и приподнятости.

В фаянсовом рельефе выполнены две многофигурные композиции

в вестибюле основного здания, расположенные в верхней части стены, над входом в лифты. На ярком синем фоне четко выделяются белые, отделанные позолотой фигуры молодых мужчин, женщин и детей. Здесь можно увидеть гуляющих по парку семейные пары, резвящихся на лоне природы детей и танцующих девушек. Тема культурного отдыха советских людей находит продолжение и в плафонной живописи вестибюля, потолок которого расписан цветочным стилизованным орнаментом с вазами и гирляндами в духе раннего классицизма. Внешние стены фасадов и потолки жилых помещений отделаны декоративной лепниной в виде розеток и орнаментов.

Проблема органичного вхождения монументально-декоративной пластики в архитектуру стала актуальной и при строительстве многоэтажного жилого дома на площади Восстания (ныне Кудринская площадь, 1948–1954 гг., архитекторы М.В. Посохин, А.А. Мндоянц, инженер М.Н. Вохомский), где основной акцент в художественном оформлении был сделан на скульптурные произведения.

Фронтально установленные на уступах здания сидящие статуи подчеркивают горизонтали ярусного расположения архитектурных масс, заимствованного из древнерусского зодчества, а стоящие на пышно оформленном карнизе над парадными дверями горельефные фигуры – вертикали устремленного ввысь жилого сооружения (высота со шпилем 160 м.). Ясный и четкий силуэт здания, с выразительными по пластике объемами и продуманным скульптурным декором, способствует его органическому вхождению в окружающее городское пространство, в котором он играет, благодаря своей монументальности и торжественной парадности, доминирующую роль.

Исходя из традиций русского барокко, все фасады дома имеют равноценное значение и при этом украшены монументально-декоративной пластикой, решенной в традициях классицизма (скульпторы Б. Широков, И. Дараган, Н. Никогосян и другие). Помещенные на выступах фасадов скульптуры монументальны и торжественны и по своим масштабам, композиции и образной характеристике хорошо вписываются в общую структуру здания.

На фасаде, обращенном в сторону станции метро «Баррикадная», по сторонам парадных арочных дверей, расположены сидящие статуи

женщины с пухлым ребенком – символизирующей собой материнство и счастье семейной жизни и мужчины, опирающегося рукой на капитель колонны – олицетворяющего архитектуру. Эти скульптурные композиции повторяются на фасаде корпуса, находящегося с противоположной стороны здания.

Также дважды на фасадах, выходящих на улицы Баррикадная и Садовая, воспроизведены фигуры колхозницы со снопом, советского воина, музыкантши и спортсмена с ядром в руке. Защитник отечества, с могучими, покрытыми плащ палаткой плечами, величественно опирается на ствол автомата. Молодая и красивая женщина, одетая в длинное, спадающее красивыми складками платье, держит в руке альт, олицетворяя музыку (все- бетон).

Тема семьи и воспитания подрастающего поколения наиболее полно раскрывается в двух одинаковых горельефах, установленных над входными дверями корпуса выходящего на Садовое кольцо и улицу Баррикадную (бетон). Молодые матери изображены в окружении детей, проявляя к ним любовь, заботу и внимание. Колхозница, стоящая рядом с подростком, демонстрирует ему плоды своего труда. Одетая в длинное платье женщина, олицетворяющая науку, передает знания пионерке, пытливо рассматривающей начертанные на доске изображения. Композицию замыкают фигуры женщины с шаром и мальчика в спортивных трусах, держащего книгу в руке, повествующие о гармоническом развитии детей в советском обществе, уделяющим большое внимание образованию, физкультуре и спорту.

Немаловажное значение в архитектурно-декоративном оформлении фасадов здания на площади Восстания отдано многочисленным башенкам, балюстрадам и пилястрам с пышными капителями, а также лепнине в виде звезд и розеток, венков и дубовых ветвей, ваз с цветами и плодами, в которм отражался победный дух недавно прошедшей Великой Отечественной войны.

Особенно богато оформлено монументально-декоративной скульптурой самое высокое и крупное по объему, среди возведенных построек, здание Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова на Ленинских (ныне Воробьевых) горах (1949–1953, архитекторы Л.В. Руднев, С.Е. Чернышев, П.В. Абросимов, А.Ф.

Хряков, инженер Е.Е. Насонов). Университет расположен на самой высокой точке над Москвой-рекой и мощной вертикалью, увенчанного шпилем со звездой главного корпуса, возвышается над окружающей городской средой, не теряя своего доминирующего значения среди нынешних многоэтажных строений.

Скульптурное убранство университетского архитектурного комплекса, как и в ранее рассмотренных зданиях, решено в классицистическом духе и включает в себя статуи, тематические рельефы, картуши, декоративные композиции со знаменами и орденами и разнообразную лепнину, задачей которых было раскрытие идейного замысла сооружения.

На портале главного входа МГУ помещен фриз работы Мотовилова, разделенный в центре датами строительства университета на два многофигурных рельефа с названиями «Дружба народов» и «Народ-созидатель» (1953, известняк). Их композиция отмечена характерной для классицизма завершенностью формы, с торжественно ритмической расстановкой фигур и зеркальным отражением левой части в правой.

Темой рельефов является единение и сплоченность под красными знаменами учащейся молодежи, школьников, рабочих, колхозников и интеллигенции. Стоящие на переднем плане стройные фигуры мужчин и женщин, держащих в руках атрибуты своего свободного созидательного труда (шахтера, хлопкороба, садовода), объединены вместе с учеными специалистами разных отраслей хозяйства в отдельные группы и исполнены достоинства и значимости от своего вклада в общее государственное дело.

Для портала главного фасада высотного здания университета скульптор выполнил огромный и довольно громоздкий по своим формам картуш, играющий декоративную и идейно-смысловую роль. Он включает в себя орден Ленина, обрамленный колосьями злаков, дубовыми листьями и приспущенными знаменами, которые дополняют раскрытая книга и изображение серпа и молота (1953, бронза).

Большое значение в украшении здания и прилегающей к нему территории было отдано круглой скульптуре, изображающей представителей отечественной науки и культуры, среди которых важную роль играет установленный перед основным университетским

корпусом памятник М.В. Ломоносова работы скульптора Томского.

В интерьере фойе актового зала с массивными мраморными колоннами установлены фигуры сидящих в кресле ученых: Павлова, Менделеева (скульптор Манизер), Мичурина и Жуковского (все 1953). Главный вход украсили две огромные скульптуры под названием «Вечная молодость науки», которые олицетворяют сидящие с книгой девушка и юноша (мастерская В.И. Мухиной), а у южного входа установлены скульптурные группы «Молодежь в науке» и «Молодежь в труде» работы С.М. Орлова.

В декоративное оформление фасадов домов, расположенных на Смоленской площади, Кутузовском проспекте, Каланчевской улице и у Красных ворот круглая скульптура не была включена и ее место заняли рельефы и различные архитектурные элементы. Бетонные картуши, рельефные вставки со знаменами и советскими эмблемами над главным входом и ведущими во двор арками, а также межоконные перемычки центральной части высотного объема придают строгий и величественный вид административному зданию на Смоленской площади, имеющему четко выраженную фронтальную композицию (1948–1951, архитекторы В.Г. Гельфрейх, М.А. Минкус, инженер Г. Лимановский).

Гостиничное здание на Дорогомиловской набережной (1953–1957, архитекторы А.Г. Мордвинов, В.К. Олтаржевский, В.Г. Калиш, инженер, П.А. Красильников) после смерти Сталина получило новое название «Украина». В связи с борьбой с излишеством в архитектуре при правлении Н.С. Хрущева, когда сталинские высотки критиковались за непозволительную роскошь, основным пластическим декором гостиницы на Кутузовском проспекте стали рельефные композиции с серпом и молотом, обрамленные перевитыми лентами венками и огромные вазы со спелыми колосьями, венчающие ризалиты всех ее фасадов. Парадный и торжественный вид фасадов достигается за счет применения архитектурной декорации в виде колонн, пилястров, лоджий и арочных очертаний окон.

В гостинице «Ленинградская», находящейся на Каланчевской улице (1949–1952, архитекторы Л.М. Поляков, А.Б. Борецкий, инженер Е.В. Метлюк), приоритет во внешнем оформлении здания также

отдается не скульптурному, а архитектурно-декоративному убранству, с использованием мотивов древнерусского зодчества и московского барокко. Это просматривается в прорисовке архитектурных элементов фасадов и декоративном убранстве интерьеров входного и центрального вестибюлей, с использованием орнаментальных композиций с яркими и звучными цветовыми сочетаниями (архитектор А.Г. Рогачев, художник М.А. Энгельке).

Устремленные ввысь белые пилоны, венчающие карнизы обелиски, консоли, коньковые шатровые завершения, рельефные медальоны и решенный в виде красного теремного крыльца главный в ход в здание, придают ему праздничный и нарядный вид. Золотые витиеватые узоры четко выделяются на синем своде входного вестибюля, а золотистый портал – на темно-красном фоне стены центрального холла.

Особую роскошь интерьерному убранству придает покрытый золотом кессонный потолок с розетками, отделанными сложным рельефным узором. Свисающие с него бронзовые хрустальные люстры хорошо гармонируют с высокими мраморными колоннами и боковыми лестницами, возле которых установлены фигуры леопардов со щитами (бронза).

Помимо семи московских высоток разнообразная лепнина, керамические цветные вставки, в виде ваз с цветами и орнаментами, а также тематические рельефные композиции были неотъемлимой частью фасадов многих жилых и административных домов, построенных в конце 1940-х и первой половине 1950-х годов. К ним можно отнести возведенные по проектам архитектора И.В. Жолтовского жилые дома на Смоленской площади. Калужской улице (ныне Ленинский проспект) и на Проспекте Мира, которые своим нарядным видом выделяются на фоне обычных типовых сооружений. Например, здание Моссовета на улице Горького (архитектор М.Ф. Казаков) украшено большой рельефной композицией с эмблемой и приспущенными знаменами, выполненной Томским. С участием этого же скульптора (в соавторстве с. Бабуриным, Писаревым, Шульцем) на главном фасаде гостиницы «Пекин» (1946–1951, архитектор Чечулин) был создан многофигурный тематический рельеф «Труд, Спорт, Искусство».

После разоблачения на XX съезде КПСС культа личности Сталина и

постановления Совмина «Об излишествах в архитектуре» в 1955 году, высотные здания станут объектом критики как со стороны Н.С. Хрущева, призывавшего строить быстро, дешево и по типовым проектам, так и приверженцев современных индустриальных методов в строительстве, отвечающих идеалам новой эпохи.

Примечания:

1. Архитектура и конструкции высотных зданий. – М., 1952. – С. 5.
2. *Доронина Л.Н.* Мастера русской скульптуры. Т. 1. Скульптура XVIII–XIX веков.–М., Белый город, с. 5.

Библиография:

1. Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи. – СПб.: ГРМ, Дюссельдорф–Интерфакс–Эдицион Темен, 1994. – 320 с.: ил.
2. *Аркин Д.* Образа архитектуры и образы скульптуры. – М., 1990. –399 с.
3. *Антонов К.К.* Высотные здания Москвы – выдающиеся достижения советской архитектуры и строительной техники. – М.: Знание, 1953, - 328 с.
4. *Васькин А., Назаренко Ю.* Сталинские небоскребы: от дворца Советов к высотным зданиям. – М.: Спутник +, 2009, с. 15.
5. *Воробьев И.С.* «Большой стиль» и тоталитарное искусство. // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова». Пространство культуры. № 4/2012. - М., 2012, с. 9.
6. *Доронина Л.Н.* Мастера русской скульптуры. Т. 2. Скульптура XX века. - М., Белый город, 2010. 511 с.
7. Искусство Советского Союза. – Л.: Аврора, 1985. – 688 с.
8. *Косенкова Ю.Л.* Советский город 1940-х – первой половины 1950-х годов. О творческих поисках к практике строительства (докторская диссертация). – М, 2000.
9. *Мелодинский Д.Л.* Ритм пространственных форм в современной практике средового дизайна и архитектуры // Декоративное искусство

и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2012. № 4. – с. 21–31.

10. *Олтаржевский В.К.* Строительство высотных зданий в Москве. – М.: Изд. литературы по строительству и архитектуре, 1953.

11. *Толстой В.П.* Монументальное и декоративное в синтезе искусств. / Искусство, 1971, № 7, с. 4 – 13.

И.В. Смекалов

РЕГИОНАЛЬНЫЕ ЦЕНТРЫ АВАНГАРДА НА ВСЕРОССИЙСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ УЧАЩИХ И УЧАЩИХСЯ (ИЮНЬ 1920)

В статье анализируются документальные свидетельства о деятельности представителей провинциальных Государственных свободных художественных мастерских.

The article analyzes the documentary evidence on the activities of the representatives of the provincial State of free art workshops.

Ключевые слова: русский авангард; Государственные свободные художественные мастерские (СВОМАС).

Keywords: Russian avant-garde; State of free art workshops (SVOMAS).

Среди мероприятий отдела ИЗО Наркомпроса, во многом определивших художественную политику страны, следует назвать I Всероссийскую конференцию учащих и учащихся Государственных художественных и художественно-промышленных мастерских. Конференция была проведена в Москве 2–9 июня 1920 года как представительный съезд ГСХМ (СГХМ, СВОМАС) – своеобразных учебных и творческих художественных организаций авангардистов, созданных по всей стране в самые первые годы советской власти.

Стенограммы заседаний конференции сохранились **[1].** Эти документы могут быть проанализированы с разных сторон. Несомненный интерес вызывают не только программные доклады руководителей Наркомпроса и ведущих столичных учебных учреждений, но и выступления посланцев провинциальных мастерских. Однако и материалы конференции (в целом), и выступления делегатов

от провинции еще не оказывались в центре внимания исследователей. Счастливое исключение – Витебск. Участие делегатов витебского УНОВИСа в конференции детально рассмотрела А.С. Шатских **[2].**

В полном объеме протоколы конференции (148 листов машинописи и рукописного текста) были расшифрованы и проанализированы автором настоящей статьи при содействии администрации и сотрудников музея истории архитектурной школы МАРХИ.

Миссионерство представителей различных течений авангарда было продуманной акцией отдела ИЗО Наркомпроса по организации ГСХМ. В действиях руководителей отдела живописцев Д.П. Штеренберга и А.И. Иванова очевидны черты системы, утверждавшей принципы «левого» искусства в революционной России. Начало этой работы было положено уже в мае 1918 и продолжалось на протяжении 1919–1920 годов. Кандидатуры авангардистов, направляемых в провинцию, тщательно отбирались. Чаще всего это были ученики столичных свободных мастерских, уже успевшие заявить о себе на выставках. Каждая командировка санкционировалась руководством отдела ИЗО Наркомпроса. Художник, назначенный уполномоченным по созданию ГСХМ, прибыв «на место», становился заведующим отделом ИЗО Губоно. Возможность контроля над его действиями принадлежала лично Штеренбергу. Следовательно, руководитель ГСХМ был относительно независим от местных властей. В условиях провинции именно уполномоченный предлагал на утверждение Наркомпросу списки мастеров – живописцев, графиков, скульпторов. Одновременно проводилась жесткая политика оттеснения от заказов и преподавания местных художников, не поддерживающих авангард. Старые школы закрывались и переорганизовывались. Неокрепшая власть, остро нуждаясь в поддержке, бралась оплачивать инициативы радикальной интеллигенции. Пожалуй, никогда больше в таком масштабе мероприятия по модернистскому преображению огромных территорий не затевались. Странное соединение анархической свободы и государственного официального статуса определяло феномен ГСХМ как художественных центров авангарда в провинции.

Педагогический аспект в работе авангардистов вовсе не рассматривался как главная задача, но на практике преподавание

стало основной профессией посланцев Наркомпроса. Существенным достижением начального периода провинциальных ГСХМ стали «индивидуальные мастерские» – кружки единомышленников, объединившихся вокруг лидера (мастера, инструктора). Главной задачей каждой «индивидуальной мастерской» было утверждение взглядов конкретного мастера на задачи искусства, трансляция его идей в творчестве учеников. Подмастерья могли развиваться лишь в непосредственном общении с лидером, но повсеместно признавались своими руководителями в качестве самодостаточных, самоорганизующихся авторов. Отсутствие прописанных программ обучения не отменяло пафоса, глубины идеи. Личные творческие концепции художников должны были найти новое развитие в их экспериментальных школах работы с формой. К моменту созыва конференции деятельность «индивидуальных мастерских» активно развивалась. Именно их посланцы и приехали в Москву.

К лету 1920 года отдел ИЗО Наркомпроса вправе был ждать отчета от своих эмиссаров. К началу заседаний было приурочено открытие в столице Всероссийской выставки работ учащихся ГСХМ. Для этого подмастерьям каждой специальности, совместно с руководителями, предлагалось отобрать живопись, рисунки, скульптуру, плакаты, макеты, пространственные установки и эскизы декораций и т.д. Перед конференцией региональные коллективы (например, Оренбург и Витебск) провели у себя дома отчетные выставки, сопровождаемые диспутами и лекциями**.** На таких выставках ГСХМ был представлен широкий спектр произведений – от сезаннизма и кубизма до супрематизма.

Особая тема – количественный и качественный состав провинциальных делегатов. Пожалуй, протоколы конференции являются наиболее убедительными доказательствами реальности существования ГСХМ в провинции. Ведь далеко не всем документам можно верить: бухгалтерские отчеты и ведомости, которые в 1919–1920 годах, на начальном этапе существования мастерских, присылались «с мест» в центральный Наркомпрос, часто выдавали желаемое за действительное, объявляя открывшимися несуществующие в реальности мастерские, преувеличивая число учащихся и т.д.

Согласно данным протоколов конференции, в столице собрались представители более чем тридцати художественных коллективов. Каждая делегация состояла из уполномоченного (руководителя), двух педагогов и четырех подмастерьев. Согласно докладу мандатной комиссии, на первое заседание прибыло 192 делегата, из них 117 учащихся, 31 руководитель и 9 уполномоченных. Некоторые коллективы опаздывали, например, посланцы Витебска и Оренбурга заметны лишь с 8 июня. Приехали и художники «без права голоса». Только в составе «экскурсии» Витебских мастерских было около 70 человек.

Что же собой представляли эти коллективы? Очевидно, что это были учреждения совершенно разной направленности: на равных правах выступали новаторские художественные мастерские Москвы и провинции, а также традиционные художественно-промышленные центры Подмосковья и глубинной России.

Все мастерские на конференции, помимо столичных, можно поделить на два вида:

1. Подмосковные и провинциальные учреждения, развивающие различные виды прикладничества (фабрики, училища народных, кустарных промыслов и т.д.): Речицкие/гжельский фаянс/; Вербилковские (фаянс); Иваново-Вознесенские (ткачество); Мстерские; Холуйские; Палехские (декоративная роспись); Вязниковские; при «Малом Хуторе» (резьба по дереву); Знаменско-Губайловские; Суртовские; Лигачевские (мебель); Абрамцевские (резьба по дереву).

2. Провинциальные художественные учреждения (и с дореволюционной историей, и вновь образованные): Казанские, Пензенские, Саратовские, Екатеринбургские, Вятские, Воронежские, Костромские, Тамбовские, Уфимские, Пермские, Кудымковские, Псковские, Ярославские, Нижегородские, Сормовские, Вологодские.

Приведенный перечень соответствует списку, который был оглашен в самом начале конференции **[1, Л. 44-45-46].** Он явно не полный. Бросается в глаза, что в списке нет ни одной мастерской из Петрограда и некоторых заметных центров провинции. Необходимо добавить к числу участников конференции Витебские и Оренбургские мастерские, представители которых опоздали к началу, но впоследствии были заметны на заседаниях. Очевидно, другие отсутствующие мастерские

либо еще не созданы, либо просто не оповещены о начале заседаний. Так, например, в списке нет Самарских и Бузулукских мастерских, их представители не упоминаются и в последующих протоколах.

Открытие конференции и основные доклады. На открытии **(2 июня)** основные доклады прочитали: заведующий отделом ИЗО Наркомпроса Д.П. Штеренберг («Итоги и очередные задачи педагогической деятельности ИЗО»); заместитель заведующего О.М. Брик («Искусство и Коммунизм»). На следующий день **(3 июня)** выступили: директор ИНХУКа В.В. Кандинский («Об Институте художественной культуры»); уполномоченный по Московским 1-м ГСХМ А.В. Лентулов («Современное искусство в школе»); специалист по кустарным промыслам И.В. Аверинцев («Управление мастерскими»).

Делегатам быстро стало ясно, что окрепшее государство требует от художников выполнения собственных установок. Время безграничной свободы закончилось. Этап авангардистских «индивидуальных» мастерских завершен. Предполагалось, что на смену им должны были прийти прокоммунистические коллективистские формы работы, как можно теснее связанные с промышленностью, производством. Не все художники были согласны выполнять замыслы властей. Сразу и достаточно отчетливо обозначилась оппозиция живописцев установкам Наркомпроса об особом «коллективном творчестве» и «пролетарском промышленном искусстве» (производственном искусстве).

В течение последующих двух дней **(4–5 июня)** доминировали именно представители производственников: критик Д.Е. Аркин («Задачи художественного образования и производственное искусство»); керамист А.В. Филиппов («Производственное искусство в Советской Республике»); заведующий гранильной фабрикой С.А. Транцеев («Художественная промышленность и текущий момент»); О.М. Брик («Административно-финансовое положение школ на местах»); критик Е.П. Херсонская («Коммунисты-художники в мастерских высших школ ИЗО»).

Помимо заседаний **(5 июня**), делегаты посетили Всероссийскую отчетную выставку мастерских, открывшуюся на Рождественке, 11, а также Музей живописной культуры. В результате работы комиссии во

главе с Д.П. Штеренбергом многие произведения «переместились» с выставки в музей – факт, красноречиво доказывающий успех авторских («индивидуальных») мастерских авангардистов. В этой связи необходимо отметить, что деятельность знаменитого ныне музейного бюро, способствовавшего созданию в стране музеев авангарда, была тесно связана с провинциальными мастерскими.

В контексте нашей темы важны не только доклады организаторов конференции, но и выступления в прениях. С начала конференции делегаты провинциальных мастерских определили свою позицию, практически по всем вопросам либо поддерживая, либо противостоя главным докладчикам: Д.П. Штеренбергу, О.М. Брику, И.В. Аверинцеву и другим. Заметим, что многие из делегатов провинции сами были ярчайшими звездами авангарда, достаточно упомянуть К.С. Малевича и Л.М. Лисицкого (Витебск).

Среди выступавших делегатов: Ефим Владимирович Равдель (Пенза, особоуполномоченный по мастерским Урала и Поволжья); Петр Ефимович Соколов (Екатеринбург)**;** К.В. Мацкевич (Екатеринбург); Беатриса Юрьевна Сандомирская (Оренбург). Петр Иванович Субботин-Пермяк (Пермь, Кудымкар, Кунгур); Владимир Феликсович Франкетти (Нижний Новгород); Николай Николаевич Купреянов (Кострома); Амшей Маркович Нюренберг (Одесса); Антон Михайлович Лавинский (Саратов); В.Н. Прокофьев (Саратов); И.М. Овчинников (Саратов); Нина Осиповна Коган (Витебск).

Не выступают, но упоминаются в протоколах по разным поводам: Сергей Яковлевич Сенькин (Екатеринбург); Валентин Михайлович Юстицкий (Саратов), а также многие другие мастера, ныне забытые, но определявшие уровень региональных центров авангарда: Гласов (Рязань); Каратыгин (Иваново-Вознесенск); Капралов (Воронеж); Ганец (Витебск); Штурман (Пенза); Гаврилов (Казань); Левицкий (Уфа); Васильев (Псков). Ряд других фамилий, упоминающихся в протоколах, тоже вполне может относиться к провинциальным мастерским: Алексеев; Беляев; Нечастова; Солодовникова; Антропов.

Большинство делегатов из регионов настроены подчеркнуто радикально. Отметим, в частности, многочисленные выступления Е.В. Равделя, «особо уполномоченного округа» (Поволжье, Урал), в скором

будущем первого ректора Вхутемаса, и П.Е. Соколова, энергичного миссионера авангарда в различных ГСХМ страны (Воронеж, 1919; Пермь, 1920; Екатеринбург, лето 1920; Пенза, начало 1921). Заявили о себе не только руководители провинциальных мастерских, но и учащиеся, один из которых подмастерье Старков (Пермь) – был даже избран в президиум конференции.

Среди многочисленных вопросов, рассмотренных на конференции, следует выделить несколько основных, решения по которым непосредственно затронули не только жизнь мастерских, но и авангардистское движение в целом. Можно утверждать, что каждое решение конференции имело реальные последствия, впрочем, далеко не всегда соответствующие чаяниям делегатов. Главными темами конференции стали вопросы о руководстве мастерскими, о коллективном творчестве и производственном искусстве. Все дискуссии имели далеко идущие последствия.

Обсуждение документа, названного «Положением о мастерских», казалось бы, вело к тому, что структура руководства, сложившаяся на практике в первый, «героический», период ГСХМ, в целом сохранялась. При всех художественных и художественно-промышленных мастерских законодательно учреждалась должность уполномоченного, отвечающего за всю художественную и административно-хозяйственную работу. Уполномоченный назначался отделом ИЗО. При нем существовала тройка совещательного характера и художественно-педагогический совет мастерских. Обе структуры включали преподавателей, учащихся и представителей от коммунистических ячеек мастерских. Художественно-педагогический совет разрабатывал программы учебного плана занятий, совершенствовал художественно-педагогическую часть, занимался штатами руководителей (преподавателей) и разрабатывал условия по приему и выпуску учащихся. Выбор руководителей в мастерские должен был производиться учащимися раз в два года и утверждаться отделом ИЗО.

Исходя из доклада И.В. Аверинцева о единоличном управлении мастерскими **[1, Л. 47],** были опрошены представители всех коллективов. Понятно, что их выступления свидетельствуют о ситуации, сложившейся до лета 1920 года. Выяснилось, например,

что в большинстве ГСХМ уполномоченный (заведующий) является полновластным «председателем всех комиссий и Совета», но «желателен контроль за ним».

В.Ф. Франкетти находил, что право контролирования уполномоченного должно принадлежать исключительно отделу ИЗО (т.е. центральной власти), а на местах ему «должна быть предоставлена полная личная инициатива». В качестве причины необходимости такой власти уполномоченного отмечался низкий культурный уровень учащихся на местах, мешавший успехам авангарда. Учащиеся, в свою очередь, указывали, что «уполномоченному предоставляются слишком широкие полномочия, напоминающие директорские, что лишит учащихся всякой инициативы и заставит замереть свободную жизнь молодежи».

В результате конференция признала необходимым оставить единоличное управление административной и хозяйственной жизнью мастерских «как временную меру». Сфера воздействия местных сил на права уполномоченного должна была определяться для каждой мастерской в отдельности, сообразуясь с ее масштабом и степенью организованности и при обязательном привлечении подмастерьев.

На практике (и именно после конференции) провинциальные мастерские повсеместно начали передаваться на содержание Губоно, и следовательно, утрачивали свою независимость перед местными властями. Мандат центрального Наркомпроса уже не спасал от критики. Уполномоченные и инструкторы перестали восприниматься «на местах» как посланцы центральной власти, «кастовая» неприкосновенность левых мастеров уже не существовала. Местные художники стали допускаться к преподаванию.

Особую тревогу властей начали вызывать именно независимые и даже анархические настроения среди преподавателей и подмастерьев ГСХМ – в государственных учебных учреждениях процветало неподконтрольное искусство. Налицо было отсутствие единых требований и полная неопределенность целей обучения. Если раньше поводом к созданию мастерских часто становилась инициатива самого мастера, его желание заниматься педагогикой, то теперь Наркомпрос быстро начал корректировку собственных первоначальных

установок. Требовалось выработать некий «объективный метод», противоположный «случайностям» обучения в индивидуальных мастерских. Однако об объективности и безусловной значимости своих подходов к творчеству в одинаковой мере говорили все художники. Нужен был жест, который подчеркивал бы не только их лояльность, но и поддержку коммунистической доктрины.

Компромисс между ожиданиями властей и настроениями художников увидели в «коллективном творчестве». Подобные суждения отстаивал, например, теоретик ЛЕФа О. Брик. Он говорил «об обязательном принудительном коллективизме, при наличности которого каждый отдельный член точно выполняет свои обязанности, но ценность работы выявляется в виде общего результата». Согласно точке зрения Брика, «коллективизм уничтожает не индивидуальность, а замкнутость художников» **[1,** Л. **132]**.

Другой докладчик, живописец Алексей Алексеевич Моргунов, утверждал: «Учащиеся государственно-художественных мастерских должны рассматриваться как единая масса, которая развивается восходящим порядком от одной формы к другой, для чего они не должны замыкаться в какой-нибудь одной мастерской, а путем постепенного перехода от одной степени к другой получают законченное художественное образование. Таким образом, от чисто случайной постановки дела надо перейти к строгой системе. Знания художника должны быть конкретны, иначе они сохраняют свой первоначальный поверхностный характер. План, положенный в основу системы художественного образования, даст нам подлинных творцов, которые поймут, что новое искусство требует новых достижений» **[1, Л. 134].**

И здесь далеко не всегда в речах делегатов видна безусловная поддержка официальной позиции власти: одно дело – цели государства, другое дело – собственные цели художников. Так, выступая в прениях, Франкетти сомневается, не поглотит ли коллективный труд индивидуальность? Нюренберг спорит с Бриком и о коллективном искусстве, и о том, что государство не должно вмешиваться в дела художников, «раз открытие и содержание художественных школ лежит на обязанности государства» **[1,** Л. **26–27].**

Заметим, что коллективизм пытались практиковать в той или иной форме и супрематисты в витебском УНОВИСе, и конструктивисты в Москве. Как примеры реализации решений конференции о коллективистских формах работы в регионах следует рассматривать попытки создания «единой аудитории» на месте «индивидуальных» мастерских в ГСХМ Оренбурга (лето – осень 1920) или коллективистские мастерские С. Адливанкина в Бузулуке и Самаре.

Важнейшей, по мнению Наркомпроса, задачей, стоящей перед всей системой ГСХМ, теперь становилось так называемое «производственное искусство» (докладчики Д.Е. Аркин и А.В. Филиппов**)**. Активно отстаивалось и мнение о том, что «ударным пунктом» в новом плане развития для ГСХМ должна была стать работа в области художественного производства, что «все специально-художественные учебные заведения должны в основу своей программы положить художественно-производственное образование» (Д. Аркин) **[1, Л. 55].**

«Производственное искусство» рассматривалось как прямое вхождение искусства в жизнь. Художественная промышленность должна была стать «высшим видом творческого напряжения». Новое государство должно было «дать человека-творца, который и создаст новый быт» (А. Филиппов) **[1, Л. 54]**. Требовалось немедленно выработать методы и «создать законы» нового искусства**.** В соответствии с доктриной производственников все станковые формы искусства в скором времени должны были умереть: «В настоящей и грядущей жизни станковой живописи не будет места» (делегат Батенин).

Но что именно в условиях разрушенного хозяйства должно было стать основой «производственного искусства»? Народные промыслы? Кустарные артели? Например, делегат Субботин-Пермяк, поборник развития художественных промыслов, утверждал, что для расцвета «промышленного искусства» «необходимо воссоздать примитивы и воскресить великое народное искусство прежних веков». Заметим, что свои установки художник на практике пытался осуществлять на родине, причем не только в самой Перми, но и в самых глухих районах края.

Некоторые выступления делегатов провинции (в своем большинстве станковистов), ясно понимающих, насколько хозяйственная жизнь страны разрушена, оказались неожиданно жесткими. Соколов, представитель мастерских большого промышленного центра – Екатеринбурга, заявлял, что «странно говорить и пропагандировать в настоящее время художественную промышленность, поскольку на местах нет машин и необходимых инструментов даже для выполнения предметов первой необходимости». По мнению Соколова: «Промышленность невозможно мешать с художеством. Надо не создавать художественно-промышленные школы, а закрыть существующие».

Соколову возражал Равдель: «Отдел ИЗО как верховный орган взвесил, обдумал и вырешил пути к достижению общей художественной культуры. Конечно, нельзя отрицать, что и станковая живопись, и прикладничество поставлены прескверно; необходима радикальная перемена в обеих областях. Мы переживаем такой момент, когда нельзя вернуться на башню из слоновой кости. Из докладов ясно, что государственные организации ищут подхода к массе, приближаются к ней и хотят повысить ее понимание прекрасного». **[1, Л. 53–54].**

Итак, основной проблемой обсуждения стали отношения «производственного» и станкового вариантов авангардистского искусства. Предлагалось либо утверждение приоритета одного искусства над другим, либо некий синтез того и другого. Показательно, что Равдель видел залог успеха «производственного искусства» не столько в укреплении производственной базы мастерских, сколько в строительстве соответствующей художественной школы: «Главное внимание Государственных органов должно быть уделено школе; все новое строительство должно идти по определенной строго выработанной форме» **[1, Л. 54].** Заметим, что в той или иной степени все левые художники искали выход своего искусства к задачам утилитарного порядка. Казалось, что этим установкам вполне соответствовали и новые приоритеты художественного образования. С размахом, не имевшим аналогов в Европе, предполагалось «облечь <…> новые принципы художественного творчества в определенную систему художественного воспитания», «выработать такой план,

программу», чтобы учащиеся «в течение курса обучения двигались вперед по пути усвоения особенностей всякого направления».

Весь заключительный этап конференции **(7–8 июня)** был посвящен выработке итоговых единых программных требований для всех мастерских. Руководитель школьного подотдела отдела ИЗО Наркомпроса живописец А.И. Иванов в докладе «Проблема художественного образования» среди основных задач ГСХМ назвал «создание работников в области производственного искусства»: «новое искусство является осью художественного образования в мастерских».

Главный смысл доклада Иванова заключался в утверждении приоритета образования, основанного на коллективном труде в художественной промышленности. В докладе предлагалось создать программу, связанную с экспериментальной (лабораторной) художественной практикой, не ограниченной живописью, графикой и скульптурой. Наркомпрос считал необходимым привлечь к разработке такой программы специалистов разных областей искусства. Индивидуальные мастерские предлагалось для начала потеснить, разбив по группам, каждая из которых должна была работать по определенному плану. Приветствовались мастерские-лаборатории левого искусства.

Утром 8 июня 1920 Равдель выступил с докладом от имени административно-хозяйственного управления мастерских «с мест». Он предложил выработать новые принципы административного аппарата управления создаваемыми «академическими» мастерскими: «Центр должен установить точную политику по отношению к провинции, что возможно при однообразии построения художественных мастерских. В настоящее время отношение к каждой школе имеет своеобразный характер. Иногда Отделы Народного Образования на местах принимают самое активное участие в академической жизни. В большинстве случаев личный состав Отделов носит случайный характер и потому вмешательство его представителей в разрешение специальных вопросов вредно отзывается на продуктивности мастерских. Но в этом виноваты не только Отделы, но и сами мастерские. В общем, приходится отметить недостаточность серьезного отношения к

данному вопросу. Настоящий доклад имеет программное значение и имеет своей целью так поставить вопрос, чтобы, с одной стороны, мастерским можно было опереться на центр, а с другой – на массы» **[1, Л. 124]**. Результатом дискуссии на конференции стало решение о создании в стране (на базе ГСХМ) широкой сети художественно-промышленных школ. В качестве головного коллектива – образца для провинциальных мастерских – предлагалось создание нового мощного института в центре. Таким институтом стал Вхутемас с его стройными учебными программами и структурой, кардинально отличающимися от ГСХМ. Доклад Равделя – пример удачного «обобщающего» выступления представителя «с мест», Равдель заявил о себе как о лидере, способном почувствовать настроение власти и вывести мастерские на новый этап развития (к Вхутемасу).

Московская конференция обозначила завершение значимого этапа художественного образования. Стало ясно, что первоначальные, откровенно утопические идеи свободы от государства под защитой этого государства уже невозможны. Впереди было создание Вхутемаса. В провинции ранее неподконтрольные местным властям мастерские начали переходить от центрального Наркомпроса «под крыло» Губоно, что явно лишало авангардистов свободы маневра. Но попытки удержаться в рамках, актуальных для пролетарского государства, продолжились. На этом пути «индивидуальные мастерские» начали объединяться в «единые студенческие аудитории», в «мастерские коллективного творчества».

Протоколы конференции позволяют уточнить историю и этапы развития всей системы ГСХМ, и провинциальных коллективов в частности. Выявляются забытые имена участников событий, а деятельность известных мастеров обретает новое звучание.

Библиография:

1. ГАРФ, фонд А-2306 (Нар. ком. просв. РСФСР), оп. 23, д. 116. Протоколы I Всероссийской конференции учащих и учащихся Государственных художественных и художественно-промышленных мастерских отдела ИЗО НКП.

2. *Шатских А.С.* Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922. М., 2001.

3. *Мирзоян С.В.* ЦЕНТРАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ ТЕХНИЧЕСКОГО РИСОВАНИЯ БАРОНА ШТИГЛИЦА// Дом Бурганова. Пространство культуры. 2013. №2. С. 73-91.

4. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. М.: RA, 2004 (в двух томах).

5. Константин Рождественский. К 100-летию со дня рождения. Каталог выставки. Составитель Татьяна Михиенко. ГТГ. М.: 2006.

6. *И. Смекалов.* Унович в Оренбурге. 1919-1921. К истории художественной жизни российской провинции. Оренбург: Оренбургское книжное издательство, 2011.

П.А. Сипкин

ТИПЫ ТРАЕКТОРИЙ ДВИЖЕНИЯ В АРХИТЕКТУРЕ РЕМА КУЛХААСА

Статья посвящена выявлению приемов построения общественных зданий Рема Кулхааса, основанных на выстраивании определенных маршрутов движения наблюдателя. Определяются различные виды траекторий, влияющие на формирование архитектурного объема или пространства. Раскрываются роль жесткого, регулированного сценария и значение случая, непредвиденного события при движении. Подход Кулхааса к выстраиванию пути движения в объеме здания узнаваем. Выделяются характерные авторские черты, особая логика организации пространства с помощью продуманной траектории движения.

This article is devoted to reveal special techniques of designing public buildings by Rem Koolhaas, based on constructing certain routes of the observer promotion inside the volume. Different types of trajectories affecting the architectural volume or space are identified. The role of rigid, regulated scenario and value of the casual, unforeseen events in motion are revealed. Koolhaas approach to design the movement path in the volume of the building is recognizable. Characteristic author's features, a special logic of the space organization through deliberate trajectory are distinguished.

Ключевые слова: Кулхаас, путь, маршрут, ветвление, лабиринт, искусственный ландшафт, здание-машина.

Keywords: Koolhaas, path, route, branching, labyrinth, artificial landscape, building-machine.

Кулхаас понимает траекторию движения как некую последовательность из событий. Архитектор «абсолютно убежден, что

работа киносценариста и архитектора являются процессом, основанном на редактировании или монтаже, на искусстве создания программных, кинематографических или пространственных последовательностей» [1, с. 54]. В пространственных построениях архитектора можно выделить два типа таких последовательностей – непрерывную и дискретную. Непрерывная последовательность объединяет ряд событий, идущих одно за другим. Образуется предзаданная траектория, которая на практике может стать единым каналом или платформой, непрерывным отверстием-пещерой внутри здания или гибкой перетекающей поверхностью. Дискретная последовательность, напротив, предлагает «рваное» движение с остановками-паузами. Образуется свободная, ветвящаяся траектория с возможностью выбора из ряда случайных маршрутов, различных способов перемещения. Предзаданная и свободная траектории являются полярными типами, которые в чистом виде не применяются при проектировании. На практике имеет место сложное взаимодействие как рассчитанных, программных моментов построения траектории, когда зритель следует некоему четкому маршруту, так и случайных, незапланированных моментов, корректирующих траекторию движения. При этом выделяются траектории различного начертания.

Прямая, непрерывная траектория

Проект моста «Жан-Жака Боско» в Бордо (2013) – продолжение существующей береговой площади, которую архитектор вытягивает и соединяет с противоположным берегом. Образуется единая, широкая платформа – общественное пространство города, заданное одной прямой непрерывной траекторией движения. Форма моста сохраняется, изменяется программное, функциональное наполнение. В определенные дни обычный мост, служащий трассой для различных видов транспорта, случайным образом преображается. «Мост не является событием в городе, но становится платформой, вмещающей городские события» [2] – ярмарку, праздник вина, кинотеатр под открытым небом, концерты и фестивали. Мост становится постоянно преобразуемым, «эвентуальным пространством» [3, с. 34], вырабатывающим несколько возможных сценариев функционирования.

Траектория-петля

Кулхаас предлагает нетрадиционное решение формы небоскреба для Центрального телевидения Китая CCTV (2002). Вместо обычной схемы отдельно стоящего, вертикального небоскреба с опорой на четырех точках основания архитектор разрабатывает новый тип высотного здания. Кулхаас собирает здание CCTV из нескольких автономных объемов, объединенных единым непрерывным контуром. Посредством превращения четырех объемов-сегментов в единый извив устраняется изоляция традиционного небоскреба. Замкнутая, кругообразная траектория-патерностер из длительных, повторяющихся подъемов и спусков становится основным формообразующим элементом, своеобразным позвоночником, пронизывающим и сцепляющим целые блоки-органы. В результате образуется здание-петля, где потоки людей сталкиваются в цельном организме, «цементирующим согласованность элементов, выделяющим и разделяющим их» [4, с. 511].

Траектория-зигзаг

Другим видом непрерывной траектории является траектория-зигзаг, которая участвует в построениях, как зрительных залов, так и входных зон различных зданий. В чикагском кампусе (2003) архитектор по-своему решает входную группу. Он вживляет зигзагообразный пандус в стандартную лестницу. Ступени лестницы прорезаются полосами пандуса, которые в свою очередь становятся лестничными площадками. Получается новый транспортный гибрид, доступный не только для обычного человека, но и для инвалида.

Траектория как Лента Мебиуса

В некоторых проектах Кулхаас прямо-таки имитирует движение по ленте Мебиуса – скрученному кольцу. В музее Кунстхолл (1992) архитектор создает подобное петляющее движение с возвратом к исходной точке. Здание образуют два поддерживающих друг друга противолежащих пандуса и горизонтальные этажи, на которых

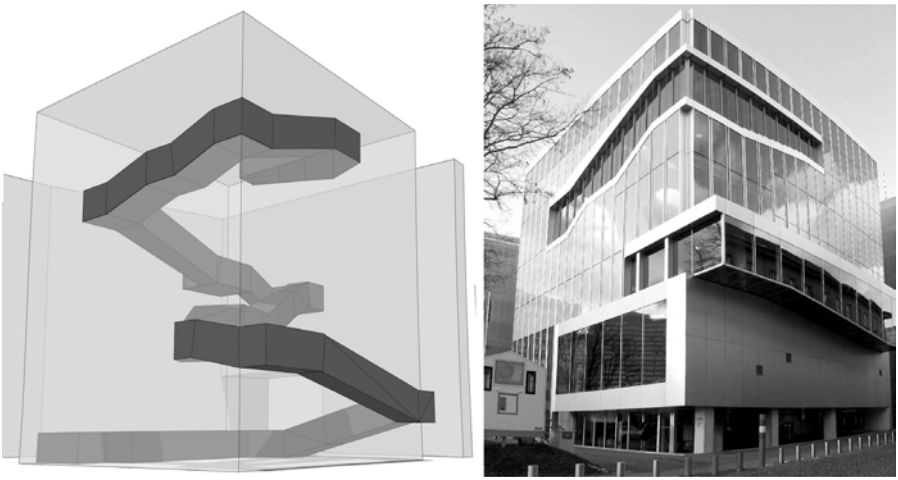


Рисунок 1. Трехмерной схема и фото посольства Голландии в Берлине с обозначением спиралевидного змеистого канала.

размещаются основные пространства. Каждая поверхность делится перегородкой на две части, так, что образуются две параллельные траектории движения. По мере прохождения происходят смены акцента, перескоки то на одну, то на другую траекторию, возникают моменты возвращения к началу, что ведет к изменению восприятия пространства и образованию «синкопированного ритма» [5, с. 151] движения по пространствам музея. Необычная траектория становится самостоятельной ценностью, своеобразным «архитектурным экспонатом», к которому вновь возвращаются посетители.

Траектория-спираль

В проекте посольства Голландии в Берлине (2003) образуется непрерывный канал, опоясывающий по спиральной траектории все здание. Кажется, что здание прогрызается «червем», после которого остается след движения – змеистое пространство-траектория (рис. 1).

По мере передвижения сечение канала, ограниченного заслоняющими краями стен, пола и потолка, постоянно изменяет свою конфигурацию – от квадратной до прямоугольной компоновки, от одинарной

до сдвоенной, от правильной до деформированной, искаженной. Возникают случайные события. Архитектор варьирует освещенностью пространства канала, превращает его то в закрытый коридор, то в светлую галерею или вынесенный наружу балкон. С каждым новым поворотом, витком траектории, происходит развитие сюжета, новое непредвиденное событие, которого с нетерпением ждет зритель. Объединение в одном двусветном пространстве нескольких витков канала создает условия для перекрестного видения, позволяющего охватить несколько уровней каналов одновременно. Архитектор деформирует некоторые участки канала, расшатывает его «покровную» геометрию. Образуются нестандартные фрагменты канала, в которых нарушается ощущение привычной гравитации и происходит частичная дезориентация зрителя. По ходу движения канал открывается на определенные виды окружения, происходит «кадрирование», просматривание сквозь несколько рамок «выдающихся элементов архитектуры Берлина 19 века, нацистского и коммунистического периодов» [4, с. 370]. Путь становится своеобразным «путешествием-туром» [6] сквозь различные временные и разнородные контексты Берлина.

Траектория-аттракцион

Кулхаас разрабатывает нестандартное предложение по расширению музея МоМА в Нью-Йорке (1997). Интересен главный образующий элемент здания, сердце пристройки – «двигающийся» зал. Кулхаас продолжает эксперименты с опорной поверхностью здания, изобретает мобильный пол – новую транспортную систему «Одиссей». По сути архитектор создает «двигающийся» зал, который, как увеличенная кабинка американских горок, прикрепляется к рельсам и двигается по горизонтальным, наклонным или вертикальным направлениям. Образуется путь подъемника по всему периметру здания. Со своим пассажирам он путешествует через весь музей, следуя заранее спланированному маршруту. По требованию пассажиров «двигающийся» зал останавливается перед выбранными экспонируемыми объектами. Посетителю предлагаются разные сценарии движения: короткий путь по основным ключевым точкам музея или длинный путь,

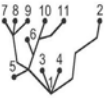
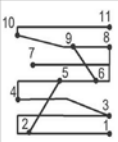
№	Схема начертания	Тип траектории	Применение	№	Совмещение различных траекторий	Схема начертания	Тип траектории	Применение
1		Прямая непрерывная	Мост «Жан-Жака Боско» в Бордо (2013)	7	1+3+6		Переплетенная	Сервисный тоннель в Гааге (2000)
2		Петля	Небоскрёб Центрального телевидения Китая CCTV (2002)	8	1+3+4		Комбинирующая участки зигзагообразной, спиралевидной и ленты Мёбиуса	Музей Кунстхолл (1992)
3		Зигзаг	Кампус IT в Чикаго (2003) Эдукаторум, Утрехт (1997)					
4		Лента Мёбиуса	Музей Кунстхолл (1992)	9	1+6		Комбинирующая участки предзаданного и свободного движения	Музей Тейт в Лондоне (1994)
5		Спираль	Посольство Голландии в Берлине (2003)					
6		Аттракцион	Пристройка к музею МоМА в Нью-Йорке (1997)	10	1+6+9		Свободная	Библиотека Жюсьи в Париже (1993)

Рисунок 2. Сопоставление трехмерной схемы и общего вида музея Кунстхолл.

охватывающий все музейные экспонаты.

Ощущение непрерывной последовательности достигается статичным зрителем. Здесь отсутствует мышечная кинестезия, какие-либо усилия при перемещении. Образуется эффект «кинотеатра», подвижного здания, перемещающегося вокруг недвижимого зрителя.

Комбинации из нескольких путей движения. Переплетенная траектория

В центре Гааги Кулхаас создает подземное общественное пространство – сервисный тоннель (2000), в котором объединяет три траектории движения поездов метро, потоков людей и машин. Между поверхностью земли и каналом метро, который находится в основании тоннеля и связывает две станции, архитектор помещает протяженный линейный паркинг. Система горизонтальных участков, лестниц, пандусов и эскалаторов для движения людских потоков охватывает и переплетает каналы метро и паркинга.

«Чтобы преодолеть скуку 600-метрового непрерывного движения и ориентировать зрителя в подземной изоляции, были предприняты все

возможные действия для изменения высоты и ширины пространства» [3, с. 219]. По ходу движения в поле зрения наблюдателя попадают все новые ориентиры, у него существуют возможности выйти наружу или продолжить путь. Кулхаас делает в тоннеле остекленные отверстия, дырки, через которые просматриваются как виды окружения – город или небо, так и элементы других каналов – внутренняя инфраструктура, паркинг. Это кадры-включения из других контекстов, призванные разнообразить и сделать передвижение зрителя динамичным.

Образуется сложносплетенное «пространство-тоннель, работающее как «позвоночник, на который насаживаются органы» [3, с. 217]. Создается подземное тело, служащее городу испод земли. Это скорее инфраструктура, чем здание» [3, с. 217].

Объединение зигзагообразной траектории с движением по спирали (Кунстхолл, 1992)

Квадратный участок, на, котором размещается музей Кунстхолл, разрезается по центру двумя городскими маршрутами: первый – это автомобильная дорога, идущая с востока на запад, второй – это общественный пандус-улица, спускающаяся в парк и задающая ось север-юг. В результате пересечения образуются четыре автономные части, которые архитектор соединяет непрерывной спиральной траекторией, которую прочерчивает на планах [7, с. 468-470], создавая «последовательность противоречивых переживаний» [8].

Для создания непрерывной траектории Кулхаас использует систему из двух поддерживающих друг друга противолежащих пандусов и горизонтальных этажей, на которых размещаются основные пространства – три выставочных зала, используемых совместно или по отдельности, зрительный зал и самостоятельно доступный ресторан. В моменте пересечения двух пандусов Кулхаас организует главный вход в музей – начальную точку последовательности или истории, «которая не должна быть сказана на словах, а просто показана движением, так что путь имеет начало и ведет куда-то» [5, с. 151]. (рис. 2)

Спиральная, петляющая траектория совмещается с зигзагообразным движением по пандусам, идущим то вверх, то вниз. Архитектор

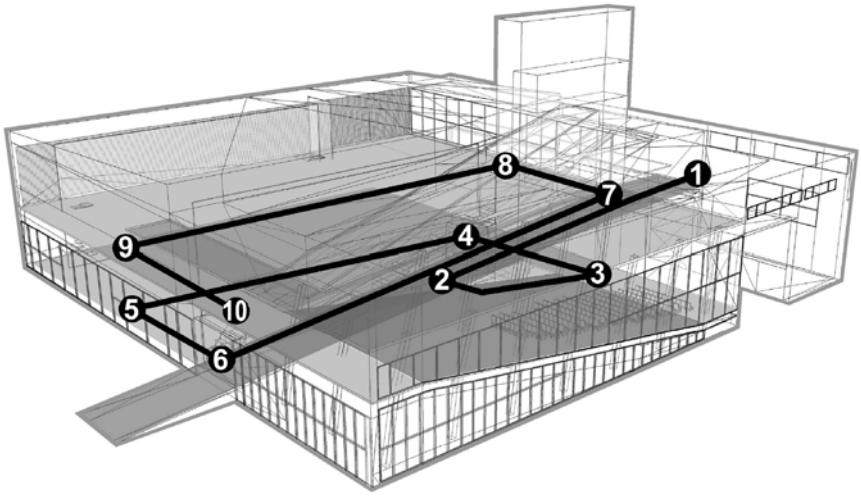


Рисунок 3. Схема непрерывного движения в музее.

продумывает непрерывный маршрут движения, соединяя широкие, открытые пространства залов с узкими пространствами затяжных переходов по пандусам. Опустившись по пандусу и подойдя к первому залу, посетитель противостоит лестнице и затрудненному виду, который постепенно раскрывается. Наблюдатель входит в просторный, остекленный зал с деревьями-колоннами (облицованными натуральной корой), которые визуально объединяются с деревьями на заднем фоне парка. Создается единение внешнего и внутреннего пространства, при прохождении зала возникает ощущение прогулки по лесу. Из первого зала следует подъем по пандусу, ведущий во второй зал – двухсветное освещенное пространство. Отсюда можно или спуститься к началу или наоборот подняться по рампе, идущей вдоль сада на крыше, в последнее третье, более интимное выставочное пространство одной высоты (рис. 3).

Каждая поверхность делится на две части. Пандус-улица, которую архитектор включает в циркуляцию здания, делится стеклянной перегородкой пополам на два прохода, так что один проход оказывается внутри здания, другой – снаружи. Второй пандус, который пристраивается уличному и идет в противоположном направлении,

делится на пешеходный проход и зрительный зал, который может закрываться по периметру тканью и работать автономно. Три горизонтальных выставочных зала также подразделяются на две части – интимную галерею и открытое пространство. Посредством разделения формируются две параллельные, соседствующие траектории движения. По ходу движения человек проводится сначала то по одной половине поверхности, то по другой. При этом меняется направление движения, сначала вверх (подъем), потом вниз (спуск). Образуются моменты перехода, смещения акцента с одной траектории на другую, возникают моменты возврата к исходной точке движения. Смещение движения то на одну траекторию, то на другую, «сопоставление» различных траекторий [5, с. 151], зигзагообразное, колебательное перемещений вверх, вниз образует синкопированный ритм движения зрителя. Чередование уличного и внутреннего, узкого и широкого, закрытого и открытого пространств (например, зрительного зала) вводит наблюдателя в заблуждение, запутывает его движение.

По мере движения на траектории происходят случайные, непредвиденные события. Они касаются разных «концовок истории» – моментов окончания траектории. В арсенале Кулхааса имеются два вида завершения непрерывного пути. В первом случае траектория резко прерывается, обрубается. Так, траектория Кунстхолла заканчивается консольным выступом, балконом, который выходит в интерьер второго зала. В другом случае архитектор прерывает траекторию листом прозрачного стекла. Таким образом, дальнейший путь преграждается, но остается видимым. Кажется, что траектория за стеклом уходит в бесконечность, предлагая зрителю домыслить свое окончание.

Комбинированная траектория с возможностью выбора различных маршрутов движения, музей Тейт в Лондоне (1994)

Проект здания Тейт состоит из трех основных, закрытых элементов, – блоков «Один», «Два» и «Три», – которые укладываются друг на друга внутри существующей коробки электростанции. Блок «Один» образует цоколь, расположенный на уровне земли; блок «Три» определяет новую крышу; блок «Два» «плавает» между ними. В соответствии с

требованиями программы каждый из трех блоков представляет один из различных периодов искусства 20-ого века. Здесь организованы постоянные экспозиции.

Блоки окружены остаточными пространствами – платформами, переходами на разных уровнях. Это пространства для временных событий – временных выставок, спектаклей, лекций, обмена информацией, фудкортов.

Наполнение остаточных пространств музея перепрограммируются – экспозиции временных выставок чередуются, сменяется репертуар лекций и спектаклей. Происходит постоянная смена событий, способствующая как новому восприятию пространства, так и стимулирующая, пробуждающая воображение посетителя-художника. «Мы не предлагаем стерильных пространств, которые могут разместить различные идентичности, но здание, которое содержит практически неограниченное количество условий и ситуаций для исследований, (ре)контекста или даже провоцирования самого художника, который способен принять новый вид» [3, с. 33].

Образуется многоуровневое пространство – целое созвездие или «структура из событий» [3, с. 34].

Разрозненные платформы связываются множеством переходов – лифтами, эскалаторами, пандусами и лестницами. Зритель может составлять собственный маршрут, выбирать по желанию скоростной режим прохождения музея (быстрый по эскалаторам или медленный по пандусам).

Образуется разветвленная траектория или лабиринт из нагроможденных друг на друга возможных путей движения. В определенных участках архитектор видит удачное наложение фрагментов траектории (лестниц, пандусов, эскалаторов и платформ), создающих причудливую композицию, которую он называет «коллажем из траекторий» [3, с. 34]. Кулхаас обрамляет такие композиции в окна на фасаде, через которые как на полиэкране прослеживается одновременное действие, происходящее в различных местах.

Посредством частичного демонтажа существующих фасадов, замены участков облицовки стеклянными листами коробка электростанции делается прозрачной, видимой насквозь. Пространства с протекающими

в них событиями выставляются напоказ или просто находятся на улице. Внутри прослеживается сложная инфраструктура из переходов и связей между различными платформами. Кулхаас «растворяет музей Тейт в чистой организации» [3, с. 33].

Наряду с выбором той или иной траектории, посетитель выбирает разную скорость прохождения музея. Кулхаас предоставляет быстрым, невнимательным визитам статус, равный стандартным, унылым способам передвижения. Он предлагает посетителю два возможных скоростных режима движения – быстрый и медленный.

Как следствие, образуются возможные траектории, идущие от входа к верхней части нового здания – регулярный и ускоренный бульвары. Регулярный бульвар – система из затяжных подъемов по лестницам и пандусам, соединяет все этажи непрерывной траекторией. Ускоренный бульвар состоит из двух эскалаторов, обеспечивающих быстрый доступ между основными общественными уровнями: нижним, средним и верхним, не затрагивая остаточные пространства с временными выставками. По ходу движения зритель сам может регулировать скорость прохождения в музее. Человек способен переходить с медленной скорости пандусов на ускоренную скорость эскалаторов. «Траектория, начавшаяся как рампа, становится горизонтальной без предупреждений, пересекается, складывается, внезапно появляется на головокружительном балконе над пропастью. Из внезапно тупика, куда вы были сброшены монументальной, гранитной лестницей, эскалатор доставит Вас к невидимому назначению. Не существует предзаданного уровня, вы всегда находитесь в сэндвиче» [4, с. 166]. Образуется третий скоростной режим, основанный на чередовании различный скоростей движения.

Образуется «музей переменной скорости, который сильно расширяет репертуар возможного движения, умножает условия архаического сталкивания в музее, размывает старые типовые границы» [4, с. 82]. Его внешняя оболочка частично демонтирована и превращена в руину, чтобы проявить, обеспечить видимость сложного внутреннего содержания, иерархии передвижений.

Свободная траектория

Все возможные траектории движения соединяются в проекте библиотеки Жюсьи в Париже (1993). Пространство здания, по сути, является одной, гибкой поверхностью (или «улицей», по Кулхаасу), которая многократно складывается в вертикальном направлении и образует нечто вроде пространственной «гирлянды». «Городская улица складывается для создания вертикального интерьерного бульвара, раскрывающего и связывающего все программы в одной последовательности» [4, с. 79].

Кулхаас продолжает эксперименты с новыми способами деформации опорной поверхности. Ровная поверхность разрезается, закручивается, образует складки. «Деформирование пола не в плане, а в разрезе, потенциально переводит кажущееся неизбежным разделение разных этажей в непрерывный опыт, также заканчивает с режимами пространственной ортогональности, доминирующей в архитектуре» [4, с. 79]. В целом результатом экспериментов с опорной поверхностью становится разрушение статуса отдельного этажа – «растворение» участков пути с помощью стеклянного пола, создание гибкого, перетекающего этажа соединенного посредством загибов и скручиваний с другими этажами.

Создается не стандартный горизонтальный, а, «напряженный, вертикальный «урбанизированый» пейзаж», на котором размещаются специфические элементы библиотеки (входная зона, книгохранилища, читальные залы, кафе). Таким образом, одна траектория становится основой для всего здания. Посетитель становится бодлеровским фланером, который соблазняется миром книг и информации и путешествует по новому вертикальному городскому сценарию [3, с. 127].

Кулхаас пронизывает библиотеку сетью колонн-подпорок. Он комбинирует перетекающую гибкой поверхность, заданную непрерывной траекторией со структурной сетью. Мягкие витки поверхности, готовые в любой момент потерять равновесие, схлопнуться или растечься как клякса, поддерживаются, армируются сетью жестких колонн.

В проекте библиотеки Жюсьи Кулхаас совмещает запрограммированное перемещение зрителя по предзаданной траектории со свободным движением. Архитектор предлагает человеку составить свой маршрут передвижения, наметить собственный сценарий движения по зданию, как по своеобразной «сложенной карте». У посетителя появляется возможность выбора короткого или длинного маршрута перемещения. «Чтобы обогатить циркуляцию и ввести более эффективные и утилитарные пути прохождения, эскалаторы и лифты открывают короткие круговые маршруты. Они дополняют обычные пешеходные варианты перемещения механическими и создают необходимые программные соединения различных уровней» [3, с. 126]. Различные механизированные устройства при путешествии по зданию играют роль реальных, городских, транспортных средств (метро, такси), способных за коротких срок доставить человека по нужному назначению, «пробросить» скучные участки траектории.

На витках единой поверхности «как здания в городе» располагаются основные функциональные элементы библиотеки – хранилища книг, издательские отделы, офисы, кафе, читальные залы. Из-за полного отсутствия каких-либо фасадных систем жизнь блоков полностью «прозрачна», видима снаружи. Гибкая поверхность, заданная непрерывной траекторией, является некой константой, а основные функциональные блоки библиотеки – изменяемыми элементами. Как и здания в городе, они могут достраиваться, изменяться, перетасовываться или исключаться («сноситься»). «В этой структуре программа может постоянно меняться, не влияя на архитектурный облик» [3, с. 35]. Образуется «город внутри города» [1, с. 35], подвижные элементы которого (функциональные блоки, посетители, двигающиеся механизмы) могут свободно перемещаться, занимать новое место, поддерживая тем самым динамику здания.

Выводы

В результате рассмотрения проектных решений Кулхааса, основанных на выстраивании продуманной траектории движения, обобщены и систематизированы различные схемы начертания, типы отдельных

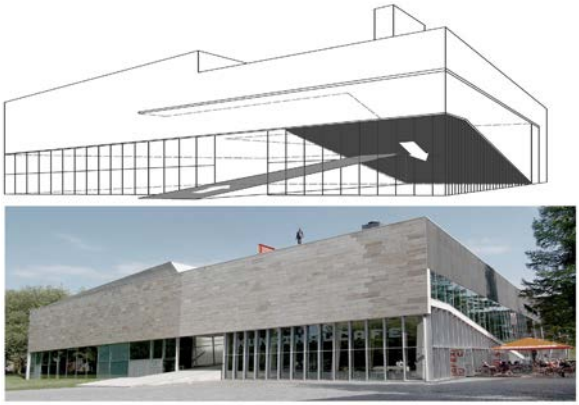


Рисунок 4. Различные типы траекторий, используемых в пространственных построениях Кулхааса.

траекторий движения (рис. 4). Определены случаи совмещения нескольких траекторий, что приводит к новым архитектурным схемам решения архитектурного объема – переплетенному пространству-каналу, зигзагообразному пространству из подъемов и спусков, изогнутому в спираль. Выявлена роль свободной траектории, на основе которой создается калейдоскопичное пространство, на различных уровнях которого происходит брожение подвижных элементов (посетителей), выбирающих разные направления и скорости перемещения и постоянно питающих и придающих динамику зданию.

При этом намечается высвобождение и преобразование траектории в самостоятельное пространство. Целое здание строится вокруг траектории, образуя новый, искусственный, вертикальный ландшафт, «вывернутый наизнанку город» [4, с. 79], который постоянно меняется и достраивается. Фасады (или фрагменты фасадов) пространств-траекторий делаются прозрачными, чтобы проявить внутреннюю изменчивую жизнь, инфраструктуру – «высокотехнологичную паутину» из различных фрагментов, подвижных элементов траекторий. В итоге образуется здание-машина (библиотека Жюсьи), генерирующее новые городские сценарии, со стороны воспринимаемое как некое увлекательное зрелище.

Библиография:

1. *Koolhaas Rem.* OMA 1996-2007. – Madrid: El Croquis, 2007. 346 p.

Сайт архитектурной мастерской OMA. *[Сетевой ресурс]*. – *Режим доступа:* http://www.oma.com/news/2013/oma-wins-competition-to-design-pont-jean-jacques-bosc-in-bordeaux.

2. *Koolhaas Rem.* OMA 1992-1996. – Madrid: El Croquis, 1996. 252 p.

3. *Koolhaas* R. Content. – Koln: Taschen, 2004. 544 p.

4. *Gargiani* R. Rem Koolhaas. OMA. The Construction of Merveilles. – Lausanne: EPFL Press, 2008. 343 p.

5. Сайт архитектурной мастерской OMA. [Сетевой ресурс]. – *Режим доступа:* http://www.oma.com/lectures/the-hermitage-masterplan-2014.

6. *Koolhaas* R., Mau. B. S, M, L, XL. – Rotterdam: 010 Publishers, 1995. 1344 p.

7. Сайт архитектурной мастерской OMA. [Сетевой ресурс]. – *Режим доступа:* http://www.oma.com/projects/1992/kunsthal.

Д.В. Манукян

ВСЕСОЮЗНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА «ИНДУСТРИЯ СОЦИАЛИЗМА»: БОРЬБА ИСКУССТВА И ИДЕОЛОГИИ

В статье рассматриваются система организации, концепция, формально-стилевые особенности, методы и принципы построения экспозиции Всесоюзной художественной выставки «Индустрия социализма».

The article analyses organization system, conception, formal and stylistic peculiarities, methods and principles of exposition of the All-Union art exhibition “Socialist industry”.

Ключевые слова: всесоюзная художественная выставка, социалистический реализм, тоталитаризм.

Keywords: All-Union art exhibition, socialistic realism, totalitarianism.

Советские художественные выставки, проводимые в столице и других регионах страны, наверное, наиболее наглядно демонстрировали изменчивую политическую конъюнктуру в СССР. В этом плане выставки первых двух десятилетий становления советского государства представляют отдельный интерес. Зачастую искусство периода между Октябрьской революцией и началом Второй мировой войны рассматривают как единый сегмент культурного наследия нашей страны. Однако подробное его изучение позволяет с уверенностью говорить о двух, принципиально разных явлениях в отечественном искусстве, которые условно можно разбить на два временных отрезка – 1920-е и 1930-е.

Выставка «Художники РСФСР за XV лет» 1933 года проложила

определенный рубеж, вслед за которым все больше стали набирать обороты художественные смотры иного содержания. Речь идет не столько о наступившем конфликте формально-стилистического характера «модернизм – классическое наследие прошлого», сколько об изменениях в концептуальном содержании выставок. Постепенно идеология тоталитаризма и культа личности вошла и в область художественного экспонирования, а во второй половине 1930-х годов она стала абсолютной. Это сказалось не только на грандиозных масштабах этих смотров, но и на их тематике, приуроченной к определенной дате государственного значения («XX лет ВЛКСМ») либо непосредственно к образу вождя («Сталин и люди советской страны в изобразительном искусстве»). Все большее значение стали иметь так называемые «ведомственные» художественные выставки.

Одним из таких крупных «ведомственных» проектов стала Всесоюзная художественная выставка «Индустрия социализма». Она была открыта 18 мая 1939 года в здании Строительной выставки по адресу Фрунзенская набережная, дом 70. В 17 залах выставки экспонировались 1015 произведений живописи, графики, скульптуры, произведений из фарфора и художественных лаков, исполненных 479 мастерами Москвы и Ленинграда, а также союзных республик.

Идея выставки «Индустрия социализма» принадлежала наркому тяжелой промышленности Г.К. Орджоникизде, который впервые высказал намерение организации подобного смотра во время встречи с известными советскими художниками весной 1935 года. В дальнейшем это намерение было подкреплено приказом НКТП № 606 от 16 мая 1935 года, где подчеркивалось, что «выставка должна в художественных произведениях лучших мастеров изобразительного искусства (живописи, графики, скульптуры) отобразить успехи социалистической индустриализации Советской страны». Предполагалось также, что «Индустрия социализма» ознаменует успешное окончание второй сталинской пятилетки.

Этим же приказом Орджоникидзе утвердил Положение о Комитете выставки, который находился в прямом подчинении наркома. В состав Комитета вошли выдающиеся художники и скульпторы И.И. Бродский, И.Э. Грабарь, П.П. Кончаловский, К.Ю. Юон, В.П. Перельман, А.М.

Герасимов, С.В. Герасимов, В.И. Мухина, Г.М. Манизер, С.Д. Меркулов, И.Д. Шадр С. и другие; видные государственные и общественные деятели, такие как заместитель наркома тяжелой промышленности Ю.Л. Пятаков, начальник главного управления авиационной промышленности Наркомтяжрома Л.М. Каганович, Ю.М. Славинский, А.А. Вольтер и другие. Председателем президиума выставочного Комитета стал Б.М. Таль, в то время занимающий должность заведующего отделом печати и изданий ЦК ВКП(б).

Выставку «Индустрия социализма» планировали открыть 7 ноября 1937 года - к XX-й годовщине Октября, однако, несмотря на то, что работа по созданию художественных произведений была фактически закончена к указанной дате, процесс подготовки выставки затянулся еще на полтора года. Основной причиной этого следует считать череду трагических арестов и репрессий как в структуре Наркомтяжпрома, так и среди других членов выставочной Комиссии. В феврале 1937 года погиб Орджоникидзе. Наркомами тяжелой промышленности были назначены В.И. Межлаук, а затем Л.М. Каганович. В этом же году были арестованы, а впоследствии расстреляны замнаркома Пятаков, председатель президиума выставочной Комиссии Таль, член президиума Синявский и другие. В январе 1939 года Наркомат разделили на несколько специализированных отраслевых подразделений. Тем не менее, художественная выставка «Индустрия социализма» состоялась. На этот раз она была приурочена ко времени проведения XVIII съезда Всесоюзной коммунистической партии (большевиков). Спустя несколько месяцев, 25 июля 1939 года в Центральном парке культуры и отдыха имени А.М. Горького был открыт дополнительный отдел выставки - «Пищевая индустрия».

Система организации «Индустрии социализма», основанная на приоритете мнения ее главного идеолога, во многом определила целый ряд специфических особенностей, которые, в конечном результате, повлияли на общую структуру и формально-стилевое решение выставки. В частности, реализация художественных задач, раскрывающих идею развития советской промышленности, безусловно, предполагала определенное тематическое единство. В тематическом плане, одобренном Комитетом выставки и изданном Наркомтяжпромом



Рисунок 1. Обложка путеводителя Всесоюзной художественной выставки «Индустрия социализма».

в 1935 году, его авторы наметили основную структуру будущей выставки с четким определением задач ее разделов, в каждом из которых был перечислен ряд конкретных тем (названий) художественных произведений. В некоторых случая давалось краткое композиционное описание картин, видимо, имеющих особое значение в контексте выставки. Например, полотно на тему «Грабари и экскаваторы» должно было бы выглядеть следующим образом: «Земляные работы в разных плоскостях. Сотни грабарей – стариков, женщин, подростков. Разномастные лошади. И рядом – мощные многоковшевые экскаваторы».

В рамках этого плана авторы получали заказы на предварительные эскизы, а после одобрения эскизов – на художественные произведения. Но только после получения одобрения специальным Жюри эти произведения закупались для экспонирования на выставке. Тем не менее, подобная система организации была уже довольно типична и оказалась характерной для ряда художественных выставок 1930-х годов, предшествующих «Индустрии социализма».

Среди живописных и графических работ выставки приоритетное место занимали портреты вождей и героев труда, жанровые картины, отображающие новый, промышленный облик советской страны. В экспозиции выставки был широко представлен индустриальный и советский архитектурный пейзаж. Для создания этих произведений художники направлялись в творческие командировки в разные уголки страны, непосредственно на заводы, электростанции, месторождения и даже за Полярный круг.

Картины, исполненные в жанре натюрморта, также имели свою специфику: они содержали определенную номенклатуру товаров потребления, либо редким цветочным натюрмортам была уготована

чисто оформительская, декоративная роль. Скульптура, представленная в залах этого смотра, также соответствовала заданной тематике.

Помещение Постоянной Строительной выставки, в котором расположилась «Индустрия социализма», состояло из экспозиционных залов, складских и служебных помещений общей площадью 5,5 тысяч м². В плане оно представляло собой сложную конструкцию в форме перевернутой буквы Г. По горизонтали из общего объема архитектурно выступал главный вход в виде открытой колоннады с широким прямоугольным аттиком и лестницей. Вертикальная ось представляла собой стройную анфиладу залов, из которых зритель попадал в помещения четырех, расположенных параллельно друг другу главных залов выставки.

Изначально предполагалось, что размещение «Индустрии социализма» на территории Строительной выставки будет носить временный характер: соответствующее распоряжение о строительстве отдельного здания, спроектированного архитекторами Весниными, было подписано Орджоникидзе. Но к его возведению так и приступили, а в конце 1939 года занимаемое здание окончательно закрепилось за «Индустрией».

Видимо, учитывая такую возможность, ее устроители провели значительную реконструкцию и обновление фасада здания, его внутреннего пространства для нужд экспозиции с необходимым расширением искусственного освещения. Был спроектирован широкий вестибюль; проведены работы по озеленению близлежащей территории. За художественное оформление «Индустрии социализма» отвечал целый штат специалистов разных профилей, возглавляемых Я.Д. Ромасом, к тому времени обладающему богатым опытом в области экспозиционного дизайна.

Непосредственно перед входом на Всесоюзную художественную выставку была организована площадь, в сквере которой размещалась скульптура. Ее тематический круг давал зрителю представление об общем идейном содержании показа: здесь были представлены скульптурные образы строителя метро, шахтера, машиностроителя, студентки-горнячки, три поколения металлургов, счастливая советская семья. На площади перед входом возвышался памятник Сталину работы

С.Д. Меркурова.

Внутри здания Ромас создал экспозиционное пространство, решенное в едином ключе с использованием классических архитектурных деталей. Стены, тонированные в разные цвета, гармонично сочетались с белыми пилястрами и карнизами. Развеска станковых произведений реализовывалась на стенах в один или два ряда, а также на стендах-пилонах, поперечно рассекающих пространство залов. Круглая скульптура размещалась в экспозиции свободно, в то время как изделия из фарфора и художественных лаков демонстрировались в специальных выставочных шкафах. Экспозиционные залы, перекрытые циркульными сводами, освещались посредством многочисленных шаровидных ламп-плафонов, свисающих с потолка на длинных тросах. В то время как люнеты были украшены монументальной живописью. Вся система была подчинена предмету экспонирования, а помещение не довлело над живописью, скульптурой и графикой.

В целом, содержание выставки «Индустрия социализма» представляло собой тщательно продуманное в идеологическом плане, развернутое повествование, которое развивалось по мере движения посетителя по заданному маршруту.

В широком вестибюле был установлен украшенный зеленью и цветами бюст В.И. Ленину работы скульптора А.А. Андреева. Далее парадная лестница вела в первый зал выставки «Избранники народа», в котором были представлены скульптурные бюсты руководителей партии и правительства, а также депутаты Верховного Совета СССР. Центральное место в экспозиции этого зала занимал барельеф с изображением Маркса, Энгельса, Ленина и Сталина, обрамленный флагами одиннадцати республик.

Далее посетители выставки попадали в зал, где планировалась демонстрация знаменитой Карты СССР из самоцветных и драгоценных камней. Декоративное панно общей площадью 28,5 квадратных метров представляло собой точную физико-географическую карту страны масштабом 1:1 500 000 и весом около четырех тонн. Это уникальное, созданное советскими мастерами произведение мозаичного и ювелирного искусства стало отдельным и, безусловно, очень дорогостоящим экспонатом выставки, который давал цельное

и обобщенное представление о достижениях СССР в области индустриализации страны и служил своего рода введением к грандиозному художественному показу.

Рассматривая карту, зритель мог видеть «бесконечные равнины нашей родины, по которым текут мощные многоводные реки, громадные горные хребты, блистающие опаловыми вершинами, широкие плоскогорья нашей страны». Равнины и низменности были переданы акимовским кварцем, серо-зеленым алтайским камнем, зеленым палевым шпатом и разными оттенками яшмы. Возвышенности и горы - коричневой яшмой, вершины гор – опалами. Моря и реки были выложены лазуритом; государственная граница СССР – сургучной яшмой и тремя оттенками родонита. В пределах рубиновых границ союзных республик рубиновыми звездами были обозначены их столицы, а названия столиц выложены изумрудами. На водных просторах страны линиями голубого аквамарина проходили морские пути и каналы, топазом передавался дрейф папанинской льдины, ими же показаны нефтепроводы. Полярные станции обозначались фенакитами, сеть железных дорог – серебряными линиями. Кроме того, каждой отрасли промышленности присваивался свой знак и цвет. Всего на карте было выложено более 2500 обозначений промышленных пунктов.

В 1937 году карта экспонировалась на Всемирной выставке в Париже, где завоевала “Grand prix”, а на момент открытия выставки «Индустрия социализма» она находилась на Всемирной выставке в Нью-Йорке, где также стала одним из главных хитов советского отдела. В газете «Известия» от 4 марта 1941 года была помещена следующая заметка: «Сегодня на выставке «Индустрия социализма» открывается для всеобщего обозрения грандиозная мозаичная карта СССР, выполненная из самоцветов и драгоценных камней. Эта карта побывала на всемирных выставках в Париже и Нью-Йорке. Недавно она была подвергнута реконструкции. На карту нанесены новые советские республики». Примечательно, что газета «Правда» в этот день отмечает, что «карта из самоцветов на днях будет выставлена для обозрения». Однако, судя по всему, описываемую здесь экспозицию к этому времени уже демонтировали.

Экспозиция следующего вводного зала «Индустрии социализма»

должна была сделать еще более ощутимым контраст между старым и новым миром. Она воспроизводила в памяти страницы недавнего прошлого. Стремление показать тяжелый труд рабочих при капитализме, нелестный облик бывших эксплуататоров нашло свое отражение в таких известных полотнах, как «На старом уральском заводе» В.Б. Иогансона, картинах «Молебен на закладке фабрики», «Катастрофа на шахте» и «Бегство фабриканта» творческого трио Кукрыниксы. Не менее весомо звучали темы, отражающие основные этапы революции и ключевые события гражданской войны. Большое историческое полотно В. Серова повествовало о приезде Ленина в Петроград и его первом выступлении в апреле 1917 года. Картина А. Дейнеки воссоздавала события нападения эсерки Каплан на вождя революции. Здесь же были представлены живописные произведения Ф. Богородского, П. Вильямса, П. Соколова-Скали и других художников, рассказывающие о важных событиях и кровавых эпизодах гражданской войны.

Скульптурная группа В. Лешева, в центре которой рабочий передавал винтовку красноармейцу, служила переходом к следующему разделу «Индустрия крепит оборону СССР».

Этот обширный раздел открывал вертикальную анфиладу в плане выставки и занимал целых два зала. «Мирный труд советского народа охраняется доблестной Красной Армией и Военно-Морским Флотом», - подчеркивалось в путеводителе выставки. Выраженная в идеологическом пафосе, эта фраза, как и само расположение «военного раздела» сразу за вводным, неизбежно подтверждают тот факт, что в конце 1930-х годов страна Советов – уже не государство, открытое миру и идеям всеобщего равенства и братства, как в начале 1920-х. Мировоззрение, а как следствие, внутренняя и внешняя политика страны изменились: СССР представлял собой мощный замкнутый конгломерат, враждебно воспринимающий другие социальные формации и в любой момент готовый дать отпор врагу.

Живописные произведения «военного» раздела демонстрировали мощь и техническую оснащенность советской армии. Они были посвящены авиации и развитию парашютизма (например, картины К. Юона «Пробная подвеска бомб к самолету», «Перед прыжком); героям пограничной службы, как в картине П. Соколова-Скали, рассказывающей

о подвиге пограничника Агеева, в одиночку задержавшего нарушителей на японской границе; танковым войскам (М. Авилов «Оперативный приказ»); военно-морскому флоту (Г. Нисский «Спуск военного корабля»).

Среди произведений скульптуры, представленных в этом зале, можно выделить два бюста Героя Советского Союза В.П. Чкалова работы А. Гаспарьяна и С. Лебедевой (незаконченный этюд с натуры).

Далее вертикальную анфиладу формировали небольшие залы, в которых экспонировались, в основном, графические работы разделов «Новостройки двух пятилеток», «Социализм вошел в быт», «Ударники пятилеток», «Новые города», «Огонь по врагам! (сатира)». Здесь же демонстрировались произведения, созданные мастерами Ленинградского, Дулевского, Дмитровского и других фарфоровых заводов, художественные лаки Палеха. Из этих залов посетители могли попасть в главные залы выставки. Это разделы «Новое лицо страны», «Большевики открыли богатства страны», «СССР стал металлическим» и «Жить стало лучше, жить стало веселей».

Новое лицо страны, по замыслу организаторов выставки, – это новые индустриальные города, гигантские заводы и фабрики, мощные гидроэлектростанции, железные дороги и т.д. Вся эта обширная панорама промышленных объектов, построенных в течение двух сталинских пятилеток, получила воплощение в ряде архитектурных и индустриальных пейзажей с видами Москвы, Ленинграда, Баку, Днепростроя и Днепрогэса, металлургических гигантов Запорожья, Азова, новых месторождений нефти и меди, канала Москва – Волга, Турксиба и т.д. Во многих из них раскрывалась важная тема электрификации страны.

Одними из самых «впечатляющих» экспонатов этого раздела стали огромные, установленные на высоких кубических пьедесталах бюсты Ленина и Сталина работы скульпторов В. Пинчука и М. Дыдкина, а главным смысловым центром - картина В. Пчелина «Доклад И.В. Сталина о проекте Конституции СССР на Чрезвычайном VIII Всесоюзном Съезде Советов». Внушительные размеры этого полотна, а также расположение на противоположной от входа в зал стене придавали ему «панорамный» вид. С двух сторон картину Пчелина фланкировали

портреты Л.М. Кагановича и А.А. Андреева. Здесь же нашлось место знаменитым сиреневым натюрмортам Петра Кончаловского, которые также обрамляли большое полотно. Удивительно живописные по манере исполнения и камерные по содержанию в контексте экспозиции этого зала они еще больше усиливали ощущение парадной торжественности происходящего.

В целом, несмотря на особый размах, экспозиция «Новое лицо страны» выглядела особенно скованной и нарочито помпезной. Отчасти это объяснялось невысоким уровнем многих представленных здесь произведений, отличающихся откровенным натурализмом, отчасти свою роль сыграла общая для сталинской эпохи тенденция к гигантомании, что сказалось на размерах некоторых экспонатов и привело к потере гармоничных пропорций внутри экспозиционного пространства.

В зале «Большевики открыли богатства страны» главной стала тема освоения недр земли; металлургическим и машиностроительным гигантам была посвящена экспозиция зала «СССР стал металлическим». В представленных здесь живописных полотнах и скульптурных образах просматривалась еще одна принципиальная идеологическая установка, составляющая концепцию выставки «Индустрия социализма»: авторы произведений не только писали «заводы и комбайны», а стремись показать советских людей, которые, «борясь со стихией, изменяя лик земли, изменяются сами и изменяется их психология».

Эта концептуальная идея достигала своего апогея в зале «Жить стало лучше, жить стало веселей». В основу этого названия легла знаменитая фраза Иосифа Сталина, сказанная им на встрече с рабочими-стахановцами в 1935 году. Образ нового, советского человека был разносторонне передан в произведениях, посвященных счастливому быту пролетариев и колхозников. Многочисленные сцены отдыха, культурного досуга, торжественных встреч и демонстраций создавали в этом зале праздничную и жизнеутверждающую атмосферу. Зрители видели, что люди новой, советской формации тянутся к знаниям; посещая музеи и театры, расширяют свой духовных мир. В то же время большое внимание уделялось теме физической культуры советских людей.



Рисунок 2. Фотография дня открытия выставки «Индустрия социализма» 18 марта 1939 года. Зал «Новое лицо страны».

В этом зале экспонировались два шедевра выдающихся мастеров живописи С.В. Герасимова и А.А. Пластова (никому до выставки не известного) с общим названием из тематического плана «Колхозный праздник». Эти полотна стали наглядным примером того, как художники, вынужденные работать в строго ограниченных композиционных рамках, тем не менее, умели выразить свою творческую индивидуальность.

Отдельно от общей структуры тематических залов, налево от зала «Избранники народа» располагался раздел «Советская Арктика и освоение Севера». Многие произведения на тему ледовых походов, перелетов через полюс, освоения ледовых пространств, стали результатом творческих поездок художников в Заполярье. Отдел «Пищевая индустрия» был решен в том же художественно-стилистическом ключе, что и основная экспозиция.

Об открытии Всесоюзной художественной выставки «Индустрия социализма» газеты «Правда» и «Известия» сообщили небольшими, непримечательными заметками, что говорит о том, что к 1939 году интерес к этому проекту иссяк. После трагической смерти его главного идеолога Серго Орджоникидзе отношение к выставке было крайне осторожным. Советские газеты и журналы по искусству уделили «Индустрии» гораздо больше внимания, но отзывы оказались довольно противоречивыми. Известный художник и один из идеологов тоталитарного искусства А.М. Герасимов в своей статье охарактеризовал ее как «значительный этап в развитии советской живописи, графики

и скульптуры на пути к социалистическому реализму». Лев Касвсиль пишет проникновенную статью, описывающую сон о грандиозном художественном музее, который будет существовать и через сто лет. Оценка же искусствоведов оказалась более сдержанной. В частности, Н.М. Щекотов свой обзор выставки в журнале «Искусство» начал с ее прямой и существенной критики, обращая внимание не только на недостаточное раскрытие тематики, но и на появление откровенно слабых в художественном отношении живописных произведений. С этим нельзя не согласиться. Несмотря на то, что на «Индустрии социализма» экспонировалось большое количество шедевров советской живописи, скульптуры и графики, широко обсуждаемое сегодня понятие социалистического реализма получило здесь самое противоречивое звучание. Общая тенденция к падению пластической культуры в условиях откровенного диктата стала на этом смотре абсолютно явной. Не пользовалась выставка популярностью и среди населения, хотя руководство «Индустрии социализма» усматривало причину плохой посещаемости в недостаточной рекламе и плохой инфраструктуре.

Концепция выставки, содержание и смысл которой раскрывала тематика художественного произведения, не была чем-то новым в экспозиционной практике тех лет. Наоборот, «Индустрия социализма» в этом смысле последовательно реализовывала общепринятую тенденцию к наглядной повествовательности в экспозиции. Другое дело, что в детальной проработке тематического плана «Индустрии социализма» эта тенденция достигла своего апогея. Существовал приоритет идеологии и требований заказчика, что, в конечном итоге, почти полностью лишило дизайнера и художника возможности самовыражения. В результате экспонаты выставки отличались патологическим однообразием. Бесконечные изображения заводов и строек, образы вождей при достаточно ровном, «безакцентном» экспонировании делали практически неотличимым один зал от другого.

Концепция выставки была построена также и на принципе сравнения «до и после революции». Впервые возникнув в 1920-е годы, он активно эксплуатировался и в дальнейшем. В частности, в экспозиции Советского отдела на Всемирной выставке в Париже

1937 года, подготовка которой шла параллельно с «Индустрией», сравнительный принцип стал основополагающим. На его основе шла пропагандистская презентация СССР на мировой арене.

Нельзя не отметить и стилевые особенности выставки, для оформления которой был характерен полный отказ от любых проявлений новаторства и обращение к классике. Утвердив и этот постулат в искусстве тех лет, «Индустрия социализма», тем не менее, представляла собой цельное и гармоничное выставочное пространство, охватывающее предлежащую территорию, архитектуру и саму экспозицию. Подобный комплексный подход в полной степени нашел свое выражение именно в 1930-е. В этом смысле, открывшаяся в том же 1939 году Всесоюзная сельскохозяйственная выставка стала подлинным воплощением идеи о выставочном ансамбле.

Описываемая в данной статье экспозиция «Индустрии социализма» просуществовала около двух лет. В начале 1940 года все ее фонды были переданы новому органу Комитета по делам искусств СНК СССР - Дирекции художественных выставок и панорам. Через год Дирекция организовала крупнейшую передвижную выставку по городам Донбасса, в состав которой, помимо прочего, вошли произведения «Индустрии социализма». Экспозицию выставочных залов на Фрунзенской набережной уже составляли другие художественные полотна.

Резюмируя вышеизложенное, следует подчеркнуть, что, несмотря на подчеркнутый консерватизм, Всесоюзная художественная выставка «Индустрия социализма» представляла собой кульминацию эволюции советского выставочного искусства в рамках сталинского тоталитарного режима.

Примечания:

1. РГАЛИ, Ф. 2650, опись 1, ед. хр. 132.

2. Тематический план Всесоюзной художественной выставки «Индустрия социализма», М., 1935, с. 34.

3. Всесоюзная художественная выставка «Индустрия социализма». Каталог выставки. М.–Л.: Искусство, 1939, с. 14.

4. Всесоюзная художественная выставка «Индустрия социализма». Путеводитель. М.: Издание выставки «Индустрия социализма», 1939 г., с. 11

5. Хотя именно в этом зале экспонировалась копия известной картины В.П. Ефанова «Незабываемая встреча». Оригинал в то время находился на Всемирной выставке в Нью-Йорке.

6. Всесоюзная художественная выставка «Индустрия социализма». Каталог выставки. Искусство. М., 1939 г., с. 4

7. «Советское искусство», 18 марта 1939 г., с. 6

Библиография:

1. Тематический план Всесоюзной художественной выставки «Индустрия социализма», М., 1935.

2. Всесоюзная художественная выставка «Индустрия социализма». Каталог выставки. М.–Л.: Искусство, 1939.

3. Всесоюзная художественная выставка «Индустрия социализма». Путеводитель. М.: Издание выставки «Индустрия социализма», 1939.

4. Всесоюзная художественная выставка «Индустрия социализма». Отдел «Пищевая индустрия». Каталог выставки. М.–Л.: Искусство, 1939.

5. Передвижная выставка произведений советского искусства. Живо-пись, графика. Каталог выставки. М.-Л.: Искусство, 1941.

6. РГАЛИ, Ф. 2650, опись 1, ед. хр. 132. «Приказ по НКТП № 606 от 16 мая 1935 года «Утверждение Комитета по организации Всесоюзной художественной выставки «Индустрия социализма» и утверждение положения о нем».

7. РГАЛИ, Ф. 962, оп. 19, ед. хр. 295. «Годовой отчет Всесоюзной художественной выставки «Индустрия социализма» за 1939 год. Приказ № 45 по Главному управлению учреждениями изобразительных искусств от 17 апреля 1940 г.»

8. РГАЛИ, Ф. № 2943, оп. № 1, ед. хр. 124. «Протокол от 22 июля 1937 г. и стенограмма по подготовке к выставке «Индустрия социализма», приему в члены МОССХ».

9. *А. Герасимов.* На подъеме. Советское искусство, № 34 от 18

марта 1939 г., с. 6.

10. *Л. Кассиль*. В ночь под вернисаж. Советское искусство, № 34 от 18 марта 1939 г., с. 7.

11. *Н. Щекотов*. Выставка «Индустрия социализма». Живопись. Искусство, № 3, 1939.

12. *В. Яковлев*. Повесть наших дней. Известия, 18 марта 1939 г., с. 4.

13. Правда, № 52 от 4 марта 1941 г.

14. Известия № 52 от 4 марта 1941 г.

15. Известия от 18 марта 1939 г.

16. *Рождественская С.А*. Из истории реэкспозиций в Государственной Третьяковской галерее 30-х годов XX века // Дом Бурганова. Пространство культуры. Научно-аналитический журнал. 2014, №1. С.13-24

А.С. Давидовская

ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА В СОВРЕМЕННЫХ ПРОЕКТАХ ДИНАМИЧЕСКОЙ ТИПОГРАФИКИ

В статье расматриваются различные принципы использования образа человека в современных типографических проектах. Основной акцент делается на проектах отличительным свойством которых является движение.

In this article are risen the various principles of using the image of the man in modern typography projects. The focus is on the projects which distinctive characteristic is the movement.

Ключевые слова: кинетическая типографика, образ человека, типографика в движении, типографическая скульптура, инсталляция.

Keywords: kinetic typography, image of a person, type in motion, typographic sculpture, installation.

Каждый из нас множество раз в своей жизни решает для себя один из главных вопросов. Что есть предназначение человека на Земле? Каковы бы ни были наши силы, возраст и знания, мы вновь и вновь задумываемся над этим. Человеку всегда хочется «выпрыгнуть» за рамки собственной природы и взглянуть на все со стороны, найти для себя более важную суть существования. И это верно. Как бы сегодня не выгляди этот мир, со всей пестротой мыслей, действий, культур и точек зрения, одно остается главным. Это доминанта человека, его образа, его сущности в основе и оценке всего на Земле. Но сталкиваясь с этой мыслью мы все же пытаемся найти что-то выше, определяющее форму нашей жизни. История, культура и вся жизнь человечества свидетельствует о высшем начале, о Боге. Говоря о аспектах современной Европейской и Русской

культуре, это система взаимоотношения Бога и Человека обусловленная христианством. В Христианстве о предназначении человека говорят первые главы Библии: «Наполняйте землю, и обладайте ею» (Быт. 1. 28). Писание свидетельствует о двух главных действиях человека на Земле. О приумножении человеческой природы, и о творческой начале в человеке, о доверии Бога к человеку к призванию в совершенствовании земного мира. Утратив божественную природу, человек постоянно возделывает в себе качества в попытке вернуть образ Божий в себе. Знание, навыки, человека имеют огромное значение, они во многом как раз свидетельствуют о реализации данной ему задачи, о творческом начале. Несомненно искусство это тот пласт жизни где мы это отчетливо видим. К тому же именно постоянное обращение к образу человека свидетельствует о как бы копировании, приумножении его природы на земле. Даже для ребенка безусловным приоритетом в жизни являются его близкие люди, вовсе не то что они дают, а именно сам человек. Так же его образ приоритетен и в первых попытках творчества, в изображениях. Важным аспектом знания является слово. Это не только фиксация информации, для ее передачи и сохранения, но и сакральный символ. Слово дано человеку свыше, оно для него определяет саму жизнь. «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» - первая строка книги Нового Завета Евангелие от Иоанна. Несомненно священное отношение к слову присуще не только европейской, но и восточной культуре. В данном аспекте отдельно хотелось бы поговорить о синергии, понятий образа человека и слова в современном искусстве и дизайне. В рамках современных технологий и разнообразия форм и воплощений произведений искусства, многие из них балансируют на грани между различными видами и направлениями, нравственными подходами. Связь человека и слова становится особым принципом достижения художественного образа. На мой взгляд можно определить несколько подходов в установления общего в структуре человека и слова. Прежде всего это подобие тела, облика человека и буквенного знака. Мне думается что одна из метаморфозе в искусстве и культуре. Изначально современные буквенные знаки вышли из пикториального письма, где для закрепление информации служили именно изображения, в частности человека. Позже структура знаков

упростилась, стала условной, но в целях образной выразительности, насыщение надписи все более новыми смыслами мы все время видим уподобление уже человека букве. Одним из таких примеров можно назвать буквицу или инициал. Изначально о инициале можно говорить как о примере рисованной буквы в рукописных книгах. Характер расположения текста в ранних рукописных книгах был довольно монотонный и, при желании, найти нужный отрывок в тексте было трудно. Таким образом буквицы улучшали навигацию по книге и служили изобразительным дополнением текста. Первые рукописные книги, в большинстве своем были религиозного значения, история взаимоотношений человека и Бога была их основой. Соответственно сюжетной частью буквицы становились эти события. Фигура человека часто была частью буквы. Графему буквы и человеческую фигуру во многом сближает общая ориентация в пространстве, а так же наличие сочленения горизонтальных и вертикальных элементов. Подобия частей буквы и частей человеческого тела служили основой для того чтобы принимая какую либо позу человек выглядел как знаковое изображение. Мы видим такое подобие в ранних византийских манускриптах, и в листах Букваря Кариона Истомина, 17 века и в всем известном логотипе детского юмористического журнала «Веселые Картинки» автором которого был в 1979 году Виктор Пивоваров. Когда же мы говорим о современных проектах, к текстовой и изобразительной форме информации, так же присоединяется движение. Наш мир не мыслим в отрыве от категории времени и движения, это так же категория передающая некий информационный код. Как сам человек, так и масса носителей вокруг него по средствам движения передает информацию. Мы вполне уже привыкли к тому, что все вокруг нас движется, в том числе и буква, текст. Мы видим множество примеров типографики в динамике, где так же частью художественного образа становиться человек. Движение человеческого тела, может уподобляться смене буквенных знаков и в итоге мы видим слово, фразу, текст. Как пример стоит привести современное приложение для планшетных устройств Dance Writer [1]. Здесь каждый может набрать слово, а приложение конвертирует его в отдельные буквы, показываемые в движении поочередно, артистами современного танца. Подобного рода продукт

это конкурсный ролик Александры Городетской [2] для фестиваля «Типомания 2012», получивший диплом « за пластику шрифта». Фильм поэтапно показывает движения танцовщицы, принимающей позы подобные формам знаков, в итоге сумма кадров образует логотип самого фестиваля. Прообраз некой телесности буквы избрал для своих работ художник Andreas Scheiger [3]. Множество его объектов представляют собой «препарированные буквенные знаки» выявляя нам свою «телесность», «косность».

Образом для буквы так же могут служить и отдельные части человеческого тела. Такой принцип избрала английский фотограф и дизайнер Амандин Алессандра [4]. Это шрифты и фотоработы на их основе. Чаще всего их основой являются руки или части человеческого тела. Художник обертывает или одевает моделей в контрастные ткани, о части их рук образуют слово. Так же среди ее работ можно отметить динамический шрифт «Dance with me», где руки моделей, и даже некий визуальный след от их изображения образует графему знака. В свою очередь можно отметить, что руки это очень важны в человеческой коммуникации, в практическом смысле они могут заменить язык, как например в системе общения глухонемых, или участвовать в языке жестов. Как интересный эксперимент в области структуры шрифта можно привести работу «Рукотворный шрифт» [5] дизайнера из Нью-Йорка Тянь-Мин Ляо. Автор нанесла краску на свои руки таким образом, что мы видим по одному прописному знаку. Смысл же эксперимента состоит в том, что есть ряд динамических изображений, поэтапно показывающий, что складывая пальцы рук по другому, мы видим образование такого же, но уже строчного знака. Таким образом бы образован комплект из 26 букв алфавита.

Еще одним приемом художественной выразительности можно назвать принцип, где тело человека, есть скорее носитель информации, то на чем пишут. Таким образом надпись это не редко уже скорее фактура, окраска, образ человека. С древних времен в традиции зародилось желание украшать себя надписями, в виде ритуальной раскраски, татуировок. Хотя мы и не придаем этому значения, но тот же принцип облекать себя в тексты, прочно сопутствует нашей жизни. Наша «кожа» в обществе – это одежда, в оформлении которой не редко

используется типографика. Ироничным и явно имеющим спрос можно назвать продукт компании Black Milk Clothing [6]. Это женские легенсы, оформленные строчками из шекспировской трагедии «Гамлет». Исключительно типографическое, книжное решения, сочетается с предметом облика так, что часть фигуры становиться, буквально «исписанной» строками из этого классического произведения. Интересны же примеры, где типографика, все более связывается именно с телом человека. Примером где фигура человека в прямом смысле слова, есть основа для письма может служить рекламная компания сделанная Стефаном Загмайсером и Джесикой Уолш для торгового центра Aizone [7] в Бейруте в 2010 году. Надписи полностью покрывают лицо, тело моделей, образуются из их волос и одежды. Вместо макияжа, одежды или обуви, тело красавиц покрывает информация о них. Контрастные изображения, с вибрирующей черно-белой графикой, сочетаются с активным использованием цвета. Тело модели, ее движение безусловно деформирует надпись, создавая особый характер. Можно много говорить именно превознесении «телесности» в постмодернистской культуре современности. Очень часто именно привлечение внимания служит основой для использования образа человеческого тела. Так что в этих двух примерах некий натурализм в подходе ставит в замешательство, на что мы смотрим, на текст или тело человека. Еще интересный пример связан не столько с написанием текста, столько с ее проецированием на человека. Такой пример мы видим в фотопроекте «Вирус» [8] компании «Медиа в нашем образе», автора Жасмин Лорд, сделанных для WSQ, периодического издания феминистического движения. Суть проекта состоит в том, что мы видим несколько фотопортретов женщин, на лица которых проецируется изображение облака тэгов из их страниц в социальных сетях. По мнению автора, круг интересов сейчас больше говорит о человеке, чем его внешний вид, что выявляется в опустошении силуэта и заполнении его текстовой информацией.

Принцип проекции текста так же использован в интерактивной инсталляции «В порядке контроля» [9] творческой студии Nota Bene visual. Здесь на пол зала проецируются фразы о этике и морали. Как только зритель подходит к тексту, его часть тут же преображается в абрис его тени и переносится на противоположную стену. Часть текста, как бы

становиться и частью человека, пропадая из общего контекста. Человек как бы вбирает в себя информацию. Это визуальное отображение и того, что лишь собравшись вместе, группа людей определяет границы морали и нравственности.

Есть ряд проектов, где типографика есть сама составляющая образа человека. Здесь часто буквенный знак или слово выступает как модуль, из которого состоит фигура или лицо. По такому принципу проектирует свои скульптуры испанский художник и скульптор Жауме Пленса [10]. В разные года, для музеев, парков разных стран им выполнено ряд типографических скульптур, («Я, Ты, Он и Она», «El Alma del Ebro», «Переполнение») представляющих собой силуэты или головы людей, полые внутри, но целиком и полностью состоящие из тонких, скрепленных между собой фраз. В зависимости от места и цели, характер, язык и содержание надписи разное.

Подобный принцип, где человек состоит из букв, используется в ряде интернет проектов, где зритель может либо составить тем или иным способом свой портрет из букв, будут ли они фактурой, его заполнения, либо графемы будут образовывать сам силуэт (www.typeisart, www.storyabout.net/typedrawing, think art – marunouchi.com).

Еще одним принципом достижения художественного образа можно назвать непосредственный близкий контакт человека и буквы. Это некая экспериментальная компиляция разных видов искусства. Например смесь типографики и танца, либо образ знака служит вдохновляющей основой для нового произведения, как в балете «Курсив» [11], хореографа Лин Хвай Мина, либо эксперимент с некой типографической конструкцией, надетой на танцора, как в работах Эбона Хита [12]. Есть так же проекты, где проецируемая типографика является непосредственной частью театральной сценической постановки, наравне с актерами, как в проектах студии The Adrien M / Claire B Company [13].

Мы несомненно можем проследить разницу в подходах, стилистике, жанрах, но в то же время единым остается некое взаимопроникновение образа человека в типографические проекты и желание визуально использовать условный знак, букву для выражений качеств, характеристик самой личности. В рамках современных проектов

популярным становиться именно использование свойств движения, что сближает и дает новые понимания и качества, как человеку, так и типографике.

Примечания:

1. DanceWriter. http://dancewriter-app.com
2. Typomania 2012. http://www.typomania.ru/2012/
3. Andreas Scheiger. http://www.glandis.com
4. Amandine Alessandra. http://www.amandinealessandra.com/index.php?/info/
5. Handmade Type. Tien-Min Liao's Portfolio. http://www.behance.net/gallery/Handmade-Type/3235741
6. Black Milk Clothing. http://blackmilkclothing.com/products/hamlet-black-leggings
7. Aizone SS13. February 05, 2013. http://www.sagmeisterwalsh.com/news/story/aizone-ss13/
8. Viral. Media in our Image.
9. Nota Bene Visual. Interactive Typography Instalation. http://notabenevisual.com/interactive-typographic-installation/
10. Jaume Plensa. http://jaumeplensa.com
11. «Курсив». Лин Хвай Мин. http://calligraphy-expo.com/rus/about/News.aspx?ItemID=518
12. Ebon Heath. Typography ballet. http://www.listeningwithmyeyes.com/filter/ballet
13. The Adrien M / Claire B Company. http://www.am-cb.net/a-propos/

Библиография:

1. *Бычков В.В.* Эстетика: Учебник. – М.: Гардарики, 2004.
2. *Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В.* Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М.: ИФРАН, 2007.
3. *Кривцун О.А.* Психология Искусства. Москва. Издательство Литературнго Института им. А.М. Горького. 2000.

4. *Лауфер П.К.* Динамика макета в условиях развивающейся издательской программы. Проект «Строгановская школа» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2014. № 1. – с. 195–205.

5. Митрополит Смоленский и Калининградский Кирилл. О предназначении человека и нравственном законе. http://azbyka.ru.

6. *Орешина А.Б.* Макет книги: динамика формы как смыслообразующий фактор // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2013. № 3. – с. 90–97.

7. Энциклопедический словарь. Питер Гринуэй. 2009.

Л.В. Покровская

ВИРТУАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО ВИДЕОПРОЕКЦИЙ В КОНТЕКСТЕ ОП-АРТА

Статья посвящена принципам классификации художественных произведений и инсталляций с использованием видеопроекций (мэппинга) в современном искусстве и рекламе.

The article is dedicated to principles of classification of the artworks and installations created by means of video projection technology (mapping) in contemporary art and advertising projects.

Ключевые слова: виртуальное пространство, видеопроекция, трехмерная проекция, мэппинг.

Keywords: mapping, illusion, 3D projection mapping.

Любая художественная концепция есть интерпретация реальности, стремящаяся в ходе своего развития сформировать универсальный способ самовоспроизведения, воплощающий задуманную альтернативу действительности. В процессе поиска новой выразительности происходит внедрение новых приемов, преодоление устоявшихся формальных границ, освоение новых измерений, синтез с другими видами творческой деятельности.

Использование пространственных проекций определило качественный прорыв в развитии оптического искусства – деятельность, цель которой – заставить поверить, что иллюзия – реальность. Изначально (в формате графики), «реальность» иллюзии воплощалась в формате картины – объекта, не обладающего пространственной характеристикой – и изображенного (иллюзорного) пространства. Реальное пространство осваивалось иллюзиями посредствам дизайна

интерьеров, промышленного и текстильного дизайна, скульптуры и даже архитектуры. В видеоарте (моушндизайне, анимации) «изображенная» иллюзия – по форме - информация (ролик, фильм) – «нереальная» в материальном отношении единица; иллюзия виртуального движения. Кинетические объекты в контексте оптического искусства используют реальное движение для воплощения нереального, иллюзии. Применение пространственных видеопроекций позволило объединить видео и компьютерную графику – виртуальное пространство и движение – и реальные пространство, форму и движение.

«Пространственная проекция» подразумевает не только использование технологии видеопроецирования, она определяется наличием неразрывной связи между проекцией (в значении визуального контента) и реальным пространством, присутствием алгоритма, закономерности взаимодействия изображения и формы. (Видеоролик, созданный по всем законам клипового монтажа, без учета пространства и геометрии, не становиться пространственной проекцией от того, что спроецирован на Манеж или гостиницу Москва).

Технологии видеопроецирования применяются в различных видах деятельности, формируя различные алгоритмы взаимодействия иллюзии и реальности.

Такое явление как 3D projection mapping (видео-мэппинг, проекционный мэппинг), существующий около 8 лет, демонстрирует как технология, алгоритм, превращается в особый вид деятельности. Видео-мэппинг подразумевает, что «обыгрываются свойства геометрии поверхности, на которую производится видеопроекция». 3D projection mapping - жанр с четкими границами. Характерными приемами для него являются: деконструкция, распад, разрушение и восстановление форм, деформации архитектурных элементов и их перемещение, то есть традиционное для оптического искусства иллюзорное преодоление, но теперь реального пространства. Продукт видео-мэппинга (вида деятельности) - иллюзию деформации материальных форм, в реальном пространстве. Иллюзия возникает посредством проекционного наложения виртуального 3D – образа объекта на его реальный прототип. Технологически контент будущей проекции представляет собой трехмерную модель существующего объекта, подвергающуюся

различным трансформациям.

Продукт этой деятельности - проекционное наложение, создающий иллюзию деформации материальных форм. Проецируемая видео/ графика имеет серьезные отличия от других продуктов видеопродакшна. Так возникает иллюзия новой (измененной) трехмерной реальности. Мэппинг, выразительные средства и приемы которого имеют довольно четкие и узкие границы, наглядно демонстрирует неотделимость иллюзии от объекта – главную особенность пространственных проекций. Симбиоз проекции и пространства имеет здесь очень четкое формальное выражение. Другие подходы к созданию единой пространственно-визуальной среды посредством проекции (не имеющие пока принятых жанровых границ) образуют более сложные, (пространственно и концептуально) системы.

В системе пространственных проекций, проекция как таковая (проекция как ее контент) не существуют; проекция репрезентует не себя, не продукт видеопродакшна, она репрезентует пространство или материальный объект, или, вернее, полувиртуальную их интерпретацию. Пространственная проекция – это не часть продукта, а вид деятельности, специфическая форма иллюзорной реорганизации пространства и предметного мира (в значении как художественной, так и дизайн деятельности).

Поскольку иллюзия реализуется только «при контакте» с физически существующей объемной формой, то и рассматривать, классифицировать пространственные проекции следует в первую очередь не как информацию, а как материальный объект, имеющий конкретные пространственные характеристики.

Исходя из пространственные характеристик (размера и положения относительно зрителя и количества точек наблюдения) проекции можно разделить на 3 группы: 1. Пространство/ Среда; 2. Форма/ Объект ; 3. Сцена (Действие). В группах, сформированных по способу организации пространства, совпадают и основные выразительные средства, и области, в которых применяется данный вид проекций.

Форма / Объект / Скульптура. Отдельный объект (обычно соразмерный человеку), существует независимо от зрителя. Визуальной трансформации подвергаются наружные поверхности объекта, активно

обыгрывается его физические свойства: форма, размер, структура, поверхность. Активно используются объемно-пространственные иллюзии; характерны приемы, присущие мэпингу.

Данная технология относиться к «скульптурным проекциям», в том числе и архитектурный мэппинг (аналог). Пространственные проекции этого типа условно можно разделить на круглую скульптуру и рельеф, в зависимости от количества задействованных сторон; а их размер варьируется от мелкой пластики до монументальной скульптуры. (3D мэппинг, исходя из размеров и пространства, можно сравнить с монументальным рельефом). Основной способ воздействия – реалистичность иллюзии, правдоподобие и убедительность метаморфозов формы. Распространен синтез с музыкой и интерактивными технологиями.

Пространство / Среда / Архитектура. Зритель находится внутри измененного пространства, которое не способен охватить одномоментно. Окруженный иллюзиями, зритель становиться частью среды, свободно действует внутри нее, перемещаясь, выбирая ракурс и время просмотра. Главный способ воздействия – погружение. Характерен синтез с музыкой, поэзией, технологиями нелинейного взаимодействия.

Существует два подход к созданию виртуального окружения:

- *пространство как система расположения объектов, окружающих человека*. Развивает те же принципы, что и проекции на объекты. Например, архитектурная проекция, задействующая несколько зданий или все стены помещения, воспринимается уже не как скульптура, а как цельная среда. При создании иллюзий учитывается не только геометрия поверхностей, но их положение в пространстве.

- пространство как среда - трактуется в большей степени как эмоционально-образное единство. Возникает особый тип инсталляций, использующих проекции (в их образную систему может быть включена музыка, поэзия или нелинейная интерактивность). Проекция-среда выступает как мощнейшее средство создания новой альтернативной реальности, невиданной и невозможной, благодаря погруженности в которую, человек переживает новый сенсорный и эмоциональный опыт.

На открытых пространства проекции-окружение осуществляются практически только в рамках крупных фестивалей и празднеств,

проектов ведущих мировых музеев и художников, поскольку требуют огромных ресурсов.

Действие / Сцена / Перформанс. Пространство, трансформируемое проекциями, полностью обозримо. Человек, находящийся в постоянной точке за пределами этого пространства, извне наблюдает за взаимодействием актеров и иллюзий. Реальность виртуального возникает здесь из убедительности представления, она достигается через активное взаимодействие иллюзорных объектов и персонажей с реальными. Причем субъект и объект действия могут меняться местами. Активно работают такие факторы, как движение и время, действие и взаимодействие, синхронизация и слаженность, свойственные танцу, перформансу, театру.

Можно выделить несколько алгоритмов внедрения проекций в пространство перформанса:

- Проекция как продолжение (результат) движения (действия). Визуализироваться может как абстрактная пластическая интерпретация движения, так и вполне конкретная действительность.

- Проекция, осуществляемая на участников представления (трансформируемый объект - человек (актер, танцор). (Можно трактовать как особый случай кинетической скульптуры). Пространственные проекции, включающие в себя не только реальное пространство и время, но и реальное движение, занимают особое место. В случаи с проекциями, осуществляемыми на кинетическую скульптуру или на танцора, проекция не только сливается с объектом, но и перемещается вмести с ним. В условиях реального пространства, движения и времени иллюзия не только существует, но и действует – виртуальная действительность оживает.

- Проекция, создающая иллюзорную среду, в которой актеры живут, с которой оперируют, как с настоящей. Такая среда может выполнять функцию декораций и бутафории, т. е. представляя интерес только с точки зрения сценографии. Иллюзорная реальность может представлять так же мир фантазий и воспоминаний, альтернативную временную или пространственную действительность, существующую параллельно настоящему или переплетающуюся с ним. При таком использовании проецируемая реальность становиться концептуальной

основой спектакля, принимает на себя уже не формальные, а смысловые функции. В современном отечественный театре представлены оба направления: Сценография – Дмитрий Крымов («Opus №7», «Корова»), Кирилл Серебренников («Зойкина квартира», «Метаморфозы», «Сон в летнюю ночь»), Андрей Могучий, давно и плодотворно работающий с художником Александром Шишкиным, («Школа для дураков», «Не Hamlet», «Счастье», «Silenzio. Диана Вишнева»). В 2009 году Андрей Могучий и Александр Шишкин поставили спектакль «Изотов», являющийся ярчайшим примером концептуального использования проекций.

Проекции-иллюзии могут материализоваться и посредством пространства, и посредством объекта, и за счет движения. Универсальность и самостоятельность пространственных проекций как метода подтверждается разнообразием сфер, где проекции активно развиваются: от свободного искусства до дизайна, пиара, брендинга. Проекции внедряются в средовой, коммуникативный и промышленный дизайн, в систему визуального, пластического, концептуального искусств, театра, танца и музыки, встречаясь при этом как в экспериментальных так и в традиционных трактовках.

Библиография:

1. «Мультимедиа и искусство: от мифов к реалиям». Деникин А.А. Государственный институт искусствознания Художественная культура. Art & Culture Studies. Электронный рецензируемый научный журнал ISSN 2226-0072. Выпуск №1 (6), 2013. http://sias.ru/magazine/vypusk-6-2013/yazyki/843.html#11.

2. «Топология современного искусства». Гройс Борис. http://xz.gif.ru/numbers/61-62/topologiya/. http://xz.gif.ru/numbers/61-62/topologiya/.

3. «Видео мэппинг: шоу-кейс 25 лучших работ (часть 2)». Audiovisualacademy.com. Базовый курс по новым медиа и аудиовизуальному искусству. http://audiovisualacademy.comblog/2011/09/07/video-mapping-showcase-of-25-best-works-p2-ru/.

4. «Видео мэппинг: шоу-кейс 25 лучших работ (часть 1)». Audiovisualacademy.com. Базовый курс по новым медиа и аудиовизу-

альному искусству. http://audiovisualacademy.com/blog/2011/09/07/video-mapping-showcase-of-25-best-works-p1-ru/.

5. Принципы новой среды по Л. Мановичу. http://www.gonzo-design.ru/en/education/newmediaprinciples.html.

6. «Место действия – время». М. Дурненков. «Изотов». Александринский театр. Режиссер Андрей Могучий. http://www.alexandrinsky.ru/magazine/rubrics/rubrics_299.html «Изотов» Андрея Могучего в Александринке. Дмитрий Ренанский. Рецензия. http://os.colta.ru/theatre/events/details/13488/ «Изотов» Андрея Могучего в Александринке: Поэма без героев. http://www.fontanka.ru/2009/10/28/117/

7. “Will a high-tech revolution bring curtain down on theater as we know it?”. By John Moore. http://www.denverpost.com/theater/ci_16461270.

8. *Бурганова М.А.* ВЫСТАВКА «ОПЫТ МИНИМАЛИЗМА». // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2013. №1. С.15-31

С.В. Остриков

ГИБРИДИЗАЦИЯ КАК МЕТОД ПРОЕКТИРОВАНИЯ ДИЗАЙНЕРСКОЙ ИНФОГРАФИКИ

Учитывая богатый визуальный ряд электронных и печатных СМИ, автор выделяет такой творческий метод создания информационной графики, как гибридизация, и теоретически обосновывает ее сущность, описывая основные ее виды.

The author tries to extract such creation method of infographics as hybridization, He analyses rich visual material of digital and print media and theoretically proves the essence of hybridization with description of the general kinds.

Ключевые слова: инфографика, гибридная инфографика, гибридизация инфографики, виды гибридизации, внутривидовая гибридизация, межвидовая гибридизация, элементарная гибридизация, комплексная гибридизация, синтетическая гибридизация, комбинаторная гибридизация, внутритиповая гибридизация, межтиповая гибридизация.

Keywords: inforgaphics, hybrid infographics, hybridization of infographics, kinds of hybridization, intraspecific hybridization, interspecific hybridization, elementary hybridization, complex hybridization, synthetic hybridization, combinative hybridization, intratypical hybridization, intertypical hybridization.

Под гибридизацией мы понимаем процесс создания цельного инфографического изображения путем соединения различных типов инфографики на уровне их видов и разновидностей. Гибридизация как метод дизайн-проектирования реализуется на практике разными способами, о чем свидетельствует анализ конкретных инфографических

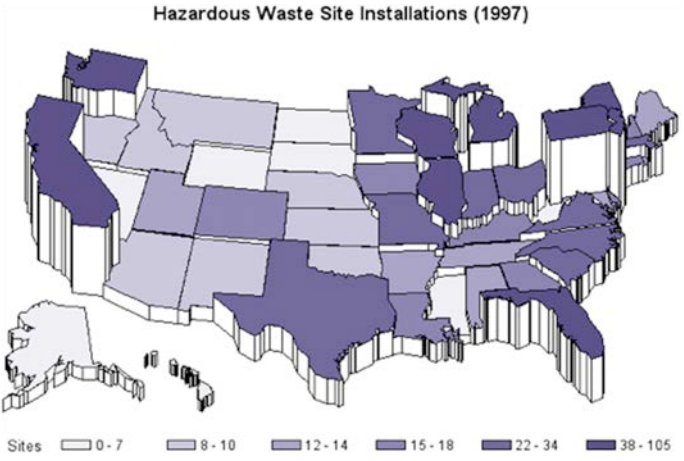


Рисунок 1. Картограмма. Призматическая карта.

произведений. Приведем основные параметры теоретического описания гибридизации.

Элементарная и комплексная гибридизация

Если рассуждать о том, каковы пределы и варианты сложности гибридизации, то не обойтись без таких общенаучных терминов, как элементарный/комплексный, простой/сложный и подобных. Примеры подтверждают, что и внутритиповая, и межтиповая гибридизация может быть и элементарной, и более сложной, комплексной.

Синтетическая и комбинаторная гибридизация

Анализ продуктов инфографики показал, что гибридизация реализуется двумя путями. Во-первых, посредством сочетания, пристраивания и компоновки; во-вторых, путем наложения, взаимопроникновения. Учитывая наличие функциональных элементов инфографики и разные варианты их сочетания, мы можем сделать вывод о явлении синтетической и комбинаторной гибридизации.

Синтетическая гибридизация – по сути компонентная, т.к. она осуществляется на уровне базовых элементов цельного

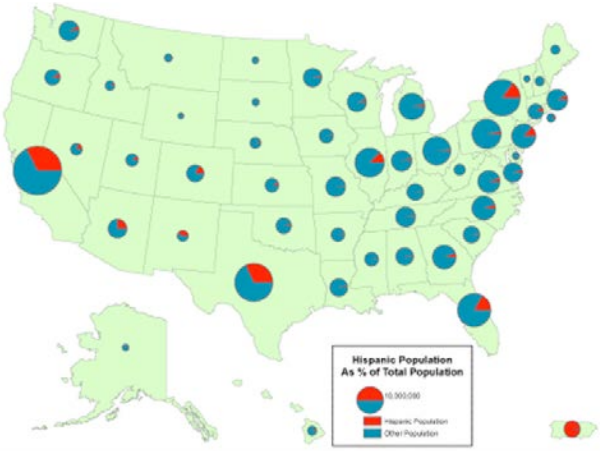


Рисунок 2.
Картограмма.
Картодиаграмма.

инфографического изображения. В одном произведении СЛИТЫ ВОЕДИНО (а не стоят рядом, как в случае визуальной статьи) отдельные характерные элементы различных видов/разновидностей инфографики. Такая гибридизация в некоторых случаях может привести к появлению нового вида или разновидности инфографики. Примером может служить призматическая карта как разновидность картограммы, в которой высота региона пропорциональна отображаемой величине. От карты в ней заимствованы контуры элементов и их взаимное расположение, а от столбиковой диаграммы – столбчатый способ отображения количественной информации.

Комбинаторная гибридизация – это базовая гибридизация на уровне наложения и/или компоновки различных видов/разновидностей инфографики без взаимопроникновения на уровне элементов. Поэтому можно отдельно разглядеть, выделить и описать каждый базовый вид или разновидность инфографики. Например, при проектировании статистических карт используются полноценные диаграммы, наложенные на контурную и др. карту. Смысловая ценность статистической карты появляется благодаря строгой позиционной привязке диаграмм к точкам на карте. Если базовая форма одного типа встраивается в форму другого типа, то инфографика относится к базовому типу. Например, картограмма – это не собственно карта,



Рисунок 3. Дизайнерская гибридная диаграмма.

а диаграмма, спозиционированная на плоскости карты, имеющая немало вариантов (см. рисунки 1–2).

Внутритиповая и межтиповая гибридизация

Имеет значение, как при гибридизации осуществляется взаимодействие основных типов и видов. Если гибридизация осуществляется в рамках одного типа инфографики – например, среди видов и разновидностей диаграмм, то это способ внутритиповой гибридизации, которая может быть внутривидовой и межвидовой.

Если гибридизация осуществляется сочетанием двух и более типов (например, таблиц и графиков) на уровне их видов и разновидностей, то такой способ мы называем межтиповой гибридизацией. В том и другом случае задействуются определенные, функционально обусловленные графические средства.

Рассмотрим далее примеры дизайнерской инфографики, созданной методом внутритиповой гибридизации. Гибридизация в рамках одного типа не приводит к его изменению, однако может влиять на изменение видов или разновидностей этого типа. Такая вариантность обусловлена тем, что внутритиповая гибризизация может быть и внутривидовая, и межвидовая.

Внутритиповая гибридизация – это дизайн-проектирование цельного по содержанию и форме инфографического произведения путем сочетания видов и разновидностей инфографики в рамках одного типа. Приведем примеры.

Рассмотрим вариант межвидовой гибридизации – в рамках одного типа – на примере диаграммы «Маленькие и старые» (рис. 3).

Смысловое содержание данного дизайнерского инфографического продукта заключается в передаче информации о возрасте, количестве



Рисунок 4. «На вечеринке становится тесно». [Инфографика. 2013. № 15].

самолетов и пропорциональном соотношении их марок в авиапарках популярных международных авиакомпаний. Функциональной задачей было отобразить несколько наборов данных в единой диаграмме. Для решения данной задачи авторами был выбран способ сочетания нескольких видов диаграмм, а именно – столбиковой, площадной и секторной. Эту межвидовую гибридизацию в рамкахз одного типа вовсе нельзя назвать элементарной, т.к. в диэайн-проектировании были задействованы базовые элементы трех видов диаграмм.

Столбиковая диаграмма в данном случае отображает возраст самолетов, площадная – их количество, а секторная – пропорциональное соотношение количества самолетов разных марок рассматриваемого возраста. Рациональное сочетание графических элементов разных видов диаграмм в одном произведении дает необходимый информационный эффект, что показывает функциональность, высокое качество конечного продукта инфографического дизайна.

Итак, мы рассмотрели примеры реализации метода внутритиповой гибридизации на примере диаграмм, и далее рассмотрим примеры межтиповой гибридизации**.** Межтиповая гибридизация – это



Рисунок 5. «Черный рынок». [И. Широкова // Инфографика. 2012. № 13].

способ дизайн-проектирования цельного по содержанию и форме инфографического произведения путем сочетания и/или наложения видов и разновидностей инфографики разных типов (см.: гибридизация синтетическая и комбинаторная).

Рассмотрим реализацию метода межтиповой гибридизации на примере двух дизайнерских картодиаграмм. Данные статистических карты построены сочетанием и/или наложением карт и секторных диаграмм. С типологической точки зрения это гибридные диаграммы.

Первая картограмма «На вечеринке становится тесно» (рис. 4).

Содержание данной инфографики заключается в передаче информации о пропорциональности роста населения с 1900 по 2012 г. в различных регионах Земли. Чтобы показать огромный массив данных по 164-м странам, дизайнерами журнала был совмещена географическая карта и площадная диаграмма.

Географическая карта выполняет роль координатной плоскости и позволяет быстро локализовать внимание читателя, чтобы сравнить данные по разным материкам. Площадная (круговая) диаграмма «с вложением» служит, с одной стороны, средством создания очертания континента и придает образность всей работе; а с другой стороны – дает попарное наглядное сравнение двух наборов данных. В частности, более темные круги на фоне более светлых отображают количество населения в 1900 г., а более светлые – в 2012 г. Уплотнив массив данных способом межтиповой гибридизации, а также актуализацией оттенков цвета, авторы

картодиаграммы смогли достичь оптимального соотношения информационного и визуального компонентов и создали интересное, оригинальное изображение, не прибегая при этом к стандартизированной картодиаграмме.

Вторая картодиаграмма – «Черный рынок» – более сложная (рис. 5).

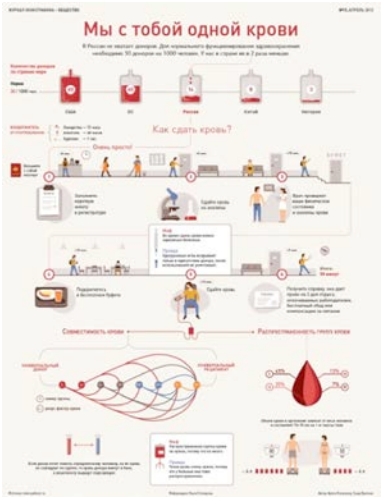


Рисунок 6. Чартикл. [Инфографика. 2013. № 15].

Представленное дизайнерское произведение посвящено сравнению теневых рынков пяти крупных экономик мира. В данной инфографической карте выбрана относительно свободная композиция – диаграммы в большинстве своем вынесены за пределы материков, а сами материки заполнены ироничными пиктограммами, отображающими основные стереотипы о представленных странах (Россия – Кремль и медведь на велосипеде, США – небоскребы, Египет – пирамиды и т.д.) для общего иллюстративного обозначения регионов. Инфографика гибридизирована без взаимопроникновения элементов на уровне комбинации стилизованной карты и кольцевых секторных диаграмм. Данное композиционно-образное решение обусловлено относительно малым объемом данных, требующих визуализации – статистика представлена не по 164 странам (как на рис. 4), а только по 10, которые сравниваются друг с другом всего по пяти параметрам. Также стоит брать в расчет общее стилистическое решение журнала, в котором опубликовано данное инфографическое произведение, подразумевающее легкую неформализованную подачу материала даже на самые серьезные темы – инфографику издания хочется рассматривать даже после того, как потребителем получена вся необходимая информация. Общее колористическое решение обусловлено темой: черный рынок в данном случае акцентируется темным фоном, а цветовое кодирование диаграмм построено на мощнейших ассоциативно-образных параллелях: мультимедийное



Рисунок 7. «Мы с тобой одной крови».

пиратство – голубой (символизирует светящиеся экраны телевизоров и компьютеров), наркотики – белый (традиционный цвет для обозначения большинства популярных видов наркотиков), проституция – телесно-розовый (обозначает плоть), азартные игры – желтый (символ золота), поддельные товары и контрабанда – лососево-красный (цвет крови, икры и т.д.).

Межтиповая гибридизация нередко является комплексной. Комплексная межтиповая гибридизация выполняется, как правило, комбинаторным сочетанием базовых форм и основных средств разных типов инфографики. Обоснование сущности метода комплексной гибридизации дадим на примере инфографики «Мы с тобой одной крови», созданной дизайнерами А. Колегановым и А. Бричкиным (рис. 6).

Смысловая цель данного чартикла, одновременно являющегося и визуальной статьей, и социальным плакатом, и научно-популярной разъясняющей инструкцией, заключается в том, чтобы в простой и доступной форме рассказать читателям о донорстве крови и убедить их в том, что «сдавать кровь не страшно» [режим доступа: http://infographicsmag.ru/home/infografika-o-donorstve-krovi.html. 30.08.2013].

Для передачи содержания такой непростой темы со сложным набором данных был выбран метод комплексной гибридизации. В частности, цельное изображение создано сочетанием: а) процедурной диаграммы, б) иллюстрации, в) столбиковой диаграммы, г) диаграммы связей, д) нормированной площадной диаграммы. По композиции эта инфографика напоминает комикс, не сегментированный на сюжетные блоки, а имеющий непрерывное течение как в традиционной временной шкале или



Рисунок 8. «Как сдать кровь».

процедурной диаграмме. Информация здесь структурирована по уровням, поясам-горизонталям, «этажам» без прографки. Представим содержание каждого отдельного уровня.

Верхний «этаж» (рис. 7) включает дизайнерские диаграммы, отражающие статистику по количеству доноров в пяти странах мира. Для отображения этого набора данных традиционные геометрические столбцы заменены условным изображением пакетов для хранения крови. В каждом пакете уровень крови символизирует количество доноров в конкретной стране (она написана под столбцом-пакетом).

Центральную часть изображения (2 и 3 уровни) занимает процедурный график, отображающий временные затраты в процессе сдачи крови, а сопровождающие иллюстрации разъясняют каждый из этапов (рис. 8).

В нижней части плаката (две последние горизонтали) с помощью диаграммы связей раскрывается информация о совместимости групп крови, а их распространенность отражена в виде нормированной площадной диаграммы, стилизованной под каплю крови (рис 9).

Таким образом, мы наблюдаем совокупность различных видов инфографики, выполненную в едином стиле и визуализирующую общий вербальный текст. Если в рассматриваемой инфографике

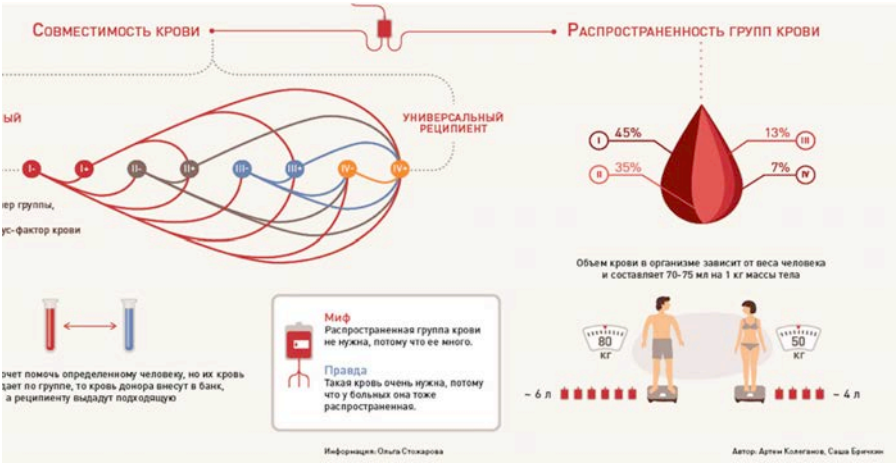


Рисунок 9.

характеризовать инфографические средства, то следует отметить их единый интернациональный стиль. Он проявляется в использовании условных изображений человека, пакетов для хранения крови и др. Колористическое решение (красный заголовок, красные диаграммы и др.) обусловлено актуализируемой тематикой инфографики и желанием усилить образность произведения.

Итак, факты подтверждают, что такой творческий метод создания дизайнерской инфографики, как гибридизация, может реализовываться вариантно, разными способами, что требует дальнейшего научного изучения.

Библиография:

1. *Brinton, W.G.* Graphic methods for Presenting Facts / W.G. Brinton. – New York: Ms GrawHill Book Co, 1914. – 371 p.

2. Инфографика: журнал. – СПб, 2011–2013. – №00–18.

3. *Лаптев В.В.* Иллюстративные образы инфографики // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2014. №1. – с. 236–247.

Е.Э. Пеганова

СТЕКЛО ЭМИЛЯ ГАЛЛЕ И ПОЭЗИЯ ФРАНЦУЗСКОГО СИМВОЛИЗМА

В статье рассматривается ряд произведений Эмиля Галле, выполненных в стекле и украшенных гравированными цитатами из поэзии французских символистов – Бодлера, Верлена, Метерлинка и некоторых других. На примере этих работ проводится анализ проблемы взаимодействия предметов пластического искусства и литературных источников. В статье подчеркивается, что цитирование Галле поэтических источников – потребность художника-символиста, не только передать красоту природных форм и явлений, но и выразить свои душевные переживания, найти соответствия между внутренним миром человека и образами природы.

This article discusses a number of works by Emile Galle, made in glass and decorated with engraved quotations from the poetry of the French Symbolists – Baudelaire, Verlaine, Maeterlinck and others. On the examples of these works analyzes the problem of interaction between the objects of the plastic arts and literature. The article emphasizes that Galle's quoting of diverse poetic sources is symbolist artist's need not only to convey the beauty of natural forms and phenomena, but to express their emotional experiences, to find a match between the inner world of man and nature.

Ключевые слова: Галле, стекло, Ар Нуво, символизм, поэзия, вазы, Бодлер, Метерлинк, Верлен.

Keywords: Galle, Glass, Art Nouveau, Symbolism, poetry, vases, quote, Baudelaire, Maeterlinck, Verlaine.

Эмиль Галле (1846 – 1904), основатель так называемой «школы

Нанси», является одной из ключевых фигур французского модерна. Его уникальные произведения, отмеченные личной подписью мастера, были рассчитаны на утонченных эстетов, на своеобразный «круг посвященных». Знаменитый стеклодел часто украшал свои вазы гравированными строками из поэтических произведений. Эти тексты раскрывают символический подтекст работ Галле, вплетаясь в образную структуру той или иной «поэмы в стекле» (1). По мнению многих исследователей (2), привычка Галле сопровождать поэтическими текстами свои работы была унаследована им у японцев, искусство которых было предметом пристального изучения Галле.

Галле с юношеских лет увлекался поэзией, первым его кумиром был Виктор Гюго. Около 1879 года мастер познакомился с поэзией Бодлера и стал ее горячим поклонником. Одно из высказываний поэта Галле поместил, в несколько измененном виде на дверях своей мастерской: «Мои корни лежат в глубине лесов». Отправной точкой в размышлении о проблеме символизма в творчестве мастера может служить текст его выступления в Академии Станислава в Нанси 17 мая 1900 года. Эта речь носила недвусмысленное название «Символический декор». (“Le decor symbolique”) (4). Вначале мастер дает свое определение понятия символ: «Символ в различных областях искусства, в поэзии, в религии, это наглядное изображение понятия, чаще всего абстрактного, традиционное обозначение, условный знак между посвященными... Это пробуждение идеи посредством зрительного образа». (5) Далее он утверждает: «Любовь к природе всегда приводит к символизму: цветок, всеми любимый мотив в орнаменте всегда играет главную роль, роль символическую» (6). «Японский художник, бессознательно, руководствуясь единственной страстью к природе, создает истинные символы Леса, Радости весны, Грусти осени» (7). Галле подчеркивает, что «Символ заставляет войти в область мысли. Символы - это точки, в которых конкретизируются идеи», – утверждает мастер (8). Рассуждая о роли символов в декоративном искусстве, он замечает, что «изгнать символ из декора, все равно, что убрать луну с небосвода» (9). Далее, размышляя о поэзии, Галле говорит: «поэт, властелин слова, является также повелителем декора» (10). В этом выступлении Галле также цитирует Бодлера, подчеркивая значение природы как неисчерпаемого

источника тем, символов для творца:

«Природа - некий храм, где от живых колонн
Обрывки смутных фраз исходят временами.
Как в чаще символов мы бродим в этом храме» (11).

Речь Галле отражает всеобщее стремление мастеров прикладного искусства насытить свои образы символическим смыслом. Как известно, расцвет символизма в поэзии и в станковой живописи предшествовал апогею Ар Нуво. А. Макинтош объясняет переход от символизма к Ар Нуво, как «переход от станковой живописи, выражающей индивидуальное восприятие художника к социальности прикладных форм» (12). Важно то, что в произведении искусства изображение: цветок, дерево, ветка, выступают уже в качестве некоего понятия. Как известно, значительное место в творчестве мастеров эпохи Модерна занимает растительная тематика. Как отметил М. Реймс: «Кто бы ни был художник – «буржуа» или «символист» – каждый заимствует растительные мотивы, но, если первый использует их в качестве аксессуара, то второй заставляет растение говорить языком двусмысленным, эзотерическим, выражать определенную жизненную философию». (13)

Растительная тематика является основной в творчестве Галле. Часто изображение того или иного растения связано с определенным временем года и является олицетворением, говоря словами самого Галле, «радости Весны» или «грусти Осени». Также мастер символически изображает этапы жизненного цикла, противоборство сил добра и сил зла. Тема роста растения в творчестве мастера нередко переплетается с темой пробуждения души, ее стремлением к свету, к прекрасному.

В собрании Эрмитажа находятся две вазы Галле, украшенные строками из произведений Шарля Бодлера. Ваза с изображение клематиса (14), 1892 года, украшена гравированной надписью: “En ses creusets / le langage des fleurs et des choses muettes / Baudelaire”. Это несколько измененная концовка стихотворения Бодлера «Воспарение» из «Цветов зла» (глава «Сплин и идеал») (15). В оригинале эти строки звучат так: «Qui plane sur la vie, et comprend sans effort / Le langage des fleurs et des choses muettes».. («Весь мир ему открыт и внятен тот язык, которым говорит цветок и вещь немая» (пер. В. Шор).

Мы видим здесь изображение крупного цветка, устремленного ввысь, как бы выныривающего из мрака, парящего в пространстве своеобразного «окна», разрыва в слое черного нацвета на поверхности опакового розового стекла. Несомненно, эта композиция отражает дух бодлеровского «Воспарения», в котором звучит призыв: «Беги же от земной болезнетворной гнили»...И, далее:

«Блажен, кто, отряхнув земли унылый прах,
Оставив мир коснеть в тумане мглистом,
Взмывает гордо ввысь, плывет в эфире чистом
На мощных, широко раскинутых крылах»...

Изображение цветка здесь символизирует стремление «трепетного духа» поэта, художника в «надзвездные таинственные сферы». Галле говорил: «Мы знаем, что красноречие цветка, его чудесного организма превосходит, порой, под пером художника, выразительность человеческой фигуры» (16).

Можно сравнить эту композицию с «черными» рисунками Одилона Редона, который считал, что «черный цвет является агентом духа в гораздо большей степени, чем красивые цвета палитры» (17). В его понимании светотеневые градации – способ записи душевных движений, мыслей. Градации фиолетового нацвета на бледно-розовом фоне вазы Галле передают ощущение трепета атмосферы, «чистого эфира», в котором парит цветок. Сходная идея «воспарения», восхождения от мрака реальности к свету одушевленной жизни прочитывается в рисунке Редона «Глаз с цветком мака» (1892 г.). В этой работе, по мнению Крючковой В.А. (18), темное пространство комнаты символизирует земное существование. Через квадратный проем открывается небо, в котором парит око, осененное цветком.

На тулове вазы «Орешник» (19) (1895. Париж. Музей д›Орсе.) выгравированы строки Бодлера: “Non de Per1es brode, mais de toutes mes Larmes”... («Узором слез моих, не жемчугом расшитый».) Это строка из стихотворения Бодлера «Мадонне. Ex voto в испанском вкусе» (20). В этом стихотворении поэт представляет себе некий алтарь «на дне своей тоски» со статуей Мадонны, в Венце, «созвездиями рифм разубранном», с Покровом «из подозрений злых и из тревожных снов», в плаще, «упреками подбитом, узором слез, не жемчугом расшитом».

По форме сосуд напоминает произведения древнеримского стекла I–III вв. Поверхность, обработанная в технике «кракле», кажется покрытой слоем изморози. На серо-голубом стекле изображены сережки орешника, вызывающие ассоциации с ранней весенней порой, временем цветения растения. Каплевидная форма сосуда, полупрозрачная структура стекла перекликается с темой слез в строке, дымчатые включения в стекле создают ощущение стекающих по поверхности капель. Однако, если рассмотреть стихотворение Бодлера и вазу Галле, мы увидим совершенно разные миры. В строках Бодлера звучит душевная мука, поэт жалуется, что «скользкий Змий Лукавый» язвит его душу, что в его сердце смешаны жестокость и любовь. Ваза Галле, напротив, вся пронизана светом, его печаль «светла».

Еще одна ваза из собрания Эрмитажа (21), украшенная изображением страстоцвета, выполнена в 1900 – 1901. В 1902 году ваза была принесена в дар президентом Франции Эмилем Лубе Городской думе Санкт-Петербурга. На тулове вазы выгравированы строки из бодлеровского «Пейзажа» (22) (цикл «Парижские картины): «Pour tirer un soleil de nos coeur, et pour faire / De nos pensers brulants une tiede atmosphere». Здесь он перефразировал концовку Бодлера: «De tirer, un soleil de mon coeur, et de faire / De me pensers brulants une tiede atmosphere». («Там в сердце собственном я солнце обрету, / И воздух мыслями палящими согрею». пер. В. Левика). В этом стихотворении Бодлер грезит о некоем идиллическом крае, «о ласках, о садах, о мраморных фонтанах, о пеньи райских птиц, о блеске синих вод» (23). Строки на тулове – это квинтэссенция всего поэтического произведения.

Как установил Ф. Тьебо (24), Галле собирался экспонировать на Всемирной выставке в Париже 1900 года серию ваз, на создание которых его вдохновило стихотворение Бодлера «Вечерняя гармония» из цикла «Цветы зла». Галле предполагал назвать эту коллекцию «Алтарем символов». Однако план Галле остался нереализованным, так как выставочное пространство не позволяло представить столь масштабный цикл.

Ваза Галле напоминает по форме средневековый реликварий. На тулове изображен цветок пассифлоры – символ страстей Христа, как и обагренные кровью шипы, украшающие основание сосуда. Галле

изображает своей работой постепенное восхождение от мрака к миру светлых грез, «сказочной стране», к «детской Идиллии. Интересно, что форма тулова вазы напоминает форму сердца. Вспомним, что Галле говорил: «символ не должен быть загадочным» (25). Думается, это сходство не случайно. Распустившийся цветок, изображенный на тулове, символизирует обретение солнца в сердце человека. Побеги чертополоха – это еще и патриотический символ, символ Лотарингии. Обагренные кровью шипы, несомненно, – намек на утраченные во время франко – прусской войны территории Эльзаса и Лотарингии. Таким образом, эта работа говорит о стремлении преодолеть боль утраты, обрести душевный покой.

Еще одним почитаемым Галле поэтом - символистом был Поль Верлен. Ваза Liseron d'Octobre («Октябрьский Вьюнок» (26) 1891) украшена гравированной строкой «Vous vous etes penche sur ma melancolie» (Вы склонились над моей тоской). Это первая строка из поэмы Верлена (Без названия, из сборника «Любовь»), адресованной Фернанде Ланглуа. Галле связывает эту поэтическую строку с состоянием осеннего увядания природы. Декор этой вазы был прекрасно описан самим автором: «Над стеблями цвета нефрита листья с любовно прорисованными прожилками, с вкраплениями зеленоватых пятен и капельками цвета опала. Венчик вьюнка бледно-розового цвета, растения окутаны следами тумана, поздно уходящего, так как появилась первая изморозь. Последний цветок сезона трепещет от холода. Природа молится о слабом осеннем солнце... Чтобы отблагодарить того, кто его собирает, цветок шепчет строчки Верлена: «Вы склонились над моей тоской» (27).

Осень была для Галле наиболее волнующим сезоном. К открытию салона 1903 года он выполнил буфет на тему осени и жатвы (28). Осень, сбор винограда и их символы проходят через все творчество мастера.

На вазе "Les feuilles des douleures passées" (29) («Листы скорбей пережитых», 1900.) Галле изображает приход зимы – уносимую вихрем опавшую листву, смешанную с хлопьями первого снега. Выгравированная на вазе строчка взята из стихотворения Мориса Метерлинка «Зажигательное стекло» (30). Сюжет стихотворения можно описать так: поэт, словно сквозь некую волшебную призму,

рассматривает свой внутренний мир, «обманувшие мечты», желания. В его воображении то возникают «листья скорбей пережитых», то «взрастают дивные цветы».

Галле удалось передать движение, полет опадающих листьев, словно, порывом ветра сорванных со своих ветвей, и влекомых вместе с хлопьями первого снега. Изменением тона стекла от темно-синего к голубому мастер передает неустойчивую атмосферу последнего осеннего дня. Строка Метерлинка подчеркивает, усиливает меланхолическое настроение. В летящих, помертвевших листьях художник видит напоминание о мгновеньях скорбей пережитых. Умирающая природа становится для него символом «мертвого мира воспоминаний», утраченных иллюзий.

Тема смены дня и ночи также была популярной в эпоху модерна, она была актуальной и для Галле. Одно из наиболее известных произведений Галле в области мебели, кровать «Восход и закат» (1904) символизирует дневной цикл. Ряд сосудов Галле также являются ноктюрнами.

На вазе “Végétation de symboles” («Произрастание символов», 1892, Санкт-Петербург. Эрмитаж.) (31) дана картина ночной природы. Точными ударами резца, используя лишь два тона, розовый и черный, Галле передает рябь на поверхности воды, рисует серп луны, силуэты ночных мотыльков, встающие из воды ненюфары. Серебряная оправа, которая была выполнена позднее мастером фирмы Фаберже Юрием Рапопортом, подчеркнула достоинства работы Галле. Объемные изображения стрекоз, расположенные симметрично напротив друг друга, работают на общее впечатление неподвижности, ночного сна природы. Ваза украшена строками из стихотворения Метерлинка «Листва сердца». Надпись у края : Végétations de symbols. Надпись на верхнем кольце: Palmes lente de mes désirs,/ Nénuphare mornes des plaisirs, / Mousses froide, lianes molles. (Символики застывшие растенья. Поблекших наслаждений ненюфары, Холодный мох, лианы мягкой чары И пальмы тихие хотенья. Пер. Александр Ар). (32) Галле рисует здесь поэтическую картину ночи, а строки Метерлинка призваны обогатить зрительное восприятие. Художник как бы сообщает нам, что в образах внешнего мира он видит соответствие внутреннему состоянию. Ненюфары напоминают ему «поблекшие наслаждения»,

«томные пальмы» ассоциируются с уснувшими желаниями. Ночное спокойствие природы соответствует успокоению чувств, желаний. Идеи символистов о том, что «мир природы является, как бы отражением сознания» (33), были очень популярны в то время.

В ряде своих работ Галле стремится выразить абстрактные идеи и понятия, такие, как красота, истина, могущество. Как отметил Сарабьянов, «эстетизм, идея переустройства мира красотой были возбудителями стиля Ар Нуво». Также, говоря о проблеме синтеза искусств в модерне, он подчеркивает, что «в модерне существует лишь одна внеположенная искусству идея, идея красоты» (34).

Так, например, ваза Галле (1900) (35) с гравированными строками из философского эссе Метерлинка посвящена этой идее. На огненно-красном фоне вазы, рядом с фиолеговыми силуэтами ирисов читаем: "... Toutes 1es ames sont pretes... Il faut cependant que 1' une d'elles "commence". Pourquoi ne pas etre celle qui "commence"? («Все души готовы, нужно, однако, одной из них начать. Почему же не осмелятся быть той, кто начинает?»). Несомненно, что эта ваза была рассчитана на посвященного ценителя. Один из вариантов вазы был адресован графине Анне Ноалис. В книге «Сокровище смиренных» (36), в главе «Внутренняя красота», Метерлинк рассуждает о красоте: «Красота – единственный язык наших душ... Наиболее естественные отношения человеческих сердец есть отношения красоты... Однако, несмотря на то, что всякая душа знает, что всякую минуту предстоит перед Вечностью, она, тем не менее имеет страх перед красотой. Если бы мы не боялись, то признали бы, что красота - единственное что важно для наших душ», (37) – утверждает автор.

Почему же художник поместил фрагмент этого высказывания на вазе с изображением ирисов? На одной из ваз (38) с изображением ирисов, присутствуют строки Теодора Банвилля: «Наконец, мы поднимаемся к свету». Также нужно отметить, что одна из ламп Галле выполнена в форме ириса. Вероятно, в этих работах цветок ириса символизирует пробуждение души человека, его просветление, начало духовного роста.

Ряд произведений Галле создано под воздействием поэзии Робера Монтескью (1855–1921), типичного салонного литератора «Прекрасной эпохи». Поэт разделял взгляды символистов. В своем творчестве он

также искал «соответствия» объектов внешнего, физического мира миру внутреннему. Галле познакомился с Монтескью в 1889 году, и между ними завязалась оживленная переписка. В 1890 году мастер посвятил поэту свою вазу «Погребение Ариэля» (39), ее украшают следующие строки: ”envoi / Prinse vestu de brouillard / Poete gui scavez 1’Art / De rendre essor a toute aile / Ouvateuse de Noctuelle... / Pour Vous j’ ai mis 1’Oreillard / en bouteille, et pele mele / Vampire avec Barbastelle / et puis un peu de brouillard... / ad RMF” (Принц, окутанный туманом, / И поэт, искусством славный / Воспарять на всех крылах, / Мотыльков властитель главный... / Заключил для вас в бутыль я / Вампира вместе с Барбастеллой, / Как в тумане все смешалось... Р.М.Ф).

Образу летучей мыши, присутствующему, как и в данном случае, на некоторых работах, мастер обязан своему другу-поэту. Один из поэтических сборников Монтескью так и называется «Летучие мыши» (1892). Относительно данной вазы Галле писал: «Маленькая ваза дымчатого хрусталя, содержащая тени летучих мышей в стеклянной массе. Снаружи украшена символами созвездий,.. а также стеклянной слезой цвета гиацинта» (40). Кроме того, на вазе изображены также серп луны, планета Сатурн, узнаваемая по ее кольцам, облака. Декор вазы свидетельствует о том, что мастер хотел создать образ поэтического мира Монтескью. Изображенные здесь небесные тела – частые герои произведений поэта. В предисловии к сборнику «Летучие мыши» поэт говорит: «Сюжет поэмы - это Ноктюрн в природе и Ноктюрн в душе... Странное существо, давшее название книге, мне кажется, олицетворяет собой из-за своей беспокойности и колебаниями между тьмой и светом меланхолическое состояние души» (41).

Создавая свои ноктюрны, Монтескью часто живописует полотно ночного неба с такими его атрибутами, как Млечный путь, кольцами Сатурна, разнообразными созвездиями. Благодаря облачным включениям в массе хрусталя, создающим игру света и тени, Галле великолепно передает то беспокойство трепет меланхолической натуры, о которой ведет речь поэт.

Флакон «Летучая мышь» (42) (1890 г.), выполненный в технике камейного стекла, несет гравированные строки из поэмы Робера Монтескью «Launs Noctis» (43) (Хвала ночи): «Le silence de la nuis panse

l›ame blesse. La bonte de la nuit caresse l'ame sombre...» (Ночная тишина успокаивает раненую душу... Спокойствие ночи ласкает сумрачную душу). Это начальные строки двух четверостиший из вышеуказанной поэмы, вторая дана в несколько измененном виде. (у P.M. La bonte de la nuit caress l'ame veuve). Поэт воспевает здесь «мистерию ночи», ее «пьянящие ароматы, дающие душе покой и просветление. «Очарованье ночи просветляет сумрачную душу» – пишет он. На шейке вазы мы видим рельефные коробочки мака, знак успокоения, погружения в мечту. Красноватая и фиолетовая тональности стекла, плавные переходы от темного к более светлому передают атмосферу сумерек, когда «для бесполезных глаз все контуры исчезли». Изображение летучей мыши эмблематично, оно выступает здесь как символ беспокойной, мятущейся души. Тема успокоения, тишины звучит и в поэтических строчках, выгравированных на вазе.

Одной из важнейших составляющих творчества Галле является изображение борьбы светлого и темного начал. Как отмечает Гарнер, «Галле принимает полярность своей души, чары, овладевающие ею, силы света и силы тьмы... Галле не морализует, для него мораль заключена в битве между светом и тьмой, так как, эта битва есть квинтэссенция жизни.» (44)

На вазе "Fiori oscuri" (45) выгравированы строки Монтескью: "J'aime l'heure ou tout changeant de forme, le clair et l'oscure luttent ensemble" (я люблю час, когда все формы изменчивы, и свет и тьма сражаются друг с другом).

Еще одна удивительная работа Галле – флакон для ликера «Чудесный виноград» (46) (1892, Музей д'Орсе.). Она также была посвящена, как следует из подписи на дне, «графу Монтескью, прекрасному поэту, который вдохновляет стеклоделов». Название флакона одноименно стихотворному произведению Монтескью, откуда были взяты и строки, украшающие тулово сосуда: "Ou 1'espalier divin a des treilles de flamme / Dont les feux sont des pleurs et les grains sont des yeux! / Leurs grappes de clarte, leurs pulpes de lumiere" (47). («Где прекрасны шпалеры цветущих беседок, где мерцают огни в слезах виноградин, их прекрасен овал, их плоть светоносна». – перевод мой Е.П.). Галле ставил эту работу в один ряд с его работами в области мебели, в которых он обыгрывал

тему виноделия, ансамблем столовой, выполненной для Анри Васнье, крупнейшего торговца винами во Франции. Он писал: «Я люблю мебель, которая повествует о виноградниках земных и виноградниках небесных»... (48) Навершие сосуда, выполненное из прозрачного хрусталя, изображает клубы пара, олицетворяя саму душу вина. Тулово из фиолетового хрусталя покрыто узором из стилизованных завитков виноградной лозы с отдельными виноградинами-кабошонами. Формы деревянного цоколя флакона являются стилизацией средневековой капители. Как отмечал мастер, он «позаимствовал оригинальную красоту средних веков, их наивную интерпретацию природы» (49). Как было отмечено Кириченко (50), стилизация модерна обладает творческим началом. Приемы и формы исторического стиля используются в целях, соответствующих новому стилю. В данном случае, форма средневековой капители придает работе качество, «привкус» древности. Для Галле, как и для Монтескью, сохраняют свое значение и «старые» христианские символы. Вино - символ Евхаристии, символ крови Христа. И эта работа напоминает не только о «виноградниках земных», но и о «виноградниках небесных».

В дополнение к рассмотренным произведениям, обратимся еще к нескольким работам Галле, важным для его творчества и связанным с французской поэзией XIX века. Несколько ваз Галле украшены строками поэтов, которых нельзя отнести к символистам, например, романтика Мюссе или «парнасца» Сюлли-Прюдома, однако эти строки подчеркивают символический аспект тот или иной работы Галле. Порой, можно понять замысел художника лишь, будучи знакомым, с поэтическим текстом.

Так, на вазе с изображениями порхающих мотыльков (51) (1889 г. Париж. Национ. школа Искусств и ремесел) выгравированы строки из Сюлли-Прюдома: “Autour des fleurs obsedees / Palpient les papillions blancs / Sully-Prudhomme” (Вокруг осажденных цветов порхают белые мотыльки). Это отрывок из поэтического обращения «К читателю», открывающего сборник «Станцы и поэмы» (52) (1865 г.). Здесь поэт сравнивает с порхающими вокруг цветов мотыльками «дрожащие стихи», возникающие вокруг его «заветных мыслей». Изображения бабочек на вазе Галле почти абстрактны, ритм цветовых пятен как бы

олицетворяет появление «дрожащих стихов», рождение поэтического ритма, сам процесс творчества поэта, художника.

Вазу “Les carnivores” 1889 г. (Плотоядные), украшенную строчкой из поэзии А. Мюссе, трактуют (53) как «резюме» эстетики Галле, его символистской концепции. Изображение орхидеи, цветка экзотического и прекрасного, но питающегося соками других растений, насекомыми, может трактоваться как олицетворение двойственности человеческой натуры, смешения в ней противоположных начал. Галле принимает полярность своей души, исследует ее глубины. В этом, возможно и заключен смысл текста, помещенного на вазе “Je recolte en secret des fleures mysteriueuses!” (Я собираю украдкой эти загадочные цветы).

Ваза “Souci de plaire” (54) (Стремление нравиться. 1888–89 г., Эрмитаж) была одной из ключевых работ экспозиции Галле на Всемирной выставке 1889 года. Он описывал ее в обращении к жюри выставки в разделе «Различные краски», подчеркивая роль цветового пятна тона vert antique (зеленый древний), акцентирующего оппозицию персонажей – стрекозы, устремленной к небу цвета бирюзы, и лягушки, притаившейся в зловещей мгле. Эта композиция символизирует оппозицию, противоборство сил добра и зла. На варианте этой вазы, выполненном в 1891 году, гравированная строчка из Леконта де Лиля: “Echappez -vous des ombres immobiles” (Бегите от неподвижных теней) подчеркивает символический аспект работы.

На вазе Галле “Fleurs, eternelles fleurs” (55) с изображением цветов орхидеи, выгравированные строки акцентируют внимание на особом аромате экзотических растений: “Fleurs, eternelles fleurs / Vos parfums, trop doux pour / que j’ aime a mourir / Pierre Quillard”. (Цветы, бессмертные цветы / ваш аромат слишком нежен, чтобы я желал умереть. / Пьер Кийар).

В поэме П. Кийара (1864–1912) «Искатель приключений» (56) герой оказывается перед лицом смертельной опасности и обращается к цветам с этой фразой. Тема пограничных состояний, когда человек оказывается перед лицом смерти характерно для искусства модерна, а акцентирование определенного качества предмета – одна из принадлежностей эстетики символизма. Так, у Бодлера в его сонете «Соответствия», весьма ценимом символистами, звучит восходящая к

Платону идея, что запахи, краски и звуки могут быть выражены друг через друга. По мнению Бодлера, символы природы – это исходящие от ее объектов импульсы, воспринимаемые психическим аппаратом. В данном случае в качестве этого импульса выступает аромат цветка. Для Галле же, цветы являются олицетворением бессмертия, вечного обновления природы. Строки Кийара, завершающие поэму, можно было бы назвать своеобразным девизом мастера: «Цветы, которые родятся вновь, когда я умру / Цветы, бессмертные цветы, равные богам...».

Мы рассмотрели ряд «говорящих» сосудов Галле, затронув проблему соответствий, взаимодействия предметов пластического искусства и литературных источников. Мастер пытается с помощью поэзии вызвать у зрителя определенные ассоциации, предлагает вариант прочтения визуального образа. Цитирование Галле поэтических источников – потребность художника-символиста, не только передать красоту природной формы, но выразить свои душевные переживания, показать соответствия между внутренним миром человека и образами природы.

Примечания:

1. *Guerrand R.* L'art Nouveau en Europe. Paris, 1965, p. 120.
2. *Rheims M.* L'objet 1900. Paris,1964. p.26.
3. *Charpentier Th.* L'art du Gallé a-t-il influence par Baudelair?// Gazette des beaux-arts. Paris,1963,1132-1133, mai-juin, p.367- 374.
4. Текст речи Галле "Le decor symbolique" опубликован в книге Гарнера:

Garner Ph. Emile Gallé. Paris,1990 p.157-162.

5. Ibid.,p.158.
6. Ibid., p.160.
7. Ibid.
8. Ibid.
9. Ibid.
10. Ibid.
11. Ibid.
12. *Крючкова В.А.* Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия 1870-1900. М.,1994, с.14.

13. *Rheims M.* Op cit., p.67.

14. Линии Галле. Европейское и русское цветное многослойное стекло конца XIX – начала XX века в собраниях музеев России. Программа «Первая публикация». М., 2013, с. 154.

15. *Бодлер Ш.* Ук. соч., с.19.

16. *Garner Ph.* Op cit., p.151.

17. *Крючкова В. А*, Ук.соч., с.148.

18. *Там же*., с.150.

19. Опубликована в кн: Bloch-Dermant J. L'art du verre en France 1860-1914. Loasanne, 1974.

20. *Бодлер Ш.* Ук. соч., с. 92-93.

21. Линии Галле. Европейское и русское цветное многослойное стекло конца XIX – начала XX века в собраниях музеев России. Программа «Первая публикация». М., 2013, с.143.

22. *Бодлер Ш.* Цветы зла. СПб., 1992, с. 138-139.

23. *Бодлер Ш.* Ук. соч., с. 138-139.

24. Линии Галле. Европейское и русское цветное многослойное стекло конца XIX – начала XX века в собраниях музеев России. Программа «Первая публикация». М., 2013, с.143.

25. Из речи «Символический декор». См. в кн: Garner Ph. Emile Gallé. Paris, 1990.

26. *Gallé E.* Exposition. Paris. Musee du Luxembourg. 30.11.85-02 02. 86. (Catalogue). Paris,1985., p. 190.

27. Ibid. Как известно Галле, часто комментировал свои работы, особенно созданные по случаю крупных выставок.

28. Ibid., p. 287.

29. *Gallé E.* Exposition. Paris. Musée du Luxembourg.30.11.85-02 02. 86. (Catalogue). Paris.,1985., p. 215.

30. *Метерлинк М.* Ук. соч. с. 42.

31. Линии Галле. Европейское и русское цветное многослойное стекло конца XIX – начала XX века в собраниях музеев России. Программа «Первая публикация». М., 2013, с. 152.

32. *Метерлинк М.* Сочинения. т. 6., СПб., 1903., с. 133.

33. *Крючкова В.А.* Ук. соч., с. 29.

34. *Сарабьянов Д.В.* К определению стиля модерн. «Советское искус-

ствознание. 78», М. 1979., вып. 2., с. 210.

35. Опубликована в кн: Garner Ph. Op cit., p. 63.

36. *Maeterlinc M.* Le tresor des humbles. Bruxelles, 1986, p. 154.

37. Ibid.

38. *Hischenz-Mlynek H.* Glas: Historismus, Jugendstil, Art Deco. Die Sammlung Hentrich im Kunstmuseum Dusseldorf., Munchen.,1990., p. 208.

39. *Hischenz-Mlynek H.* H. Op. Cit.p. 171.

40. Ibid.

41. *Montesquiou R.* Les chauves souris. Paris.,1907., p. 7.

42. *Garner Ph.* Op cit., p. 133.

43. *Montesquiou R.* Op. cit., p. 31.

44. *Garner Ph.* Op cit., p. 136.

45. Ibid.

46. *Gallé E.* Exposition. Paris. 29.11.85–02.02.86. Musée du Luxembourg. (Catalogue.) Paris, 1985. p. 193.

47. Ibid.

48. Ibid.

49. Ibid.

50. *Сарабьянов Д.Б.* Стиль модерн; истоки, история, проблемы. М., 1989, с. 225.

51. *Gallé E.* Exposition. Paris. (Catalogue.) p.176.

52. Sully-Prudhomme. Stances et Poemes., Paris.,1865., p. 3.

53. *Bloch-Dermant J.* Op. cit. p. 77.

54. *Gallé E.* Exposition. Paris. (Catalogue.) p. 188

55. Ibid. p, 209.

56. *Quillard P.* La lyre héroique et dolente. Paris, 1897.

Библиография:

1. *Bloch-Dermant J.* L'art du verre en France 1860-1914. Loasanne, 1974.

2. *Garner Ph.* Emile Gallé. Paris,1990.

3. *Gallé E.* Exposition. Paris. Musée du Luxembourg. 30.11.85-02 02. 86. (Catalogue). Paris,1985.

4. *Émile Gallé.* L'amour de l'art. Les écrits artistiques du Maître de l'Art nouveau. Éditions Place Stanislas, 2008.

5. *Hischenz-Mlynek.* H. Glas: Historismus, Jugendstil, Art Deco. Die Sammlung Hentrich im Kunstmuseum Dusseldorf., Munchen.,1990.

6. *Thiébaut Ph.* Gallé. Le testament artistique. Musée d'Orsay. 2004.

7. *Заева-Бурдонская Е.А., Кузнецова Г.Н.* Средовая парадигма XX века в эволюции стилевых методов и развитии идей экопроектирования // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2012. № 4. С. 56–63.

8. *Крючкова В.А.* Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия 1870-1900. М.,1994.

9. Линии Галле. Европейское и русское цветное многослойное стекло конца XIX – начала XX века в собраниях музеев России. Программа «Первая публикация». М., 2013.

10. *Заева-Бурдонская Е.А.* Наследие эстетики символизма в проектной культуре XXI века // Дом Бурганова. Пространство культуры. Научно-аналитический журнал. 2013, №4. С.104-117

Э.М. Андросова

ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ЦВЕТА В КОСТЮМЕ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ: XX И XXI

Статья посвящена цветовосприятию костюмных форм на нынешнем этапе развития цветовой культуры общества. Определены особенности восприятия цвета в костюме в XX – начале XXI веков. Рассмотрены закономерности восприятия цвета как элемента знаковой системы костюма.

The article is devoted to colour perception of costume forms at current phase of development of society's chromatic culture. The article defines distinctive features of perception of colours used in costumes of the 20th and early 21st centuries. The author examines regularities of colour perception as an element of costume's semiotic system.

Ключевые слова: цвет, костюм, цветовосприятие, цветовые системы, общественные процессы, глобализация, колористика.

Keywords: colour, costume, colour perception, colour systems, social processes, globalization, colouristics.

Многообразие и частая сменяемость модных течений в костюме XX и начале XXI веков сделали возможным и глобализацию отношения к этим явлениям; воспринимать и оценивать стали не моды, не цвета костюмов, как их элементы, не стили как таковые, а стиль жизни человека. Автор, поддерживая позицию Т.В. Козловой и Е.В. Ильичевой в этом вопросе (1), считает, что те элементы стиля, которые считались проявлением эпохальных явлений, в XX веке приобретают характер «непродолжительного господства», присущий кратковременным модам, а сам цвет в одежде – под определяющим воздействием культурной

среды и указанных социальных изменений – также подвержен быстрой сменяемости.

Тенденции моды к концу XX века стали определяться: числом продаж одежды; новизной дизайнерских решений; использованием новых технологий, внедряемых промышленными компаниями; запуском линий молодежной и спортивной одежды и обуви. Главный аргумент, определяющий модность одежды, заключается в качестве, функциональности и современности.

Этим требованиям рынка современной одежды массового потребления соответствует и цвет костюмов, полностью определяемый модными интернациональными разработками и решениями мировых производителей одежды. Именно крупные корпорации индустрии моды определяют прогнозы цвета на предстоящие сезоны.

Мировые бренды, объединенные в группы компаний, например LVMN, PRP Group и другие, определяют и устанавливают модные цвета сезона для одежды и гарантируют соответствие их коллекций веяниям моды. В выборе модных цветов роль координирующего совета, формулирующего концепцию новой цветовой гаммы, выполняет Международная Ассоциация колористов ICA. Таким образом, в одежде XXI века цвет в костюме определяется тенденциями моды, адресованными массовому потребителю одежды различных стран мирового сообщества, что свидетельствует о потере национального своеобразия цветового кода костюма в эпоху полистилизма.

В связи с этим Л.И. Янина, систематизировавшая социологические концепции моды, замечает: «…мода, поскольку она становится индустрией, есть процесс воспроизводства социальной реальности в виде ее симуляции» (2).

Существование модных тенденций цвета в костюме зависит и от способности людей их воспринимать, поэтому модные цвета костюмных форм, получившие распространение, являются отражением своего времени и рождаются из сочетания новой идеи и элементов эстетики, преобладающих в этот момент в обществе. Именно поэтому, цвет костюма в XX и начале XXI веков является элементом стиля, непосредственно связанного с культурой общества и отражающего в деятельности человека его отношение к своей эпохе. Принадлежность

цвета костюма к стилю моды подтвердили и выводы Первого интернационального конгресса по истории костюма, состоявшегося в 1952 году в Венеции.

Еще в первых попытках описания стилей важную роль, помимо форм, сыграл и цвет костюмных форм. Объективные оценки параметров цвета, как известно, были получены в начале XX века Д. Максвеллом и Г. Гельмгольцем, выделившими три основных цвета спектра и определившими законы их смешения. В 1931 году специальной комиссией впервые была принята международная система измерения цветов, разработанная Ж. Гилдом и В. Райтом.

Из стилевых черт костюма цвет является одной из самых показательных и достоверно описываемых характеристик. «Обилие оттенков и сочетаний цветов, характерных для любых стилей и моды, не позволяет при словесном описании избежать индивидуальности их прочтения» (3). По мнению автора, приведенное умозаключение еще раз подтверждает субъективизм цветовосприятия костюмных форм, в том числе и в исторической ретроспективе.

Что же касается относительной объективности оценки цветовой гаммы костюма, то при ее оценке целесообразно воспользоваться 11-интервальной «Шкалой тепло-холодности в костюме», предложенной Т.В.Козловой и Е.В.Ильичевой. Характеристики оттенков цветов математической точности могут дать лишь числовые оценки компьютерных дизайнерских программ (RGB, CMYK и другие). Но восприятие цветов и их оттенков посредством эмоционального воздействия на человека позволяет повысить мотивацию при акте выбора костюма конкретным потребителем.

Стремление к функциональности в костюме в конце XX века стоит желание модничать ради эстетства, что было характерно в XIX веке для дендизма. Эстетика и искусство XX века рациональны и функциональны, и это проявляется в цвете одежд. Органичное «перетекание» моды в стиль привело к переходу от индивидуального восприятия к концептуальному: в моду входят не детали, становящиеся признаками ее, а конкретные концептуальные решения.

В конце XX века, по мнению теоретика современной моды Т.В. Козловой, темпы развития дизайна в области костюма замедлились,

но ускорился процесс сменяемости концепций (4); произошел отказ от глобальности идей, они стали менее емкими и радикальными. Концептуальный подход к проектированию костюма упростил процесс комбинирования частей костюма и, следовательно, стал предъявлять меньше требований к новизне и оригинальности элементов стиля. Цвет костюма в такой ситуации стал транслятором упрощенного подхода к элементам костюма. И его четкое и определенное восприятие в единстве с силуэтом и пропорциями частей костюма (как это было в начале 60-х годов XX века) было утеряно.

Тем не менее, несмотря на вышеизложенное, цвет костюма и его колористические характеристики в целом активно влияют на формирование модных тенденций и течений в костюме второй половины XX и начала XXI веков.

Исследованные автором источники позволяют ему сделать вывод о том, что роль актуального смыслового уровня (уровня новизны и соответствия моде) в восприятии цвета в костюме возрастает, при одновременном снижении знакового смыслового уровня восприятия как показателя обладания потребителем костюма определенным социальным статусом.

Это происходит потому, что цветовая гамма модных цветов костюма меняется быстро, опережая процессы формирования новой формы костюма и его силуэта, как плоскостного выражения этой формы.

Скорость смены цветовой гаммы костюмных форм во многом зависит от настроения социума и состояния массового сознания, отражающих оценку людьми событий социального и политического плана, происходящих в современном обществе. В периоды, характеризующиеся определенной стабильностью общественных процессов, наиболее приемлемой воспринимается нейтральная гамма цветов, с преобладанием «холодноватого» колорита; впрочем, он не исключает наличие спокойных теплых оттенков, сохраняющих общий нейтральный колорит, который можно охарактеризовать как смешанный (например, костюм Античности и эпохи Возрождения).

В периоды массовых волнений, катаклизмов, революций характеристики цветовой гаммы костюмных форм меняются; наиболее позитивно воспринимаются более теплые, насыщенные цвета как

активные, отражающие процессы социальных изменений (примером этому может служить костюм периода становления молодой Советской республики).

Следует особо подчеркнуть, что цвет костюма на современном этапе развития его цветовой культуры может являться сдерживающим и стабилизирующим фактором смены модных тенденций. Чем нейтральнее цветовая гамма стилей современной одежды (смешанные, средние оттенки цветов), тем более оснований полагать, что эти стили дольше останутся в фаворе моды. Это доказывает долгая «жизнь» таких современных стилей, какими являются джинсовый стиль, современный урбанизированный «хай-тек», военизированный стиль. Цвет костюмов, принадлежащих к таким стилям, воспринимается как классический, спокойный, нацеленный на долгосрочное существование, без резкой смены оценочных критериев и предпочтений. Наиболее ярким представителем проявления стабилизирующего фактора цвета в костюме является джинсовый стиль.

Кроме того, как уже отмечалось, цвет костюма в настоящее время становится определяющим фактором некоторых тенденций и течений моды, опережая такие ранее формировавшие течения и стили факторы, как силуэт и модный образ. Например, актуальность «кислотной» моды основана на новом, неожиданном, нетрадиционном восприятии оттенков этого стиля – определяющим в котором выступает исключительно цвет – молодежью конца 90-х годов XX столетия, доминирующим над видоизменением силуэтной формы и образа.

Наконец, в современном обществе, в рамках одного стиля цвет костюма является более подвижным и гибким элементом, отражающим внутренние стилевые трансформации моды, чем сам определяющий этот цвет стиль. Отсюда следует, что цветовосприятие костюма некоторых стилей мобильнее отражает изменения внутри самого стиля, адекватные изменениям в культуре общества. Например, стиль «диско», актуальный в моде на протяжении нескольких десятилетий XX века, начиная с 80-х годов XX века, менял свою цветовую гамму почти каждый сезон, определяя «цветового» лидера вновь и вновь при неизменных основополагающих характеристиках самого стиля.

Таким образом, цветовосприятие костюмных форм на нынешнем

этапе развития цветовой культуры общества представляет собой объективно обусловленную гибкую, улавливающую все актуальные изменения в жизни современного общества систему, позволяющую: а) определять новую роль цвета костюмных форм в жизни социума; б) видоизменять в известной степени некоторые социокультурные основы цветовосприятия костюма; в) прямо и опосредованно, с различной степенью интенсивности влиять на развитие феномена самой культуры.

Изменения цветовосприятия костюма, будучи обусловленными объективными социокультурными процессами, являются в основном эволюционными, однако в период общественных катаклизмов или значительных научных открытий они приобретают революционный характер. Все революционные изменения в цветовосприятии костюма в XX веке были связаны с созданием новых материалов и красителей для них (так, изобретение капрона и флуоресцентных красителей обусловило развития стиля поп-арт с его виниловым бумом; дисперсные красители для синтетических волокон позволили создать новую цветовую гамму одежды), а также с блестящими техническими достижениями (полет человека в космос определил использование «космического» цвета в коллекциях Андре Куррежа и Пьера Кардена в 60-х годах прошлого века).

Проведенный анализ позволяет выделить следующие особенности восприятия цвета в костюме в XX – начале XXI веков:

- в восприятии цвета в костюме активно сглаживается национальная специфика костюмных форм, в том числе и модных; цвет в костюме постепенно фактически потерял признаки национальной принадлежности;

- одновременно с процессами интеграции в восприятии цвета в костюме происходят обратные процессы, характеризующиеся все более обостряющейся борьбой за сохранение национальной идентичности и приведшие к возникновению цветовой этнокультуры;

- цветовосприятие костюма все более определяется мировыми процессами интеграции и глобализации; достижениями науки и техники, позволившими усовершенствовать технологии красильного производства в текстильной, химической и швейной промышленности, что привело к появлению новых цветов и оттенков, дающих новую

цветовую гамму костюма; развитием коммуникаций и высокотехнологичных методов передачи информации, в том числе и цветовой;

- ускорился процесс смены «модных» цветов при одновременном изменении модели их функционирования; европоцентричный характер распространения «модных» цветов костюма потерял доминирующую роль при все возрастающей роли восточных стран;

- цвет в костюме воспринимается как элемент стиля, непосредственно связанного с культурой и искусством общества и отражающего в деятельности человека его отношение к своей эпохе;

- в цветовосприятии сложилась система соответствия определенных цветов в костюме определенным стилям одежды; таким образом, цвета становятся унифицированными определяющими элементами стиля;

- в то же время многообразие и частая сменяемость модных течений в костюме обнаружили тенденцию подмены восприятия определенными социальными группами цветоформ костюма восприятием стиля жизни человека;

- цвет в костюмных формах потерял сословно-классовые признаки, характерные для предыдущих эпох, его восприятие определяется функциональными назначениями одежды;

- в восприятии цвета в костюме роль актуального смыслового уровня, т.е. уровня новизны и соответствия моде, возрастает, при одновременном снижении знакового смыслового уровня цветовосприятия как показателя принадлежности потребителя костюма к определенной группе социума;

- цвет и цветоформы костюмных образов все более воспринимаются в качестве символов общественных процессов;

- цветовосприятие костюма под воздействием социальных потрясений и больших научных открытий, присущих XX – началу XXI веков, меняет характер с эволюционного на преимущественно революционный.

Цикличность смены модных цветовых тенденций, в основном, соответствует циклам развития модной формы костюма. Как правило, новая форма, сообщая тенденции модных силуэтов, пропорций и объемов, приходит к нам в черном цвете. Черный цвет наиболее емко выражает силуэт и пространственно-объемные характеристики костюма. По мере своего развития и видоизменения форма теряет остроту и знаковость, поэтому цветовое решение уходящей из моды

формы характеризуется общим сложным колоритом и преобладанием оттеночных решений цвета.

Модная цветовая гамма определяет доминирующий тип колористической гармонии и терминологический словарь моды. При этом основные тенденции модной цветовой гаммы могут быть скорректированы влиянием на них регионально-обусловленной палитры, которая, в свою очередь, складывается под воздействием не только существующей в регионе символики цвета, но и традиций цветовосприятия костюма, стереотипов его потребления. Определенное влияние на регионально-обусловленную палитру оказывает сырьевая база региона, в частности, те пигменты и красители, которые добываются или выпускаются местными промышленными предприятиями.

Однако с началом процессов глобализации, развитием технических и технологических возможностей производителей эти факторы потеряли свою прежнюю значимость и приоритетность. Затронув этот аспект, необходимо отметить, что внимание на факт влияния регионалистических (в современном контексте понимания географического положения) особенностей на восприятие и отражение культурных традиций впервые обратил германский ученый и исследователь XIX века Ф. Готтенрот. На примерах исторических памятников различных культур он показывает свидетельства взаимопроникновения и взаимообогащения культурных традиций во времени и пространстве. По Ф. Готтенроту, наивысшие достижения цивилизации сочетают в себе вклады различных национальных культур (5). Общность культурных традиций лишь выявляет специфику отдельных региональных, этнических и социальных особенностей. Это утверждение справедливо и в отношении социокультурных основ восприятия цвета в костюме как проявления национального своеобразия.

Исследованием закономерностей цветовых восприятий и цветопредпочтений различных людей занимается, как уже отмечалось, Международная Ассоциация колористов ICA. Модная цветовая гамма, в свою очередь, как составляющая субъективной среды цветовосприятия, оказывает влияние на формирование новых цветопредпочтений потребителей, на развитие и изменение сложившихся стереотипов потребления костюма как носителя цвета. Дизайнеры, создающие

коллекции Haute couture и люксовые линии prêt-a-porte, предпочитают влиять на развитие цветовых предпочтений, а не следовать им.

Все вышеизложенное доказывает актуальность и необходимость изучения процессов и закономерностей восприятия цвета в костюме с целью обеспечения грамотного цветопроектирования костюмных форм, прогнозирования реакции потребителей на колористику разрабатываемых дизайнерами коллекций одежды. «Особенностью современного цветового проектирования, - отмечает С.Н. Жученкова, - является его сложный, комплексный и синтетический характер, что определяется широтой возникающих при этом задач и многообразием средств их решения» (6).

Примечания:

1. *Козлова Т.В., Ильичева Е.В.* Стиль в костюме XX века / Т.В.Козлова, Е.В.Ильичева. – М.: МГТУ им. А.Н.Косыгина, 2003. – 160 с.
2. *Янина Л.И.* Мода глазами социолога // Журнал социологии и социальной антропологии. – 1998. – Т.1 - №2. – С.48-67.
3. *Козлова Т.В.* Принципы художественного проектирования костюма в условиях промышленного производства: Диссертация…докт.техн. наук / Т.В. Козлова. – М.,1983. – 348с.
4. *Готтенрот Ф.* Иллюстрированная история материальной культуры / Ф. Готтенрот. – М.,2001. – 380 с.
5. *Жученкова С.Н.* Системный подход к цветовому проектированию костюма / С.Н.Жученкова. Конспект лекций. – М.: РИО МГТА им. А.Н.Косыгина, 1999. – 24с.

Библиография:

1. *Горбачева Л.М.* Костюм XX века от Поля Пуаре до Унгаро / Л.М.Горбачева. – М.: ГИТИС, 1996. – 456 с.
2. *Ефимов А.В.* Колористическая культура // В обзоре: Современные тенденции полихромии в архитектуре. ЦНТИ Госгражданстроя. – М.,1979. – с. 261-277.
3. *Ефимов А.В.* Колористика города / А.В. Ефимов. – М.: Стройиздат,

1990. – 272 с.: ил.

4. *Иттен И.* Искусство цвета / И.Иттен. Пер. с нем.: 3-е издание / Предисл. Л.Монаховой. – М.: Изд. Д.Аронов, 2004. – 96 с.

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

6. *Кантор К.М.* Красота и польза. Социологические вопросы материально-художественной культуры / К.М. Кантор. – М.: Искусство, 1967. – 280 с.

7. *Кантор К.М.* Правда о дизайне / К.М. Кантор. – М. – М.: АНИР, 1996. – 286 с.

8. *Лаврентьев А.Н.* История дизайна: учеб. пособие / А.Н. Лаврентьев. – М.: Гардарики, 2006. – 303 с.: ил.

9. *Лаврентьев А.Н.* Эксперимент в дизайне: учеб. пособие. / сост. А.Лаврентьев. – М.: Издательский дом «Университетская книга», 2010. – с. 244: ил. – (Практический дизайн).

10. *Трушина К.Д.* Образ русского костюма в моде XX века (на примере коллекции YVES SAINT LAURENT осень/зима 1976 года) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2013. № 2. – с. 107–114.

11. *Хан-Магомедов С.О.* У истоков суперграфики и колористики // Сб.: Некоторые проблемы развития отечественного дизайна. – М.: Труды ВНИИТЭ // Вопросы философии. – 1983. – № 41. – с. 24-42.

Т.Ю. Пластова

«ЛЮБОВЬ ЗЕМНАЯ И ЛЮБОВЬ НЕБЕСНАЯ». ОБРАЗ ЖЕНСКОГО ТЕЛА В ТВОРЧЕСТВЕ А. ПЛАСТОВА И ТРАДИЦИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

Тема обнаженного женского тела, обычно рассматриваемая на материале европейского искусства, в данной статье исследуется в контексте творчества А. Пластова. Работы Рубенса, Тициана оказали существенное влияние на пластические решения мастера.

The problem of naked women body, being usually viewed on the material of European art, is analysed on the material of A. Plastov painting. Works of P.P. Rubens, Titian influenced his approaches to the subject.

Ключевые слова: обнаженное женское тело, Тициан, «Любовь земная и любовь небесная», А. А. Пластов, «Весна», П.П. Рубенс, европейская традиция.

Keywords: naked women body, Titian, “Sacred and Profane Love”, A. Plastov, “Spring”, P.P. Rubens, European tradition.

Женское тело – один из важнейших пластических образов мирового искусства. Джорджоне и Л. Кранах, Тициан и Рубенс, Ватто и Буше, Ренуар и Э. Мане, Пикассо и Модельяни - пожалуй нет крупного европейского мастера, который бы не коснулся этой живописной темы. Европейская традиция изображения женского тела полно и всесторонне освещена в литературе. Этого нельзя сказать о русском искусстве, особенно искусстве советского периода. Даже в достаточно фундаментальном проекте Государственного Русского музея «Венера Советская» проблема традиций европейской живописи в национальном искусстве практически не освещена. Между тем, в творчестве таких

мастеров, как П. Кончаловский, А. Шевченко, А. Пластов она безусловно присутствует.

Аркадий Пластов создал поистине выдающийся женский образ в национальном искусства XX века. Его картина «Весна» - это первое и самое значительное произведение живописи советского периода, изображающее обнаженное женское тело как самоценность. Картина уже в момент своего появления стала частью общественного сознания, символом обновления, открыла новые смыслы и пути в послевоенном национальном искусстве. Для художника оно явилась итогом напряженной внутренней работы и освоения богатейших пластических традиций мирового искусства.

Постижение пластики человеческого тела – неотъемлемая часть традиционного художественного образования. Пластов учился в двух самых передовых художественных учебных заведениях России начала XX века – Строгановском училище и МУЖВЗ, где окончил головной, фигурный и натурный классы. Знаменательно, что он сам ставит перед собой задачу освоения формы, и прежде всего, формы человеческого тела. «Посидев в Строгановке за скульптурой, я пришел к мысли, что неплохо бы ее изучить наравне с живописью, чтобы в дальнейшем уже иметь ясное понятие о форме. Сказывалось, конечно, чтение о мастерах Возрождения. Живописью же я полагал пока так и продолжать заниматься на дому» (1), - напишет он позднее в автобиографии. Художник не раз свидетельствовал, какое огромное влияние оказали на него музеи, выставки, в том числе и собрания новой живописи : «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» (2).

Известно, что в 1913 году Пластов побывал в Петербурге, стоял на ступенях Академии художеств, куда мечтал поступить, по окончании МУЖВЗ, видел шедевры эрмитажных коллекций. Всем дальнейшим планам помешала революция. Уехав на долгие восемь лет к себе на родину, в село Прислониха, художник, казалось бы, теряет

возможность не только изучать европейский опыт, но и работать с обнаженной натурой. С другой стороны, именно двадцатые годы для Пластова становятся временем обретения своего живописного языка. Он проходит путь, характерный для всех больших художников – путь осмысления высших достижений искусства прошлого в контексте новых живописных открытий. Франс Хальс, Рембрандт, Милле, Ван – Дейк, Г. Гольбейн, В. Серов, В. Суриков, импрессионисты становятся для него учителями живописной формы, к которым он неоднократно (в том числе копируя) обращался в это время. Поистине возрожденческое отношение к человеческому телу как высшей, прекраснейшей сущности характерен для Пластова уже в этот период.

«После 1917 года- 8 лет в Прислонихе. Запас красок кончился. Поклялся тратить остаток масляных креасок только на живопись с обнаженного тела» (3), - свидетельствовал сын художника- Н.А. Пластов.

В 1925 году Пластов женится на Наталье Алексеевне Фон Вик, она на долгие годы становится его любимой натурой.

«Показал Виктору (В. В. Киселев – художник, ученик А. А. Пластова – Т.П.) ряд сделанных сегодня рисунков женского тела по наброскам с тебя, где, конечно, твоего портретного ничего нет или в ничтожной доле. Бедный Виктор был очарован и покорен и почувствовал, мне кажется, то молитвенное мое настроение, какое я испытываю к нагому женскому телу, мало почувствовал, а понял, уразумел, что есть за чудо и блаженство в этой рыхлой плоти.. Теперь летом замучаю тебя сеансами, ибо вижу и знаю, что должен и смогу, наверное дать вещи, в которых все мое экстатическое поклонение женской плоти было бы явлено с исчерпывающей полнотой» (4).

На протяжении тридцатых годов, живя в Москве, художник неизменно несколько раз в неделю рисует и пишет обнаженную натуру.

Впервые Пластов изображает в станковой картине обнаженное женское тело во время войны. В 1943-44 годах он работает над полотнами «Трактористки» и «Суббота».

Сюжет «Трактористок» прост – разгоряченные работой и жарой женщины (в отсутствии мужчин они сели за руль трактора) раздеваются, чтобы искупаться. Дымящаяся раскаленная железная машина «ХТЗ»

словно подчеркивает нестерпимость жары, тяжелого труда, вступает в непримиримое противоречие с изначальными животворящими смыслами женского тела. Такие вечные дихотомические ряды как «жизнь и смерть», «война и мир» получают абсолютно новое для живописной традиции выражение.

Однако живописные смыслы этой картины гораздо сложнее и не исчерпываются даже глубоким прочтением предложенного живописного сюжета. Работая над своими «купальщицами», Пластов, несомненно, обращался к опыту старых мастеров, прежде всего к Рубенсу, наиболее полно реализовавшему «выразительные возможности женского тела» (5). Более того, сам путь постижения пластики женского тела у Пластова был изначально традиционный, академический, рубенсовский. «Рубенс пользовался методом, впоследствии ставшим непреложным законом для всех академических школ живописи, - писал К. Кларк, - он рисовал античные статуи и копировал работы своих предшественников, покуда известные идеалы завершенности формы не зафиксировались прочно у него в сознании: а потом рисуя уже с натуры, он инстинктивно подчинял реальные зримые формы канонам, запечатленным в памяти» (6).

Не только «пышные тела жемчужного цвета», ставшие каноническими в искусстве великого фламандца, но и его подход к компоновке обнаженных фигур использует художник. Некоторые холсты Рубенса (например знаменитые «Три грации» из музея Прадо) кажутся написанными исключительно для того, чтобы зритель мог одновременно охватить взглядом разные ракурсы женского тела, как бы увидеть его объемно, получить полное наслаждение от созерцания. Именно с этим расчетом компонует фигуры Пластов, усиливая воздействие импрессионистическими, ренуаровскими эффектами, игрой света и тени, рефлексами от воды. Пластовские «Трактористки» задумывались как утверждение жизни в противовес беспощадным реалиям войны, как надежда на будущий мир, счастье, любовь. Эта семантика, как и у Рубенса, заключена в самой пластике, «лепке» обнаженного женского тела. «Рубенсовские женщины одновременно чувствительны и бесстрастны. Они счастливы своей красотой, но вовсе не стыдливы, даже когда отражают посягательства сатира или принимают яблоко Париса. Они благодарны за жизнь, и сами их тела

исполнены благодарности» (7).

Вводя в композицию фигуру мальчишки-водовоза Пластов, безусловно, следует этой традиции трактовки сюжета (типология которой восходит к Джорджоне с его «Грозой», «Сельским концертом», «Венере и органисту» Тициана, вплоть до «Завтрак на траве» Э. Мане).

(Мы не рассматриваем здесь семантическую роль «наблюдателя», связанную для художественного сознания человека XX века и с иконографией Сусанны Вавилонской, и с традициями рокальной культурой)

В «Трактористках» присутствует и мощный нереализованный потенциал Пластова-скульптора, его увлеченность пластикой А. Майоля, А. Бурделя. В фигуре, снимающей с себя рубашку скрыта голова и верхняя часть лица –виден лишь подбородок и приоткрытый чувственный рот. Не будем говорить об объективно присутствующий эротических смыслах этой трактовки. Для нас важно, что именно тело в его скульптурной выразительности, хранящее память об устойчивой гармонии майолевских «Помон» и«Флор» становится важной выразительной сущностью образа.

Итак, пластовские «Трактористки» - это, несомненно, тип классической «Венеры Naturalis», Венеры Земной, вобравшей в себя, вместе с тем, весь опыт осмысления классического искусства.

Пластов особенно любил эту картину еще и потому, что натурные этюды делались с Натальи Алексеевны прямо на пленере, в его любимых прислонишенских местах. «Трактористки» висят у меня сейчас на стенке, и я ужасно рад, что они со мной и сияют мне со стены радостью и зноем поля и чистых своих тел. Страшно даже подумать сейчас, что вот ушли бы и они от меня, а я остался бы с жалкой кучей бумажек. Я, пожалуй, никому пока не стану продавать их. С ними связаны столь прекрасные воспоминания, такое благоухание чистых минут, когда я делал к ним этюды, наброски. Шатался с тобой по оврагам, лугам, полям, что ей Богу, если и придется продавать, то только повторение, но никак не их» (8).

Другая работа военного времени- «Суббота» с традиционным пасторально-сельским сюжетом, переложенным на колористический и понятийный язык северной страны несет в себе то же утверждение

безусловной пластической ценности национального архетипа женской пластики. Прикрывая голову и плечи жакеткой, выбежавшая из бани за водой девушка остается абсолютно обнаженной, и словно предвосхищая возможность быть увиденной, застигнутой врасплох, прячет за улыбкой ощущение стыдливости. В «Субботе» решаются колористические задачи –работа построена на тонких цветовых отношениях (особенно в светах) : снег, светлое небо, цвет женского тела. Камертоном колористического звучания выступает небольшое желтое пятно соломы, организующее весь цветовой строй полотна.

Картина «Весна», написанная в 1954 году и вошедшая впоследствии в историю искусства как символ эпохи оттепели, была задумана автором гораздо раньше. Этот сюжет впервые упомянут в письме Н.А. Пластовой в январе 1945 года :«4 дня назад акварелью сделал эскиз той картины, для которой вот уже год который собираюсь делать с тебя этюды – это нагая женщина одевает в предбаннике ребенка, летом сделать это будет необходимо» (9).

Картина должна была бы составлять единый цикл с двумя другими «военными» работами, о которых говорилось выше, однако, этого не случилось.

К середине 1950-х годов художник достигает абсолютной творческой зрелости. В послевоенное десятилетие создаются «Сенокос», «Жатва», «Первый снег», «Колхозный ток», «Ярмарка», «Юность», «Родник».. Картина «Весна» явилась триумфальной кульминацией этого периода творчества мастера.

Вот уже много десятилетий делаются тщетные попытки определить прототип «Весны», воссоздать жизненные основы сюжета. Рисунки и натурные этюды для этого образа делались и с Натальи Алексеевны Пластовой, о чем говорит приведенное выше письмо, и с натурщиц, имена которых также известны. Но образ «Весны» в своей пластической сущности не предполагает поисков реальных прототипов. Это образ Венеры Небесной, в высоком тициановском смысле, образ, лишенный каких бы то ни было портретных, индивидуальных черт. Колористическое решение поверхности тела -основанное на смесях голубого, розового с охрой и белилами в отсутствии резких оппозиций тепла и холода - перефразирование цельности «телесных» решений

Джорджоне и раннего Тициана. Удивительно, но даже бытовые детали, присутствие в картине ребенка, пейзаж, падающие редкие снежинки не приближают героиню к зрителю, а скорее отдаляют, делают ее доступной лишь восхищенному, почти молитвенному созерцанию. Этот высокий модус определен уже названием, воскрешающем в памяти великое творение Сандро Боттичелли.

В 1956 году Пластов первый раз едет в Италию и Францию. Он видит подлинники величайших мастеров Возрождения - Тициана, Тинторетто, Веронезе, Микеланджело. «Такое буйное цветение, такое клокотание стихийных сил и чистоты чувств в эпоху Возрождения, нам трудно даже сейчас признать существовавшими – так далеко мы ушли в рассудочную деятельность. И все время было стыдно и больно смотреть в глаза этим гениальным праведникам, неутомимым работникам, не замутившим свое светоносное искусство ни одной каплей пошлости или нудной ненужности...» (10). После поездки в 1957 году художник пишет картину «Когда на земле мир».

Ее замысел связан с рождением внука Николая, с радостным с желанием запечатлеть драгоценные для художника мгновения жизни ребенка.

Но совершенно очевидно, что эта работа, как и написанная почти десять лет спустя картина «Солнышко» с очень схожим композиционным решением, - результат тех ошеломляющих впечатлений, которые получает художник музеях Европы. И хотя на обоих композициях фигуры не обнажены, именно пластика тела играет здесь определяющую роль. Достаточно редкое для Пластова фронтальное решение композиции, полное отсутствие неба, заднего плана позволяет говорить здесь о влиянии живописных образцов старых мастеров. В картине соединены пленэрные открытия импрессионизма с композиционными традициями классической картины.

Камерность сюжета, «приземленность» композиции соотносится с образами закрытых, укромных пространств, в которые помещались Мадонна с Младенцем на полотнах старых мастеров. Живописная отвлеченность цвета одежд на картине – белый и голубой – более соответствует традиционной сакральной символике, нежели бытовой реальности крестьянской жизни. (белое платье женщины, расстеленное

на земле белое покрывало, голубая рубашечка ребенка). Определенные ассоциации с приемами изображения Младенца-Христа, Иоанна-Крестителя в картинах мастеров Возрождения («Мадонна в Гроте» Леонардо Да Винчи, «Мадонна в зелени» Рафаэля) вызывает жест и поза ребенка в картине как напоминание о церковном догмате, утверждающем что образ человека есть образ Божий.

Однако, сильная фигура, загорелые крупные ноги, и наконец, изысканно написанные рассыпавшиеся из-под гребенки великолепные волосы «приземляют» образ, обозначают своеобразное единство «небесного» с «земным».

Как и картине «Трактористки», особый смысл здесь несет жест «сокрытия лица». (Этот интригующий зрителя прием использовал, например, Д. Веласкес в полотне «Венера перед зеркалом). Художник опять стремится избежать узнаваемости модели, делая именно пластику тела главным содержанием образа, сохраняя интригу невозможности узнавания. Важно, что поза фигуры была найдена сразу и почти не изменялась в последующих эскизах, где художник работал в основном над колористическим образом картины. Этот же прием использован в работе «Солнышко» (1965 -1966 г.) Появлению этой работы также предшествовала поездка художника в Италию (в 1963 году). Здесь – то же тенистое, укромное пространство сада, то же фронтальное положение модели под деревом, (правда она развернута в другую сторону), младенец (здесь - у груди женщины), что и в картине «Когда на земле мир». В окончательном варианте красный цвет, преобладающий в ранних эскизах, полностью заменяется на белый.Фигура в белом платье лежит на белом покрывале, словно купаясь в кружеве легчайших серо-сиреневых теней. Многое в этом полотне говорит о желании художника прикоснуться к пластике более «чувственных», более поздних композиций Тициана, начинающихся с Данаи (Музей Прадо) и всех последующих одноименных композиций, и продолженных в наполненных соблазнительной пластикой женских тел «Диане и Актеоне» и «Диана и Каллисто» (Национальный Музей Шотландии). Рисунок и живописная выразительность ног на пластовской картине, чуть заметный разворот ступни, устойчивая архитектура складок платья и покрывала на земле наполнены воспоминаниями о виденных

и изученных им работ: «Данае» из эрмитажной коллекции и «Данае» из Неаполитанского музея. Сброшенные изящные светлые туфли на каблуках, белое платье - скорее, значимые элементы внутренней поэтики картины, чем бытовые детали сельского быта. Да и младенец, припавшей к груди, больше похож на купидона или путти, чем на реального деревенского ребенка. Присутствие на полотне большой лежащей собаки (изображена собака художника Акбар), чутко охраняющей покой всей сцены, относит зрителя к принципам классических композиций старых мастеров («Венера и Адонис», «Юпитер и Антиопа» Тициана). Сам образ сада в картине – некий природный альков, затаенное пространство, выстроенное и отрежиссированное в соответствии с художественными задачами. Желтые цветы, разбросанные по верхней части поля картины - словно напоминание о золотом дожде, а высоко поднятый над землей ярко-фиолетовый цветок татарника - частый атрибут свадебных портретов золотого века нидерландской живописи, символ верности - звучит как торжественная цветовая доминанта. Пластов помещает на первом плане большой сельский натюрморт, намеренно отгородив его от основной сцены дугой коромысла, обособляя мир «прекрасного материального» от мира прекрасного и одухотворенного воплощенного в человеке. Натюрморт даров лета, плодов солнца и земли, кажется, представлен для того, подчеркнуть неисчерпаемость богатств природы, и жадность взора художника в созерцании этой гармонии земной красоты.

Примечания:

1. *Пластов А.А.* Автобиография. Архив семьи Пластовых. Москва.
2. *Там же.*
3. Цит. По :Пластова Т.Ю. Античная тема и мифологические сюжеты в творчестве А.А. Пластова// Искусствознание. Журнал по теории и истории искусства. 1-2 1913., С.500
4. *Пластов А.А.* письмо Пластовой Н. А. 3 апреля 1934 г. Архив семьи Пластовых. Москва. Публикуется впервые.
5. *Кеннет Кларк.* Нагота в искусстве. СПб., «Азбука-классика», 2004, С. 172.

6. *Там же.* С. 172.

7. *Там же.*

8. *Пластов А.А.* Письмо Пластовой Н. А. 8 февраля 1944 года Цитируется по : Пластова Т. Аркадий Пластов//Аркадий Пластов. М., «Новый Эрмитаж-один», 2006. С. 16.

9. *Пластов А.А.* письмо Пластовой Н. А. 5 января 1945 года. Архив семьи Пластовых. Москва.

10. *Пластов Н.А.* Воспоминания. Рукопись. Архив семьи Пластовых. Москва.

Библиография:

1.*Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля. М., «В. Шевчук», 2009.

2. Венера Советская. СПб., «Palace Edition», 2007.

3. *Даниэль С.* Рококо СПб., «Азбука-классика», 2007.

4. *Даниэль С.* Европейский классицизм СПб., «Азбука-классика», 2003.

5. *Кеннет Кларк.* Нагота в искусстве. СПб., «Азбука-классика»,2004.

П.П. Козорезенко

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

В статье рассматриваются выставки, конкурсы, публикации, научные конференции, посвященные художественному образованию, проводившиеся при участии Академии художеств.

The article is dedicated to exhibitions, competitions, publications and conferences connected with art education. These events took place with the participation of the Academy of Arts.

Ключевые слова: Российская Академия художеств, Товарищество художников России, художественное образование, реалистическое искусство.

Keywords: Russian Academy of Arts, Friendship of the Artists of Russia, art education, realistic art.

Современное искусство и культура России чрезвычайно разнообразны. Сформировались самостоятельные творческие направления для различных социальных групп. Бурно развивается и актуальное искусство, которое отчасти теснит традиционное.

Но вопреки рыночной обстановке продолжает существовать и развиваться классическое искусство, основанное на крепких, проверенных временем, канонах и традициях.

В начале 2012 года на парламентских слушаниях в государственной Думе специально обсуждался вопрос о перспективах и состоянии современного изобразительного искусства в России. Инициатором встречи с известными деятелями искусства и обсуждения перспектив изобразительного искусства стала партия «Справедливая Россия»

во главе с С. Мироновым. Выступавшие художники – Президент Российской Академии Художеств З.К. Церетели, Председатель Московского отделения Союза художников С.В. Горяев, Президент ТСХ России (Товарищество союза художников России) К.В. Худяков, Вице-президенты ТСХ России К.В. Петров, А.В. Ромашко высоко оценили состояние русской художественной школы.

И действительно, за помощью авторитетных педагогов к нам обращаются довольно много стран. Особенно активен в этом смысле Китай. И благодаря нашей школе китайские мастера искусства получают сегодня бесспорное признание. Кстати говоря, Президент Китайской академии художеств окончил в свое время Институт И.Е. Репина.

Современное художественное образование начинается с детских школ и общеобразовательных начинаний, стимулирующих детское творчество.

В этом смысле характерен опыт Президента Российской академии художеств З.К.Церетели, который проводит мастер-классы для детей. Яркая, многогранная, масштабная личность, художник З.К. Церетели проповедующий своим творчеством идеалы мира и гуманизма, находит время работать с детьми и молодежью.

И подтверждением тому молодежная выставка, которая прошла в ЦДХ под патронажем Академии художеств. Выставка под названием «Преемственность поколений» прошла с 1 по 15 января 2012 года в парадных залах ЦДХ и была проведена ТСХ России (Президент К.В. Худяков).

В выставке приняли участие около 1000 молодых дарований, а количество работ зашкаливало (более 1.500). На открытие выставки пришли около 2500 тысяч гостей и участников – небывалый случай для ЦДХ.

И что отрадно, в единой экспозиции на равных правах и для взаимной пользы соседствовали работы юных творцов с произведениями наставников, преподавателей, членов правления ТСХ России, членов Академии художеств: З.К. Церетели, К.В. Худяков, К.В. Петров, А.В. Ромашко, П.П. Козорезенко, А.Н. Стасюк и другие.

На выставке состоялась презентация уникальной книги-альбома «Молодежному движению ТСХ России – 15 лет». Книгу изучали с

интересом гости выставки, покупали, просили автограф.

Неизменным условием для продолжения художественного образования для будущих художников служат конкурсы реалистического рисунка и живописи.

Такова традиция всех художественных вузов страны. Кстати говоря, растет число вузов и филиалов Академии художеств в Сибири (Красноярск), на Урале (Екатеринбург, Нижний Тагил), в Ставропольском крае (Пятигорск), в котором находится Южное отделение Академии художеств.

По-прежнему актуальны выставки реалистической направленности: зональные и общероссийские. Конечно реалистическая школа, несмотря на былые успехи, сегодня испытывает собственный кризис. Во многом это обьясняется отсутствием больших тематических заказов от государства и системы поощрения. Но и сегодня, высокую планку реалистической школы, реалистической живописи держит, например, студия военных художников.

Наиболее благоприятное положение в портретном искусстве. Достаточно назвать поддержку галерей Глазунова, Шилова и др.

Если говорить о молодых художниках, то наиболее уверенно они чувствуют себя именно в портретной живописи.

Но успокаиваться на былом фундаменте не приходится. В последнее время зритель утратил былой интерес к выставкам реалистического искусства. Сама интеграция мировой культуры заставляет решать в искусстве другие сложные проблемы.

На наших выставках все чаще мы видим абстрактные, символические, декоративно-дизайнерские и просто компьютерные произведения, где часто заметно простое цитирование и коллажи из нашумевших на мировом рынке решений.

Бросаются в глаза небрежность, торопливость и пошлый вкус, рассчитанный на мелкий скандал и рекламу. Таково обыгрывание насилия, секса, криминальных сцен, гламура.

Трудно найти сегодня изображение человека с трудной судьбой, исчезли картины о людях труда. Конечно, такие **установки** не могут не влиять на реалистические **установки** большого искусства.

Надо сознаться, что в самих художественных вузах до сих пор

главенствуют постановки, убивающие самостоятельный поиск и стиль художника. Так например на выставке в Большом Манеже работы студентов-дипломников часто превосходят работы преподавателей, т.е. самим студентам приходится спасать свою самобытность.

Вместе с тем, нельзя отрицать то, что новые веяния в искусстве в чем-то раскрепостили саму цензуру в этой области – расширили круг тем и средства выражение. Не будем забывать слова Врубеля о том, что в живописи должен жить свой орнамент. Поэтому декоративизм, правильно понятый, конечно, повышает выразительность образа. Эта тенденция сегодня проявляется во многих видах искусства и, может быть, особенно в скульптуре.

Несколько упала роль сегодня станковой и книжной графики, которые не находят места и внимания публики, потому что публика в массе своей перестала читать. В целом происходит усложнение искусства. Вырабатывается новый, общепонятный язык с использованием новых ракурсов, нового понятия перспективы и нового, порой чересчур яркого, контрастного цвета; язык, рассчитанный на восприятие не музейного порядка, а площадного, маштабного. Отсюда увлечение крупными форматами картин, скульптуры, графики.

Искусство как бы стремится сравнить себя с уличной рекламой.

К сожалению, это веяние времени, это испытание вкуса художника. Как тут не вспомнить Марка Шагала, который признавался, что его сделал художником вкус. И слова великого новатора Петра Петровича Кончаловского, что помимо таланта ведущую роль играет культура вкуса, который может быть утонченным, а может быть вульгарным.

В развитие искусства в наше время вмешалась новая «актуальная» критика, беззастенчиво рекламирующая в глянцевых художественных журналах далеко не лучшие творения художников.

Да, мы погружены в противоречия современной цивилизации и решать выбор своей роли, своего места в искусстве приходится нам самим.

Поэтому в развитии искусства сегодня одна из актуальных тем-проблема воспитания знатоков, истинных ценителей искусства.

Ведь дошло до того, что и книга, и искусство перестали для многих быть основой культуры. Не хватает организационного начала в нашей

культуре, не хватает маштабных фигур.

Пока наша цель – хранить традиции, хранить красоту и воспитывать юное поколение в духе национального патриотизма, любви к Отечеству и традициям, которые были накоплены предыдущими поколениями.

В стенах высших учебных заведений студенты встречают опытных, интересных педагогов, которыми накоплено много традиций и ценного опыта, которые объясняют своим подопечным, что такое «школа», слово, искусство. На всем протяжении всей истории, соединяясь с именем замечательного художника и опыта авторитетного педагога, оно говорило об определенном методе образования, что «школа» (в более широком смысле) – это синтез современных тенденций и классического наследия.

Л.В. Желондиевская, В.Е. Барышева

СЕМИОТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ СУПРЕМАТИЗМА

В начале XXI века остро встала проблема формирования новой проектной идеологии, новой формы выражения искусства. Она обусловлена технической революцией и новыми форматами коммуникации. В публикации проанализированы пути и методы формирования интернационального стиля XX века в исторической ретроспективе с позиции семантики на примере супрематизма К.Малевича. Этот опыт может быть транспонирован на современные проектные технологии.

The problem of the new project ideology and a new form of expression of art became relevant in the beginning of XXI century. It is caused by the technical revolution and new formats of communication. In the publication the authors analyze the ways and methods of formation of the International Style of the twentieth century in historical retrospective from the position of semantics on the example of Suprematism of Malevich. This experience can be transferred on modern design and technology.

Ключевые слова: Малевич, Супрематизм, проектное мышление, интернациональный стиль, семиотика формы.

Keywords: Malevich, Suprematism, projective thinking, International Style, semiotics of form.

Художественная культура любого народа говорит языком символов, в которых отражается история, верования, традиции. Каждая культура индивидуальна в своем развитии и формах проявления. По мнению У.Эко [1, с.33] все явления культуры, являясь знаковыми системами, одновременно являются феноменами коммуникации. Понять

особенности каждой культуры можно в сопоставлении разных моделей культур, выявляя общие черты и различия. Однако, не всегда язык культуры понятен представителям другого региона. Исследователь Хан-Магомедов С.О. считал, что есть модели художественной культуры, преодолевающие «этнические и региональные стены» без внутреннего сопротивления воспринимаемые людьми разных культур. Древнегреческий ордер вот уже более двух с половиной тысяч лет сначала в европейской культуре, а затем и более широко, стал восприниматься как модель профессионального языка в архитектуре [2,с.238].

В начале XX века в недрах художественного авангарда в результате сложных формообразующих и стилеобразующих процессов появился второй после греческого ордера «интернациональный стиль».

Провозгласил данное направление, явился его основателем и вдохновителем художник, философ, «революционер от искусства» Казимир Малевич. Он сплотил вокруг себя группу единомышленников (УНОВИС – «Утвердители нового искусства»), которые материализовали заявленные им декларации, выразив их в супрематических композициях, картинах, объемных конструкциях, архитектурных формах.

На начальном этапе этот термин, восходивший к латинскому корню suprem, означал доминирование, превосходство цвета над всеми остальными свойствами живописи. В беспредметных полотнах краска, по мысли К.С. Малевича, была впервые освобождена от подсобной роли, от служения другим целям. Живопись супрематизма является «чистым творчеством», то есть актом, уравнивающим творческую силу человека и Бога.

Выставка “0,10”, под названием «Последняя футуристическая выставка картин» открылась в декабре 1915 года в Петербурге, ознаменовав начало нового стиля в искусстве. Выставка явилась «венцом быстрого разбега художественного авангарда, завершившегося прыжком в неведомое, в беспредметность» [2,с.58]. Вместе с другими 39 работами Малевича на выставке впервые была показана картина «Черный квадрат». Одновременно были созданы и экспонировались на той же выставке «Черный круг» и «Черный крест», представляя три основных элемента супрематической системы.

«Черный квадрат» висел на самом видном месте, в так называемом «красном углу». Черный квадрат явился «иконой нашего времени» и вершиной концепции Малевича. «В истории мировой живописи "Черный квадрат" останется не столько как символическая первофигура, сколько как первофигура формальная, как "нуль формы". Именно на уровне формального бесстрашия Малевич совершил переворот в стилеобразующих процессах» [2,с.56].

Художник, проектируя новый мир, как бы счищал семантическую составляющую формы, убирал «культурный слой».

Малевич заявил о новом языке искусства. Он вывел форму за пределы реального мира, поставив ее в первооснову формирования новой реальности. В супрематизме с первых работ 1915 года проявилась проектная идея, нацеленность на новую модель стилистического развития визуальной системы. Художник освободил форму от семантического наполнения, сводя творческий процесс к модульному конструированию новой реальности, как в плоскостном, так и в объемном моделировании. Были созданы основы нового языка интернационального искусства.

Философ П.Флоренский, определяя в качестве элементов первооснов «мирового языка» базовые простые формы, создал таблицу основных графических знаков. Элементы: четырехугольник, крест и круг входят в базовую часть первичных элементов формообразования. Эти простые формы наделялись всеми народами семантическими смыслами, они веками являлись носителями информации у разных народов. Автор отмечал, эти же элементы также являются первичными структурами и в изобразительности[3].

Пройдя через эволюцию развития различных подходов к формообразованию в живописи, этот стиль очистился до первоэлементов. Форма освободилась от семантики, выражающей этнические, региональные личностные проявления культуры, проявившись в понятном всем интернациональном стиле. Форма сама стала знаком, «мировым языком», модулем будущей общечеловеческой коммуникации. Новый стиль достаточно быстро вышел на уровень глобального суперстиля.

Искусственно сконструированный язык супрематизма, по мнению

теоретика дизайна В.Ф.Сидоренко идеально ложился на стилистику машинного производства, «моделируя машиноподобного человека и окружающего его пространства». Завершающая фаза эволюции модернизма выявила новый язык индустриальной формы, новую красоту и эстетику. Супрематический ордер расширился повсеместно и стал предметом воспроизводства, изучения, анализа. На основе простой формы проектировались объекты дизайна и архитектуры. Формообразование, выявленное Малевичем, легло в основу преподавания академического курса основ композиции в школах архитектуры и дизайна по всему миру.

Однако, как утверждает исследователь В. Сидоренко, проект умирает в своем завершении. [4] Так поднявшись до высшей стадии развития, супрематизм стал терять свои позиции в конце XX века. В этот период все настойчивей в исследованиях и критике современного искусства и архитектуры звучит мысль о деконструкции прошлых направлений. На тему деконструкции в искусстве и архитектуре проводятся международные научные конференции и мировые выставки. Во второй половинеXX века, чистая форма и конструкция стали приобретать новые семантические смыслы. Начались поиски новой формы и художественного языка.

Современные дизайнеры и архитекторы считают, что новый язык необходим. Расширились технологические возможности, появились новые материалы, которые способны наполнить чистую форму новыми эффектами, фактурами, образами. Особое внимание в дизайне и новой архитектуре уделяется динамическим элементам, а именно лестницам, кранам, башням. Компьютерное проектирование добавило возможностей в проектировании сложных архитектурных форм. ЗахаХадид, Даниэль Либскинд, Рэм Коолхас- лидеры нового формообразования. «Чистая форма» осталась как скелет для построения новой реальности, как точка отсчета пропорциональных и количественных отношений в современном проектировании.

Канон простой формы супрематизма стал меняться, приобретая новые коммуникативные возможности. По мнению исследователей дизайна Шарлотты и Питера Филл [5] очевидна тенденция к усилению эмоциональности объектов архитектуры и дизайна, которая проявляется

в личностном видении предмета, явления. Новые тактильные возможности материалов способствуют более чувственному контакту. Открытия в химии дали новые пластичные материалы, расширяющие палитру проектировщика. Дизайнер В. Папанек во второй половине XX века сформировал проектный принцип «поддерживающего дизайна» (Sutainable design) [6], базирующийся на экологии применяемых материалов, технических средств, проектных методов. Джейсон Макленнан в XXI веке развил эту теорию. В своей работе «Философия проектной устойчивости» он рассмотрел проектную практику с позиции сохранения ресурсов и энергии [7].

Таким образом, в наши дни появляется новая семиотика дизайн-формы, основанная на индивидуальном, эмоциональном коммуникативном начале. Современная проектная культура - это язык, по которому можно понять современный мир с его культурными ценностями и особенностями.

«Великие научно-технические революции неизменно переплетаются с семиотическими революциями, решительно меняющими всю систему социокультурной семиотики» [8, с.636], утверждал Лотман Ю.М., рассматривая технический прогресс в аспекте культурологического взаимовлияния. Перемены охватывают всю материальную среду, окружающую человека.

Современная проектная идея отталкивается от концепции, которая опирается на возможности компьютерных технологий, материалы, современные достижения инженерии. Глобальные проблемы человечества, такие как экология, сохранение мирового океана, космос также легли в основу творческих поисков. Новый интернациональный стиль получает семантику не регионального, а глобального масштаба. Очищенная Малевичем форма в наши дни усложняется и наполняется новыми смыслами. В этой первичности, фундаментальности творческих импульсов кроется причина постоянного интереса к наследию супрематизма в самых различных областях, вклбючая и театр. [9]

Направления поисков в архитектуре и дизайне отдаляются от интернационального стиля, созданного в 20 годы прошлого века в сторону личностной индивидуализации. Меняется способ и язык международной коммуникации. Круг поисков, начатый почти век

назад, замыкается, повторяясь, как и ход истории на новом витке спиралевидного развития.

Библиография:

1. *Eco Umberto.* La strutturaassente.-Milano: Bompiani, 1968.
2. *Хан-Магомедов С.О.* Книжная серия «Кумиры авангарда. Казимир Малевич»- М: Гордеев С.Э., 2010.-272 с.
3. *Флоренский П.* Simbolarium(Словарь смыслов). М.: Мысль, 1996.-380 с.
4. *Сидоренко В.Ф.* Эстетика проектного творчества. Тождество, целесообразность и хаос.//Проблемы дизайна-5. М:Аронов, 2009,С.28-48.
5. *Fiell Ch., Fiell P.* Designing the 21stCenture.-Taschen, 2005.
6. *Papanek. V.* The Green Imperative: Ecology and Ethics in Design and Architecture, Thames and Hudson, London, 1995.
7. *Mclennan Jason.* The Philosophy of Sustainable Design, EkotonePublishing Company, 2004.
8. *Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб: Искусство, 2010.
9. *Котович Т.В.* Театр Малевича. // Дом Бурганова. Пространство культуры. Научно-аналитический журнал. 2013, №3. С.220-228.

СОДЕРЖАНИЕ

1. Е.С. Аккуратова Е.В. Жердев	Методические подходы к дизайну игрушки	4
2. Е.С. Аккуратова Ю.А. Амброзевич М.А. Червонная	Международный проект перспективных научно-практических исследований в сфере дизайна «DESIGN AREA»	28
3. Л.Т. Нуркушева Ж.А. Иманбаева	Поэтапная структура организации процесса курсового проектирования	36
4. Н.А. Ковешникова	Проектная культура дизайна как категория художественно-проектной деятельности	42
5. А.В. Трощинская	Живописец Гарднеровской фарфоровой мануфактуры XVIII в. И.К. Кестнер и его произведения в собрании Музея МГХПА им. С.Г. Строганова	51
6. Т.Л. Астраханцева	Аналоги европейского ар деко в советской керамической и фарфоровой скульптуре	62

7. Т.Л. Астраханцева	Новая культурно-историческая парадигма в отечественном искусстве 1920-х гг. и ранняя советская керамическая скульптура	69
8. Е.С. Чупрунова	Художественный металл в разработке «движения искусств и ремесел»	77
9. М.В. Соколова	Усадебный дом эпохи High Victorian как зеркало новых тенденций в общественной жизни Англии	85
10. Н.Ю. Красносельская	Чугунная ограда Александровского сада архитектора А.Л. Витберга в Вятке	95
11. О.А. Карасев	Художественная бронза в интерьерах Карла Ивановича Росси	103
12. В.А. Васягина	Часослов как новый тип готической церковной книги во Франции XIII - начала XV века	111
13. Д.А. Ильин	История формирования и развития рисунка как самостоятельной дисциплины	118
14. Е.Л. Силантьева	Творческая деятельность П.И. Пузыревского в художественной жизни Симбирска на рубеже XIX-XX веков	125

15. И.И. Орлов — Роль новых укрепленных городков – «бастид» в сложении типологии «eglises – fortifiees» Окстиании XIII – XIV вв. 133

16. И.Е. Печенкин — «Русский Китеж»: о некоторых особенностях поисков национального стиля в архитектуре рубежа веков 145

17. Л.Н. Доронина — Сталинские высотки (к проблеме синтеза скульптуры с архитектурой) 155

18. И.В. Смекалов — Региональные центры авангарда на Всероссийской конференции учащих и учащихся (июнь 1920) 166

19. П.А. Сипкин — Типы траекторий движения в архитектуре Рема Кулхааса 180

20. Д.В. Манукян — Всесоюзная художественная выставка «Индустрия социализма»: борьба искусства и идеологии 195

21. А.С. Давидовская — Образ человека в современных проектах динамической типографики 210

22. Л.В. Покровская — Виртуальное пространство видеопроекций в контексте оп-арта 218

23. С.В. Остриков — Гибридизация как метод проектирования дизайнерской инфографики 225

24. Е.Э. Пеганова	Стекло Эмиля Галле и поэзия французского символизма	235
25. Э.М. Андросова	Особенности восприятия цвета в костюме на рубеже веков: XX и XXI	251
26. Т.Ю. Пластова	«Любовь земная и любовь небесная». Образ женского тела в творчестве А. Пластова и традиции европейской живописи	261
27. П.П. Козорезенко	Российская Академия художеств и художественное образование	271
28. Л.В. Желондиевская В.Е. Барышева	Семиотическая модель супрематизма	276

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ

Аккуратова Е.С. Кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Промышленный дизайн» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: lenaakkuratowa@gmail.com

Жердев Е.В. Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Промышленный дизайн» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
тел.: 8 965 306 46 60

Амброзевич Ю. А. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: juliaambrozevich@mail.ru

Червонная М.А. Преподаватель кафедры «Промышленный дизайн» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: mariyachervonnaya@yandex.ru

Нуркушева Л.Т. Доктор архитектуры, профессор факультета «Дизайн» Казахской головной архитектурно-строительной академии
e-mail: f.abdillayeva@kazgasa.kz

Иманбаева Ж.А. Магистрант Казахской головной архитектурно-строительной академии

Ковешникова Н.А. Кандидат культурологии, доцент кафедры «Дизайн» ФГБОУ ВПО «Государственный университет – учебно-научно-производственный комплекс»
e-mail: rodoris@yandex.ru

Трощинская А.В. Доктор искусствоведения, професор, главный хранитель музея ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: stroganov_museum@pochta.ru

Астраханцева Т.Л. Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ
e-mail: tatiana.astrakhantseva@gmail.com

Чупрунова Е.С. Аспирант Санкт-Петербургского Государственного Университета Технологии и Дизайна
e-mail: chuprunova.ek@gmail.com

Соколова М.В. Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры «Всеобщая история искусств» МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: mar641079992007@yandex.ru

Красносельская Н. Ю. Кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: BARS2024@yandex.ru

Карасев О.А. Доцент ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: karasevaok@yandex.ru

Васягина В.А. Аспирант СПГХПА им. А.Л. Штиглица
e-mail: vesta_estia@mail.ru

Ильин Д.А. Аспирант Тюменской государственной академии культуры, искусств и социальных технологий
e-mail: artist_47@list.ru

Силантьева Е.Л. Кандидат искусствоведения, доцент Ульяновского государственного университета, заместитель декана по учебной работе, заведующая кафедрой «Художественное проектирование», заслуженный работник культуры РФ
e-mail: fkiulsu@mail.ru

Орлов И.И. Кандидат искусствоведения, доцент ВАК Липецкого государственного технического университета, член-корреспондент Российской Петровской академии наук и искусств Санкт-Петербурга, докторант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: igorlov64@mail.ru

Печенкин И.Е. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова, доцент кафедры «Всеобщая история искусств» РГГУ, старший научный сотрудник НИИТИАГ
e-mail: pech80archistory@gmail.com

Доронина Л.Н. Кандидат искусствоведения, доцент Московского городского педагогического университета
e-mail: doronina_ln@inbox.ru

Смекалов И.В. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Рисунок и живопись» Оренбургского университета
e-mail: igor.smekalov@mail.ru

Сипкин П.А. Аспирант МАРХИ
e-mail: pavel-sipkin@yandex.ru

Манукян Д.В. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: dvmanukyan@yandex.ru

Давидовская А.С. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: fruitree@mail.ru

Покровская Л.В. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: pokrovskayalv@gmail.com

Остриков С.В. Аспирант ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: sergey@ostrikov.ru

Пеганова Е.Э. Главный редактор журнала INTERNI
e-mail: e.peganova@yandex.ru

Андросова Э.М. Кандидат культурологи, доцент, Центр поддержки и развития индустрии моды
e-mail: avtor-moda@yandex.ru

Пластова Т.Ю. Кандидат филологических наук, заведующая кафедрой «Гуманитарные науки» МГАХИ имени В.И. Сурикова
e-mail: plastov@mail.ru

Козорезенко П.П. Доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова академик РАХ
e-mail: kozorezenko@kozorezenko.com

Желондиевская Л.В. Кандидат педагогических наук, профессор кафедры «Основы композиции» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: gelon_lv@mail.ru

Барышева В.Е. Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Промышленный дизайн» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: veronika515@mail.ru

В публикациях сохранен авторский стиль изложения.

Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник МГХПА

2/2014

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 20. 04. 2014
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 18,25.
Бумага офсетная, гарнитура Times New Roman
Тираж 500 экз.
Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9

Отпечатано в МГХПА им. С.Г. Строганова
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9
Москва 2014