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

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

2/2015

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, 2015. – № 2. – 458 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 А.Н. Лаврентьев

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
Соловьев Н.К. – 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: Ю.Б. Иванова
Художественный редактор,
верстка: Ф.В. Шебаршин

© Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова, 2015

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, 2015. – № 2. – 458 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 Art Criticism, Professor Lavrentiev A.N.

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
Solovjev N.K. – Doctor of Science, 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: Y.B. Ivanova
Art-director, layout: P.V. Shebarshin

© Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov, 2015

К 190-летию основания МГХПА им. С.Г. Строганова

Е.А. Заева-Бурдонская

70-Е ГОДЫ XX ВЕКА В СТАНОВЛЕНИИ ФУНКЦИОНАЛЬНО-ЭРГОНОМИЧЕСКОГО ЭТАПА СТРОГАНОВСКОЙ ШКОЛЫ

Статус Строгановской школы дизайна в системе профильных вузов позволили определить дизайнерскую школу МВХПУ как классическую. В основе метода художественного конструирования лежала связь учебного процесса с реальностью, с требованиями жизни и современного промышленного производства, а в программах подготовки — традиции проведения учебных курсовых и дипломных проектов, баланс пропедевтических и профильных дисциплин.

The status of the Moscow State Stroganov Academy of Applied Art and Design in the system of similar institutions enabled to define this design school as a classic one. At the basis of the method of industrial design there was the connection of the teaching process with reality, demands of the contemporary industries. The educational programs kept the traditions of conducting semester and dyploma projects leaving the balance between the introductory and special courses.

Ключевые слова: Строгановское училище, дизайн, школа дизайна, профессиональная подготовка, программа.

Keywords: Stroganov school, design, design school, professional training, educational program.

В 1986 году в результате проведенного А.Н.Лаврентьевым сравнительного анализа методологии обучения проектной деятельности ведущих отечественных дизайнерских школ был сделан вывод, определяющий статус Строгановской школы дизайна в системе профильных вузов. «Устойчивость представлений о

профессии дизайнера в процессе его подготовки, художественные традиции проведения учебных заданий, сбалансированность пропорций различных дисциплин позволяют определить дизайнерскую школу МВХПУ как классическую» [1]. Этим признанием Строгановка окончательно зафиксировала за собой приоритетное право оставаться ведущим вузом в формировании профиля специалиста в области дизайна.

Изменения в методологии проектирования в училище назревали постепенно, параллельно новациям развивающейся промышленной базы и проектной практики дизайна. В разработанной в 1964 году первой специальной программе курса «Проектирование и моделирование» ее основным составителем, З.Н.Быковым, была сформулирована концепция дизайнерского образования, преобладавшая в МВХПУ вплоть до 90-х годов и характерная именно для этой дизайнерской школы [2]. Главное, что провозглашено в программе, — это связь с реальностью: «В основе метода художественного конструирования лежит тесная связь учебного процесса с требованиями жизни и современного промышленного производства». Это укоренилось на уровне традиции школы в триединстве: связи курсового и дипломного проектирования с производственными заданиями предприятий и КБ; знакомства с современными технологиями промышленного производства в форме экскурсий и т.д.; учебной производственной практики на реальных базах. В силу этого постулата любые изменения практики производства и проектирования, развитие теории технической эстетики вызывали ответную реакцию в учебном процессе.

Сложившаяся и доминировавшая в 60-е триада-формула функционализма «функция-конструкция-красота» стала заметно проницаема для новых воззрений и концепций. В итоге узкие и категоричные рамки функциональной целесообразности пришли в явное несоответствие с более органичными, целостными, образотворческими течениями в проектных подходах, несоизмеримо более широкими в своих социокультурных, эстетических, технико-конструктивных и технологических пристрастиях.

Накопленные опыт и знания в области методики и научных

исследований в области технической эстетики (в основном, силами МВХПУ и ВНИИТЭ) послужили основой к пересмотру сложившихся методических установок в проектировании.

Ориентированность учебного процесса на реальную практику не оставила в стороне такую важную сферу для развития дизайна, как зарубежный опыт. С наступлением хрущевской оттепели в страну стала проникать информация о состоянии дизайна на западе.

Сравнение с отечественным проектированием настоятельно требовало пересмотра или корректировки существующих методик, более глубокого знакомства с новациями в области технологий производств, знакомства и использования в проектировании новых материалов: пластмасс, ДСП, тонкотрубчатого металла и т.д. Информация поступала различными путями, в первую очередь, через прорвавшие «железный занавес» журналы: «Domus» и «Design». В традиционные объекты учебных экскурсий строгановских студентов была включена Торговая палата. Уже с конца 50-х годов для студентов и педагогов открылась возможность ознакомиться с западными образцами мебельного дизайна на периодических международных выставках в Сокольниках. Были налажены связи с Финляндией: А.Аалто, известный финский архитектор, первооткрыватель целой палитры различных технологических элементов мебели, ставший настолько популярной фигурой в мире дизайна, что в 1958 году Пушкинском музее на Волхонке в одном из главных залов была устроена выставка финской мебели. Мебель стала привлекать внимание и архитекторов и потребителей. На кафедре «Проектирования интерьеров, наглядной агитации, выставок и реклам» в состав дипломных проектов входят задания по разработке интерьеров павильонов СССР на международных выставках. Примером может служить проект «Экспозиции советского павильона на выставке в Будапеште» (автор В.Куликовский, рук. — проф. Захаров, доц. Н.Мельникова), созданный в начале 70-х годов.

Командировки и стажировки в страны народной демократии (Чехословакию, Венгрию, Польшу, ГДР и т.д.) существенно расширяли профессиональный кругозор педагогов и вслед за этим и студентов.

В 70-е годы на стажировку в Чехословакию был послан выпускник отделения интерьера, молодой педагог Л. Н.Федоровский. В

начале 70-х годов стажировка педагога кафедры «Художественного конструирования» К.А.Кондратьевой в Варшавской академии художеств у Ю.Мрощака позволила подробно проанализировать педагогический опыт Польши как пример приоритета художественного образования, активного внимания к пропедевтике и подготовки специалиста-универсала широкого профиля, нацеленного на перспективное проектирование. Специализация дизайнеров в Варшавской академии художеств была достаточно кратковременной уже на самых последних этапах профессионального обучения.

Во время стажировки в Чехословакии А.Е.Короткевич познакомился с методологией функционально-эргономического дизайна З.Коваржа, работавшего в тесном контакте студенческого проектирования с КБ и проектными мастерскими промышленных предприятий.

Укрепление контактов с ВНИИТЭ познакомило строгановцев с деятельностью ИКСИД: Международного совета сообществ промышленного дизайна (ICSID). Это существенно дополнило знания о мировых тенденциях развития проектной деятельности. В качестве приоритетной цели организация выдвигает стремление создать мир, в котором дизайн повышает социальные, культурные, экономические и экологические качества жизни [3]. Подобная глобальная «панэстетическая» концепция проектной деятельности имела исторически сложившиеся глубокие социальные корни. В ней явно содержалась неиссякаемая претензия на преобразующий мир социально-утопический характер профессии, что в подтексте сохраняло этические корни концепции доминирующего на стыке 60–70-х гг. функционализма. Подобный характер взглядов и целей был присущ ИКСИД и ранее. На заре функционализма в 1963 году «в центре внимания Парижского конгресса ИКСИД встала проблема “хаоса форм современной предметной цивилизации”. Выходом виделось решение основной задачи — проектирование отдельной вещи как элемента целостности» [4]. Это нашло отражение в постулатах программы 1964 года. Дефиниция дизайна в официальной трактовке, принятой конгрессом ИКСИД в 1969 году звучала следующим образом: «Под дизайном понимается творческая деятельность, цель которой — определение формальных качеств предметов, производимых

промышленностью. Эти качества формы относятся не только к внешнему виду, но главным образом к структурным и функциональным связям, которые превращают систему в целостное единство с точки зрения как изготовителя, так и потребителя. Дизайн стремится охватить все аспекты окружающей среды, которая обусловлена промышленным производством» [5]. Тем самым, на фоне функционально-структурного единства закладывались социально-эстетические аспекты дизайн-практики: в единстве связи потребитель-проектировщик, целостном подходе к преобразованию не только предмета, но и среды в целом. Знакомство с формулировками дизайна в версии ИКСИД позволяло принимать их за некую утопически-эталонную меру целеполагания дизайн-деятельности и уже от нее как от некой точки отсчета выстраивать версии образовательных методик, практических моделей и т.д. Идеальный характер, свойственный глобальности провозглашаемых профессиональных задач, компенсировал исчезающий из практики функционализма морализирующий контекст проектной деятельности.

Изменения начались с привлечения внимания к назревшему вопросу и его обсуждения. В 1972 году в МВХПУ состоялась внутривузовская методическая конференция, посвященная обзору содержания учебных программ всех дисциплин специальности. Среди вопросов конференции прозвучала и необходимость более тесной их связи с целями и задачами проектных программ профилирующих кафедр. Г.В.Крюковым, принимавшим самое активное участие в подготовке и проведении конференции, был подготовлен доклад с анализом действующих рабочих программ, заданий и разработкой ряда предложений по усовершенствованию учебного процесса. В первую очередь встал вопрос наполнения учебного плана теоретическими спецдисциплинами, отвечавшими новым усложнившимся требованиям к проектированию.

В 1976 году К.А.Кондратьевой был создан новый курс «Колористика», который существенно отличался от прежнего курса Ф.Ф.Кизелова (1963 г., где цвет базировался на научно обоснованном утилитарном отношении к цвету). Здесь упор делался не на функциональную, а на композиционную сторону. Курс был построен на основе ее опыта работы с Сенежской студией СХ, а также модификации упражнений

Иоганнеса Иттена из его известного баухаузовского курса. Все эти материалы К.А.Кондратьева перевела и вводила в преподавание одной из первых в СССР [6]. «Колористика» стала пропедевтикой, более тесно связанной с проектным творчеством.

В начале 70-х годов Е.Б.Корягин начал курс лекций по дисциплине «Промышленный интерьер», содержанием которого было конструктивное строение фабрично-заводской архитектуры и эстетизация промышленной среды. Позже, к концу 80-х годов, наметилась переориентация курса: от понятия «оформление» был сделан шаг в сторону «формообразования» всей производственной среды; охватывались не только строения, но и среда со всеми ее компонентами, включая благоустройство, визуальные коммуникации и пр.

В 1975–76 гг. В.Д.Кракиновской в результате исследований и поисков была разработана и опубликована Программа практических занятий и упражнений по курсу «Тектоника промышленных форм» [7] (теоретические основы были заложены в 60-е гг. Г.Б.Минервиным в спецкурсе «Архитектоника промышленных форм»).

Важным моментом в подготовке дизайнера было введение курса «Основы композиции», формулируемого как пропедевтического по отношению к курсам проектирования. Он стал общей дисциплиной для всех специальностей училища, приобретя статус базовой основы прикладного художественного образования.

Существенной вкладом в формирование специалиста-дизайнера стало обучение основам проектной графической культуры. Разработка подобного курса Учебного прикладного рисунка (позднее «Спецрисунка»), раскрывающего секреты дизайнерского проектного языка, формы и методы подачи курсового и дипломного проектирования, стала заслугой педагогов Строгановки. Среди задач дисциплины стало развитие умения воспроизведения по памяти разнообразных объектов, изображений проектируемых изделий, раскрытия в рисунке идеи проекта; выполнение творческих рисунков-фантазий на темы «Транспорт будущего», «Космос» и т.д. [8].

В основании прикладного рисунка лежал рисунок академический. Прерогативой Строгановки стала школа конструктивного рисования, а методика академического рисунка, заложенная Ф.Ф.Волошко и

основанная на традициях русской академической школы, методике П.П.Чистякова и разработках ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, получила название «конструктивный рисунок». «Созданная им в Строгановке школа рисунка была новаторской, инновационной, как теперь принято говорить. Рисунок трактовался как инструмент для изучения предметного мира, инструмент, позволяющий не только фиксировать окружающее, но и проектировать, творить, применяя всю силу фантазии. Художники и дизайнеры, прошедшие школу Строгановского рисунка, всегда умели свободно обращаться с формой и пространством. Мои коллеги и сокурсники помнят его замечательное задание “мотоциклетный мотор”. Рисовать нужно было сложно устроенный предмет из потемневшего металла с осями элементов пересекавшихся под немыслимыми углами. Никакие приемчики не срабатывали. Волошко любил ломать стереотипы в подходах, заставлял взглянуть на изображаемый объект с неожиданной стороны» [9]. Кафедрой рисунка была разработана специальная программа по рисунку промышленных объектов [10], реализованная в рамках летней учебной рисовальной практики 1 курса. Цели программы сконцентрированы на изучении структуры объектов, внимании на взаимосвязи художественной формы с конструкцией изображаемого объекта (аэродинамика формы самолета, массивность формы тягача, легкость и изящество фото- и оптических приборов и т.д.).

Особое место в системе обучения проектной графике в МВХПУ отводится бионике как на уровне теории — в проектировании промышленных объектов, в теоретическом курсе «Основ бионики» архитектора Ю.С.Лебедева, так и творческому освоению природных форм в натурных зарисовках. Методика бионической практики (летняя учебная практика, 2 курс) получила обоснование в учебном пособии В.Д. Кракиновской [11]. Теоретические основы архитектурной бионики определили прикладной проектно-исследовательский характер рисунков природных объектов.

В 1976 году итогом происходящих в училище и в профессиональной практике дизайна изменений и поисков новых образовательных методик явилась новая Программа курса «Проектирование и моделирование» [12], разработчиками которой стали Г.В.Крюков, А.Е.Короткевич и А.А.Карху. Главная цель программы, по сравнению с предыдущим

вариантом, осталась неизменной: это связь с реальным производством, реальным проектированием. Программа создавалась в принципиально новых условиях. После организации Минвузом СССР межвузовского объединенного научно-методического совета по промышленному искусству и художественному конструированию, в функции которого входили также обсуждение и утверждение учебных программ, было принято решение программы всех вузов, готовящих художников-конструкторов, выстраивать по типу учебных программ в МВХПУ. Тем самым, в Строгановке создавался «эталон» отечественной образовательной модели дизайнера, что накладывало на разработчиков особую ответственность.

Ведущим разработчиком, под редакцией которого вышла новая версия Программы проектирования, оставался талантливый методист кафедры Г.В.Крюков. В решении краеугольного вопроса о взаимоотношении инженерного и художественного начал в дизайне он признает существование объективных закономерностей. Исходя из этой установки, признающей эстетическое начало как органичное свойство предмета, Крюков выдвигает три основных принципа художественного конструирования: «*комплексное* решение утилитарно-функциональных, конструктивно-технологических, экономических и эстетических вопросов, учет *окружающей среды* и конкретных условий, единство формы и содержания (*образность*)» [13].

Художественная природа образности Строгановского дизайна позволяла достаточно широкую палитру педагогических профессиональных подходов. Наряду с яркими представителями рационального функционализма, исповедующих минималистический композиционный строй объектов дизайна, ориентированных на новейшие технологические достижения промышленности и инженерной науки (Д.А.Бетоньян), в Строгановку приходили и надолго оставались интересные дизайнеры-практики иного склада. В Строгановке в 70-е годы преподавал известный архитектор и дизайнер Е.А.Розенблюм. Спецификой его деятельности проявилась в многоуровневой педагогической практике. На фоне доминирование в методиках проектирования модульного и комбинаторного формообразования, отказа от стилистических подходов, свежая струя истинно «художественного»

взгляда на конструирования обогатила строгановскую школу не только новыми проектными приемами и методами, но и, что гораздо важнее, «перекроила» взгляды на профессию и ее возможности у многих молодых педагогов и студентов. Его концептуальный подход «открытой формы» в проектировании внес кардинальный уход от традиционного аналогового формообразования как построения пластики поверхности самой формы на основе *эргономики, функции, технологии*.

Существенной коррекции подверглись существовавшие в училище методы проектирования с приходом на преподавательскую работу в МВХПУ в 1968 году К.А.Кондратьевой. В руководимых ею проектах возникли новые для Строгановки ноты смелых колористических и формообразующих решений, принципиальная установка на гуманизм создаваемой дизайн-среды, антропоцентричность дизайна.

Акцент — на адресность вещи: «…кому Вы адресуете то, что Вы делаете. Хорошенько представьте себе этого человека. Поставьте себя на его место. Иначе, волей неволей Вы начнете подражать чужому, уже выраженному, или увлечетесь так сказать чистой формой. Новые, умные, красивые формы можно создавать только тогда, когда Вы видите перед собой образ человека, которому будет служить это изделие» [14].

Среди новой плеяды педагогов-дизайнеров, выпускников строгановского факультета Промышленного искусства, был и Ю.В.Назаров, пришедший на преподавательскую работу в МВХПУ в 1972 году. Он относился к той части педагогов, которая исповедовала неразрывную связь школы с реальной теорией и практикой дизайн-проектирования. Эту подпитку давали контакты с ведущим в отрасли научно-исследовательским институтом технической эстетики. Кроме исходных установок Строгановской школы, параллельно работая во ВНИИТЭ, он познакомился и с другими концепциями происхождения дизайна, исходившими от Г.Б.Минервина и Г.П.Щедровицкого. Это расширило его профессиональные подходы не только к проектированию, но и к педагогике, подвергло существенной коррекции взгляды на профессию, сформировавшиеся в период студенчества.

Тематика проектирования в дизайне в эти годы во многом определялась производственным заказом. Транспортный дизайн был особенно востребован промышленностью. В 70-80-е годы крепнут

профессиональные связи МВХПУ с ведущими производителями транспорта СССР: АЗЛК (МЗМА), ЗИЛ, БЕЛАЗ, производителями вертолетов Миля, Камова, авиастроительными предприятиями «ИЛ» и «Ан», «Ту» и «Як». Выпускники распределяются на знаменитые отечественные фирмы и работают, как теперь говорят, на «брэнд».

Часть проектов на ХК делалась по заказам оборонной промышленности. Это были серьезные разработки, в основном, связанные с формообразованием различных средств транспорта: самолетов, танков, самоходных орудий и т.д. (диплом Д.Д.Фомина «Экстерьер танка» (1980), выполненный по заказу Министерства обороны СССР).

В период с 1965 по 1985 годы, благодаря подписанному Договору о сотрудничестве, более 30 студентов и выпускников Строгановки взаимодействовали с Красногорским механическим заводом (от полугодовой стажировки до многолетней работы в коллективе дизайнеров). В их числе: В.Несвитипаско, Е.Тагин, Т.Гринева, М.Малышев, М.Павлович, Е.Рыбникова, Е.Сурова, Н.Щербакова, М.Шитиков и др. Дизайнерами завода и студентами были разработаны оригинальные варианты фотокомплектов, некоторые из которых были защищены охранными документами в качестве промышленных образцов, в т.ч. дипломные проекты М.Малышева, М.Шитикова и др.

Результатом связи с Всесоюзным проектно-конструкторским и технологическим институтом мебели и с промышленными предприятиями стало внедрение многих дипломных разработок дизайнеров мебели МВХПУ в производство на специализированных мебельных предприятиях. Подавляющее большинство проектов были рекомендованы ГЭК и художественно-техническим советом Минлеспрома СССР к массовому производству, по ряду реализованных дипломных проектов получены авторские свидетельства на промышленный образец. Особо следует отметить контакты с Московской мебельной фабрикой № 3, на которой вся продукция с начала 60-х выпускается по проектам, разработанным дипломниками и преподавателями кафедры мебели. «У кафедры проектирования мебели налажены тесные связи с Московскими мебельными фабриками № 3, 4, 6 и 16, а также ММСК-2, мастерскими Моспроекта и периферийными проектными организациями в Ростове-на-Дону, Кишеневе, Горьком и др. Такое

сотрудничество приносит пользу обеим сторонам. Кафедра для ряда фабрик в порядке дипломных заданий разрабатывает наборы мебели, а фабрики изготовляют образцы, и защита проектов производится непосредственно на производстве» [15]. В связи с массовым панельным и блочным домостроением востребованность корпусной сборной модульной мебели, начиная с 70-х годов, резко возросла. Набор корпусной мебели — стенка (дипломная работа Г.Путинцева) была изготовлена на фабрике № 3 и, по отзывам руководителей мебельной промышленности и покупателей, является лучшей из всех выпускаемых другими фабриками. В результате Всесоюзного конкурса 1975 года на лучшие образцы мебели для жилья Вторую и Третью премии получил коллектив кафедры мебели, выступивший от училища. Преподаватели кафедры и ее выпускники получили 21 премию, что составило почти половину всех премий конкурса.

Тесные контакты учебного заведения с ведущим отраслевым научно-исследовательским институтом ВНИИТЭ развивались сразу в нескольких направлениях. Прежде всего, это была педагогическая практика. На рубеже 70–80-х годов к педагогической деятельности в училище привлекаются такие ведущие сотрудники ВНИИТЭ, как Георгий Борисович Минервин (зам. директора ВНИИТЭ по науке) и Лев Александрович Кузьмичев, «привнесшие в методику строгановского дизайна понимание фундаментальных основ теории дизайна и постепенного создания стройной проектной методики» [16].

Строгановка 60-х стала примером тесной взаимосвязи науки и проектной практики. В научно-экспериментальных мастерских НИС Строгановки разрабатывались проекты самого разного назначения. НИС являлся практической школой дизайна не только для педагогов, но и для студентов. Для еще студента, а в будущем — педагога МВХПУ В.И.Ампилова— «первой практической работой в области дизайна стала выполненная на летней практике разработка цветографического решения транспортных средств для служб Мосочиствод и Мосводопровод». В.И.Ампилов говорит: «Эта была работа по линии НИС под руководством заведующего кафедрой художественного конструирования Альфреда Александровича Карху и доцента Ксении Андреевны Кондратьевой, а в творческую группу входили мои друзья

по учебной группе Николай Кожичкин, Олег Левин, Владимир Фомичев и наш однокурсник с отделения промграфики и упаковки Владимир Семенихин. Причем, работа была выполнена столь успешно, что через год ее пришлось повторить уже для всесоюзных служб» [17]. Совместные работы студентов и педагогов в проектных мастерских НИС составляли своего рода цеховую ремесленную школу модели «мастер-подмастерье».

Профессиональное пространство дизайна 70-х годов подвело школу МВХПУ к новому рубежу в теории и практики проектирования. На смену Строгановской версии функционально-эргономической модели дизайна с ее приоритетом модульности, комбинаторики и проектной прототипии постепенно приходит новая, авторская по подходу, модель проектной деятельности. Словно в противовес стандартизации и типизации окружающей человека жизненной среды застойного периода, с его социально-политическим догматизмом, вырывается наружу долго скрываемый в творческом подсознании учеников и педагогов пласт образного ассоциативного и метафорического подхода к проекту. Накопленная энергия готова посягнуть и на универсальную целостность профессии — тематическая широта промышленного дизайна стояла перед разделением на отдельные специализации. Строгановский дизайн вступает в полосу переходного периода, за которым наступает пора концептуальной, художественно и культурно ориентированной проектной деятельности. За истекшее десятилетие профессия сложилась в равновесной проектной, методологической и научной целостности, но, пожалуй, самым главным его итогом стала подготовка научно-педагогических кадров из недр родной alma mater.

Но главная ценность образовательного процесса Строгановка сохраняла в проектной связи с промышленностью. Установка на тесную связь учебного процесса с требованиями жизни и современного промышленного производства, программно провозглашенная еще в 60-е, подтверждается словами А.Н.Лаврентьева. «Строгановская школа всегда была сильна педагогами-практиками, педагогами, которые были ведущими в своей области искусства, дизайна, архитектуры. Александр Веснин или Иван Жолтовский и строили, и преподавали, Эль Лисицкий за время работы во ВХУТЕИНе спроектировал и осуществил несколько крупных международных выставок. Молодые педагоги должны не

только преподавать, но совершенствовать свое профессиональное мастерство как дизайнеры и художники, только тогда они смогут реально научить, только тогда школа будет востребована» [18].

Примечания:

1. *Лаврентьев А.Н.* К истории подготовки дизайнеров в СССР // В сб.: «Проблемы развития дизайнерского образования. Труды ВНИИТЭ. Серия Техническая эстетика. Вып. № *49*. — М.: ВНИИТЭ, 1986. — С. 29.

2. *Устинов А.Г.* Профессиональная подготовка на факультете промышленного искусства. Развитие педагогических концепций и установок // В сб.: «Московская школа дизайна». — М.: ВНИИТЭ, 1991. — С. 111.

3. URL: http://www.icsid.org/

4. *Розенблюм Е.А.* 4 дизайна // Декоративное искусство СССР. — 1966. — № 1. — С. 15–16.

5. С этого определения начиналась глава учебника («Художественное конструирование. Проектирование и моделирование промышленных изделий» / Под. ред. З.Н.Быкова и Г.Б.Минервина. — М.: Высшая школа, 1986), написанная Г.Б.Минервиным.

6. *Лаврентьев А.Н.* От «архитектоники промышленных форм» — к хайтеку. В кн.: Строгановкая школа композиции. — М.: МГХПУ им. С.Г.Строганова, 2005. — С. 223.

7. Программа практических занятий и упражнений по курсу «Архитектоника промышленных форм» В.Д.Кракиновской в 1977 году была утверждена Методическим советом МВХПУ.

8. *Устинов А.Г.* Отношение к прикладному рисунку, проектной графике и макетированию на дизайнерских кафедрах // В сб.: «Московская школа дизайна». — М.: ВНИИТЭ, 1991. — С. 128.

9. *Селицкий С.С.* Наши учителя. Круглый стол 25 ноября 2013 г. Текст подготовлен А.Н.Лаврентьевым и Л.Г.Мясниковой.

10. *Аксенов К.Н.* Иллюстрированная программа учебной практики по выполнению рисунков на ВДНХ студентами 1-х курсов факультета Промышленного искусства. — М.: МВХПУ, 1982.

11. *Кракиновская В.Д.* Изучение и зарисовки природных форм.

Учебное пособие для высших художественно-промышленных училищ. — М.: МВХПУ, 1987.

12. Программа курса «Проектирование и моделирование». Специальность — Промышленное искусство / Составители: Г.В.Крюков, А.Е.Короткевич, З.Н.Быков. — М.: МВХПУ, 1976.

13. *Устинов А.Г.* Профессиональная подготовка на факультете Промышленного искусства. Развитие педагогических концепций и установок // В сб.: «Московская школа дизайна». — М.: ВНИИТЭ, 1991. — С. 113.

14. Интервью с К.А.Кондратьевой на занятиях по проектированию. Фрагмент учебного фильма «Формы и функции промышленных изделий». Киностудия «Центрнаучфильм», 1979.

15. Захаров Г., Калмыков В. Декоративное искусство в архитектуре // Архитектура СССР. — 1976. — № 6. — С. 11–13.

16. Интервью с заведующим кафедрой «Дизайн средств транспорта» Н.Е. Розановым, 2014.

17. Интервью с заведующим кафедрой «Дизайн» МЭИ В.И.Ампиловым, 2014.

18. Круглый стол «Наши учителя». МГХПА им. С.Г.Строганова, 25 ноября 2013. Текст подготовили: А.Н.Лаврентьев и Л.Г.Мясникова.

Библиография:

1. *Лаврентьев А.Н.* К истории подготовки дизайнеров в СССР // В сб.: «Проблемы развития дизайнерского образования. Труды ВНИИТЭ. Серия Техническая эстетика. Вып. № *49.* — М.: ВНИИТЭ, 1986.

2. «Московская школа дизайна». — М.: ВНИИТЭ, 1991.

3. *Розенблюм Е.А.* 4 дизайна // Декоративное искусство СССР. — 1966. — № 1.

4. Художественное конструирование. Проектирование и моделирование промышленных изделий / Под. ред. З.Н.Быкова и Г.Б.Минервина. — М.: Высшая школа, 1986.

5. *Лаврентьев А.Н.* От «архитектоники промышленных форм» — к хайтеку // В кн.: Строгановкая школа композиции. — М.: МГХПУ им. С.Г.Строганова, 2005.

6. Круглый стол «Наши учителя». МГХПА им. С.Г.Строганова, 25 ноября 2013 г. Текст подготовили: А.Н.Лаврентьев и Л.Г.Мясникова.

7. *Аксенов К.Н*. Иллюстрированная программа учебной практики по выполнению рисунков на ВДНХ студентами 1-х курсов факультета Промышленного искусства. — М.: МВХПУ, 1982.

8. *Кракиновская В.Д*. Изучение и зарисовки природных форм. Учебное пособие для высших художественно-промышленных училищ. — М.: МВХПУ, 1987.

9. Программа курса «Проектирование и моделирование». Специальность — Промышленное искусство / Составители: Г.В.Крюков, А.Е.Короткевич, З.Н.Быков. — М.: МВХПУ, 1976.

10. Захаров Г., Калмыков В. Декоративное искусство в архитектуре // Архитектура СССР. 1976. — № 6.

11. URL: http://www.icsid.org/

Н.М. Шабалина

УРАЛЬСКИЕ ХУДОЖНИКИ — ВЫПУСКНИКИ СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА

(к 190-летию Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г.Строганова)

Автор актуализирует тему распространения традиций Строгановской художественно-промышленной школы на творчество уральских художников крупных региональных центров по художественной обработке металла — Златоустовского, Каслинского и Кусинского художественного производств.

The author actualizes the topic spread traditions Stroganov Art and Industrial School for Creative Ural artists of major regional centers of artistic metalwork — Zlatoust, Kasli and Kusinsk artistic production.

Ключевые слова: художественная промышленность Урала, художественный металл, выпускники Строгановского училища.

Keywords: Art Industry Urals, Art Metal, Graduates of the Stroganov School.

В художественной культуре Урала выделяется группа традиционных промыслов, ставших своеобразным олицетворением искусства крупнейшего промышленного региона России. Каслинское и Кусинское чугунное литье, Златоуставская гравюра на стали, Нижнетагильский расписной поднос — всемирно известные центры, свидетельствующие о формировании и многовековом развитии не только металлургического производства, но и художественной обработки металла. В уральском регионе имелись все предпосылки

и условия, способствовавшие развитию центров декоративно-прикладного искусства и художественной промышленности, связанных с добычей и обработкой металла и других природных материалов (волокна, каолина). Начало развитию промышленных центров было положено деятельностью многочисленных кустарных производств, ремесленных мастерских, артелей, локализованных в географических границах региона. Художественно-эстетический и производственный опыт уральские мастеровые испокон веков передавали посредством живой традиционной цепочки «из рук в руки». Со временем и с течением роста производственных мощностей возникала необходимость повышения квалификационного уровня деятельности уральских мастеровых, что осознавали крупные заводовладельцы и отправляли своих подопечных в престижные отечественные художественные заведения Москвы, Петербурга или далеко за границу [2]. Этот процесс был преимущественно связан с обращением к профессиональному искусству, развивавшемуся в строгом академическом направлении, ориентированном на классицизм. В этом плане показательна деятельность художников по обработке металла. В достаточно короткие сроки кустарная форма организации кузнечных мастерских, артелей преобразовалась в индустриальное производство, потребовавшее применения новых инженерно-технологических подходов к массовому, поточному производству и совершенствования художественно-стилевых методов предметного формообразования декоративно-прикладного искусства.

На протяжении XIX и XX столетий многие уральские мастера ведущей металлургической отрасли получали художественное образование в старейшем российском учреждении — Московском художественно-промышленном училище имени С.Г.Строганова: **Гордеев Владимир Васильевич, Костеркина Антонина Кондратьевна, Пащенко Алексей Васильевич, Соловьева Александра Андреевна, Васенин Федор Осипович, Зайцев Георгий Львович, Баландин Павел Александрович, Гореликов Николай Сергеевич, Манаенков Сергей Павлович** — мастера, вошедшие в историю декоративного искусства Урала. Строгановская художественная школа на протяжении всей истории настойчиво



Рисунок 1. Ф.О.Васенин. Тарелка ромбическая для визитных карточек (1904). Каслинское художественное литье. Фотограф С.Прянечников



Рисунок 2. Ф.О.Васенин. Блюдо ажурное для визитных карточек (1904). Каслинское художественное литье. Фотограф С.Прянечников

развивала российские национальные традиции и прививала их своим воспитанникам, приезжавшим учиться в столицу из различных регионов России.

В этом отношении показательна творческая биография уральца Федора Осиповича Васенина (1875–1923), происходящего из простой семьи заводского рабочего. После окончания Златоустовского реального училища Васенин выполнял заказы Златоустовской оружейной фабрики по разработке рисунков для украшения холодного оружия, затем начинающий художник был замечен руководством и послан стипендиатом в московское Строгановское художественно-промышленное училище совершенствовать и преумножать свои знания в художествах (годы обучения: 1893–1898). По возвращении на родину Федор Васенин становится первым профессиональным скульптором и в 1899 году устраивается старшим мастером цеха художественного литья на Кусинский завод. Среди многочисленных авторских работ Ф.О.Васенина выделяется группа декоративных предметов начала XX века: «Нож ажурный в русском стиле» (1901), «Шкатулка ажурная с ковром-самолетом на крышке», пепельница «Туфли старые с мышатами» (1902), «Тарелка для визитных карточек» (1904), «Рамка для фотографий в русском стиле», «Ваза в стиле рококо» (1906), «Подсвечник в итальянском стиле» (1910), в которых обнаруживается тонкое

чувство исторического стиля (от неоклассицизма до модерна), добрый юмор и изысканная декоративность в сочетании с конструктивной целесообразностью конкретной вещи. В растительных орнаментальных мотивах декоративных предметов отмечается глубокое погружение автора в специфику традиционного отечественного искусства. Образцы моделей мастера подтверждают знание особенностей древнерусского стиля эпохи.

Многие художественные образцы, разработанные Ф.О.Васениным, находятся в музейных собраниях страны и не только на малой родине, но и в московских коллекциях Исторического музея, Всероссийского музея декоративно-прикладного искусства, Сергиево-Посадского историко-художественного музея-заповедника, в Русском музее Петербурга, что свидетельствует о признании мастерства и распространении художественного опыта уральских мастеров.

В свою очередь, профессора Строгановского училища, передавая уральским мастеровым опыт и знания, развивали их творческий потенциал. В середине XX века авторитетный ученый, профессор Н.Н.Соболев накануне Великой Отечественной войны провел большую организационную и творческую работу по открытию в Москве первой специализированной Всесоюзной выставки «Художественное чугунное литье. Скульптура — архитектура», сопроводив ее каталогом [1]. На выставке экспонировалось 209 произведений, из которых 171 изделие — Каслинского завода. В числе экспонентов были представлены другие уральские производства: Кусинский, Кушвинский, Верхне-Исетский чугунно-литейные заводы. Главное Управление учреждениями изобразительных искусств и Академия архитектуры СССР решили показать лучшие образцы художественного литья с целью привлечь к этой области внимание скульпторов, архитекторов и производственников, призванных активно участвовать в оформлении и организации городских улиц и площадей, облагородить быт советских граждан. Но работа в этом направлении возобновилась и активизировалась только после окончания Великой Отечественной войны.

Достойному качеству каслинских изделий способствовали высокие технико-технологические свойства металла, получаемого на заводе. Состав чугуна, идущего на изготовление художественных предметов,

отличался от чугуна, применяемого для изготовления технической машинной продукции. В изготовлении скульптур была важна не столько техническая прочность, сколько пластические возможности материала. На пластичность и качество изделий влиял химический состав металла и другие параметры производства, среди которых важно отметить использование оригинальных формовочных глинистых песков и древесного угля в качестве топлива (к концу 1930-х годов он сменится на привозной кокс). В составе чугуна имелись примеси углерода, марганца, кремния, фосфора и серы. Содержание фосфора в значительной степени увеличивали его легкоплавкость и, по мере застывания, давали более гладкую поверхность, поэтому для отливки художественных изделий чаще употребляли фосфористый чугун. Присутствие серы в чугуне увеличивало прочность и упругость металла, но при отливке плохо заполняло форму. Именно поэтому для тонких изделий серистый чугун был не желателен. На каслинском заводе в первой половине XX века для художественного литья употребляли чугун с максимальным содержанием кремния, а для плавления — специальный литейный кокс, что в целом гарантировало тонкость отливок, но изделия при этом были очень хрупкими [1, с. 10].

В 1956 году скульптурное отделение Строгановского училища заканчивает **Сергей Павлович** Манаенков (1926–2006) и отправляется на Каслинский завод, где вскоре его назначают главным скульптором художественного цеха металлургического завода. В творческой должности художник проработает около двадцати лет (1957–1975) и воспитает целую плеяду талантливых мастеров, среди которых: Д.Ю.Косыгина, Д.А.Хорошенин, В.Л.Чуфаров. Традиции Строгановской профессиональной школы опосредованно передавались молодому поколению мастеров.

Сергей Павлович начал трудиться на заводе в достаточно сложный и противоречивый для каслинского производства период (конец 1950-х — начало 1960-х годов), отмеченный общим снижением качества художественного литья. Стремление заводского административного аппарата упростить производственный процесс, минимизировать расходы на материалы, сократить штаты специалистов по формовке, чеканке изделий привело к увеличению тиражируемой продукции, но за

счет резкого снижения ее качества. В ответственной работе чеканщика отмечалось пренебрежение филигранной проработкой мельчайших деталей, происходило изменение технологии и состава покрытия отливок. Изделия утрачивали былое благородство фактурности, чистоты, мягкости проработки чугунной поверхности. Взамен пришла тяжеловесная толстостенная форма, с заусенцами и крупинками в покрытии. Каждый мастер в силу своей требовательности к работе старался держать марку каслинского литья, но в условиях поточного производства сделать это было нелегко. В сложившейся ситуации С.П.Манаенков приходит к приему максимального обобщения формы, подчеркивая ее органическую обтекаемость и непринужденность (подчасник «Ворона и лисица» (1955), подсвечник с камнем, «Хозяйка Медной горы» (1980), «Буденовец» (1965)), что соответствовало общей художественной тенденции. Художники производства чутко улавливали новые веяния времени, были призваны учитывать постоянно меняющиеся запросы потребителя и обновлять ассортимент изделий различного назначения. При массовом выпуске продукции на поточно-конвейерных линиях необходимо было обеспечить минимум отходов и отклонений от модели, стремиться к максимальной качественной идентичности эталонного образца серийной, массовой продукции. В производстве важно слаженное творческое взаимодействие всех заводских структур, четкое взаимодействие художника, конструктора, технолога. От профессиональной кадровой подготовки специалистов, степени талантливости мастеров, технической оснащенности производства зависели показатели и общий эстетический уровень художественного производства. Строгановское художественное училище давало возможность уральским художникам повышать свое профессиональное мастерство, при этом сохраняя и преумножая уникальные традиции уральского региона.

Примечания:

1. *Соболев Н.Н.* Художественное чугунное литье в русском искусстве // Выставка художественного чугунного литья. Скульптура — архитектура. Каталог / Вводная статья и аннотации проф. Н.Н.Соболева.

— М.: Гос. архитектурное изд-во Академии архитектуры СССР. — М., 1940. — 54 с.: ил.

2. *Куликовских С.Н.* К вопросу о профессиональной подготовке кадров для златоустовских горных заводов (конец XIX — начало XX вв.) // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. Выпуск № 24 (96) / 2007. — С. 28.

Библиография:

1. *Гилев А.С.* Актуальные проблемы каслинского литья / А.С.Гилев // Творческие проблемы современных народных художественных промыслов / сост. и науч. ред. И.Я.Богуславская. — Л., 1981. — С. 357–360.

2. *Гореликов Н.С.* Каслинское художественное литье / Н.С.Гореликов // Русский художественный металл / Разина Т.М., Суслов И.М., Хохлова Е.Н., Гореликов Н.С. НИИ ХП. — М.,1958. — С. 93–112.

3. *Павловский Б.В.* Касли. / Б.В.Павловский. — Свердловск: Кн. изд-во, 1957. — 88 с., 28 л. ил.

4. *Соболев Н.Н.* Чугунное литье в русской архитектуре. — М., 1951. — 206 с., 305 ил.

5. *Шабалина Н.М.* Основные тенденции развития каслинского художественного чугунного литья в XX — начале XXI в. // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия Социально-гуманитарные науки. Выпуск 16. — Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2011. — № 9. — С. 96–101.

Л.И. Иванова–Веэн

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ УЧИЛИЩА ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА (1866–1918) И ИСТОЧНИКИ ПО ЕГО ИСТОРИИ. К 150–ЛЕТИЮ ОСНОВАНИЯ УЧИЛИЩА

В публикации дается историографический и источниковедческий обзор документальных материалов по истории УЖВЗ. Рассмотрены различные категории документов: уставы, программы, задания, личные документы, групповые фотографии учеников и педагогов. Впервые освещается художественное наследие учащихся живописного, скульптурного и архитектурного отделений Училища из государственных фондохранилищ.

The publication provides the review of historiographical and source studies of the documents on the UZhVZ history. There describes the various categories of documents: statutes, programs, study works, personal papers, photos of students' and teachers' groups. There are for the first time represents the art heritage of the learners of painting, sculptural and architectural departments in state depositories.

Ключевые слова: Училище живописи, ваяния и здочества, исторические документы, здания, образовательные программы, историческое наследие.

Keywords: Moscow School of Painting, Architecture and Sculpture, historical documents, buildings, educational programs, historical heritage.

Осенью 2016 г. исполняется 150 лет с даты основания Училища живописи, ваяния и зодчества (УЖВЗ) (1) – одного из крупнейших центров художественного образования в дореволюционной России.

Уступавшее только Императорской Академии художеств (2),

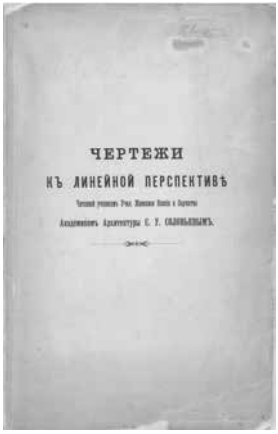


Рисунок 1. Обложка учебника «Чертежи к линейной перспективе» читал ученикам УЖВЗ С.У.Соловьев 1892 г. Собрание Музея МАРХИ (из архива И.Ламцова)

московское Училище в 1866-1918 гг. подготовило более 1000 художни-ков по всем видам искусств (3). Произведения воспитанников Училища – живописцев: П.Д. Корина, К.А. Коровина, П.В. Кузнецова, И.И. Левитана, К.Е. Маковского, М.В. Нестерова, В.Г. Перова, В.А. Серова, Р.Р. Фалька, К.Ф. Юона; скульпторов: С.М. Волнухина, С.Т. Коненкова, Н.А. Клодта и многих других – являются гордостью российских художественных музеев. По проектам архитектороввыпускников: А.С. Каминского, братьев П. и И.А. Голосовых, И.П. Машкова, А. Мейснера, К.С. Мельникова, В.К. Олтаржевского, М.П. Парусникова, А.Н. Померанцева, С.У. Соловьева и др. были построены жилые дома, культовые задния, музеи и пассажи, которые вошли в классику русского зодчества конца XIX начала XX вв. Москвы и других городов России.

К сожалению, об истории УЖВЗ до сих пор нет специальной монографии. В то же время важнейшие российские художественные школы удостоились монографий еще до революции, это сама петербургская Академия художеств [1] и Строгановское художественно-промышленное училище [2]. В советское время эти школы удостоились новых фундаментальных изданий [3, 4], также как и Художественно-промышленное училище барона Штиглица [5].

Следует отметить, что все эти учебные заведения продолжили свое существование и в советское время, а УЖВЗ не было восстановлено (4). Этим и объясняется то, что Училищу не было уделено серьезного внимания. Теперь назовем отдельные публикации о московском УЖВЗ. Изучение истории Училища было начато в 1950-х гг. с истории живописного отделения. Н. Дмитриевой в своей книге, имеющей полное название Училища [6], внимание было уделено только деятельности живописцев-передвижников: ведущих педагогов и учеников. Об

архитектурном отделении училища данные отсутствуют. В монографии Н. Молевой и Э. Белютина исследовалась система обучения изобразительному искусству в художественных учебных заведениях России в целом, в том числе в УЖВЗ [7]. Отметим, что эти авторы не обратили внимания на очень важное издание, подготовленное самим Училищем в 1908г., это книга «Программы Училища….» [8], в которой была отражена вся структура и деятельность училища, и приведена таблица с количеством часов и перечислением всех предметов Общеобразовательного и Художественного отделения.

Тема истории архитектурного отделения УЖВЗ оставалась не тронутой до 1990-х гг., когда она стала важной составной частью исследований при изучении истории архитектурных учебных заведений Москвы в Музее истории московской архитектурной школы (музее МАРХИ). На первом этапе исследований было определено место УЖВЗ в общей эволюции московской архитектурной школы и составлена базовая историческая справка по Училищу [9, 10]. В том же 1995 г. С. Хан-Магомедов своей монографией о ВХУТЕМАСе опубликовал ряд материалов об архитектурном отделении УЖВЗ [11]. Важным результатом научных исследований музея МАРХИ в 1999 г. стала публикация списков выпускников и педагогов архитектурного отделения УЖВЗ по материалам Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ) [12]. Затем были опубликованы новые сведения об архитектурном отделении и сами ученические работы, собранные музеем МАРХИ [13]. В связи с подготовкой юбилейных мероприятий к 250-летию Московской архитектурной школы автором статьи были выявлены подлинные учебные работы УЖВЗ в ряде фондохранилищ музеев и архивов Москвы. Выявленные ученические работы экспонировались на выставке в Малом манеже и затем были опубликованы в юбилейном издании [14]. Тема архитектурного образования в УЖВЗ затрагивалась в публикации Е.И. Кириченко, которая рассматривала эту тему в контексте эволюции стиля искусства конец XIX и начала XX вв. [15].

Теперь дадим краткую историческую справку об УЖВЗ. Училище было образовано соединением Московского Дворцового архитектурного училища (5) с Училищем живописи и ваяния Московского

художественного общества (6), располагавшегося на Мясницкой ул. (в бывшем доме И.Юшкова) (7). В мае 1866 г. был утвержден Устав Московского художественного общества, закрепивший его новое название Училище живописи, ваяния и зодчества (8). Училище было во многом ориентировалось на петербургскую Академию художеств, стремясь прежде всего сохранить и развить академические традиции.

Училище состояло из отделения вспомогательных наук и отделения художеств. Обучение живописцев, скульпторов и архитекторов велось на отделении художеств в четырех рисовальных классах: «Рисование с оригиналов и гипсовых частей», «Рисование с античных гипсовых голов», «Рисование с античных гипсовых фигур» и 4 класс – «Рисование с натуры» (последний был необязательным для архитекторов). Обучение считалось законченным, когда ученик сдавал экзамены по всему курсу наук и выполнял работу на малую серебряную медаль, получая звание «неклассного художника». После этого он мог остаться в Училище еще на год и выполнить работу на большую серебряную медаль, получая звание «классного художника» живописи или архитектуры и чин XIV класса.

С середины 1890-х гг. начался новый период в истории Училища. Изменения в его структуре отражены в Уставе 1896 г. Отделения вспомогательных наук стало именоваться общеобразовательным, (что соответствовало программе среднего учебного заведения). Окончившие общеобразовательное отделение переводились в первый «головной» класс художественного отделения и могли избрать одну из трех специальностей. На живописно-скульптурном отделении обучались 5 лет, на архитектурном 6 лет. Окончившим училище присваивалось звание и чин XIV или XII класса уже без награждения медалями. В августе 1918 г. УЖВЗ было реорганизовано во Вторые Свободные государственные художественные мастерские (9).

Грядущий юбилей УЖВЗ дает повод обратиться к рассмотрению полувековой истории Училища и к его документально-художественному наследию.

Основной массив документов по истории Училища находится в РГАЛИ (фонд 680). Там хранятся преимущественно базовые, уставные документы Училища: годовые отчеты (с информации о награждениях учеников и деятельности педагогов), программы,



Рисунок 2. В.О.Ключевский среди учеников УЖВЗ фото 1910 г. Собрание Музея МАРХИ (из архива В.Надежина)

личные дела преподавателей и учеников, что делает данный фонд главным источником документальных материалов по истории учебного заведения. Часть документальных источников по истории УЖВЗ хранится в Музее МАРХИ: это преимущественно документы учащихся (справки и аттестаты), рукописные и опубликованные учебники ведущих педагогов С. Лучшева, И. Машкова, С. Соловьева, групповые фотографии учеников и педагогов. Уникальным экспонатом Музея МАРХИ являются погоны учащегося. Некоторые документы (справка об успеваемости ученика) и групповые фотографии учеников были опубликованы в юбилейном альбоме к 250-летию московской архитектурной школы [14, с. 27, 84-85]. Рукописные отчеты Училища за 1865-1866 гг. (отсутствующие в РГАЛИ), учебники и прочее находятся в библиотеке МАРХИ, которая является правопреемницей библиотеки Училища.

Большая и лучшая часть сохранившихся произведений учеников живописного отделения УЖВЗ, выполненных в период обучения, находится в Государственной Третьяковской галерее (ГТГ). Еще в период существования Училища несколько ученических работ живописцев были приобретены П.М. Третьяковым, например, картина А.П. Рябушкина «Крестьянская свадьба в Тамбовской губернии». Впоследствии собрание пополнилось другими произведениями учеников,

приобретенными Советом Галереи: например, работами учащихся 1870-х гг., когда господствующее положение в преподавательском составе заняли передвижники, в том числе выполненные на медаль работы В.Е. Маковского «Литературное чтение», А.Е. Архипова «Посещение больной», М.А. Петрова «Пансионерки», Н.С. Третьякова «Утром на даче», И.П. Богданова «За расчетом», ученические работы И.И. Левитана, С.Н. Светославского и других. В начале XX столетия, особенно после 1905 г., среди учеников УЖВЗ получило развитие увлечение авангардными течениями. В собрании ГТГ находится много работ учеников того периода. На большую серебряную медаль исполнена картина Н.П. Ульянова «Чистые пруды». Также представлены работы В.Э. Борисова-Мусатова, К.А. Коровина, М.В. Нестерова и др. В Музее Революции (ныне музей современной истории России) хранится полотно С.А. Коровина «В волостном правлении».

Ряд работ живописного отделения Училища находится во многих региональных художественных музеях. В Бурятском республиканском музее находится работа И.Л. Горохова «У постели выздоравливающей» (большая серебряная медаль), в Омском музее изобразительных искусств работа Н.А. Касаткина «У часовни» (большая серебряная медаль). Некоторые ученические работы К.С. Петрова-Водкина хранятся на его родине — в художественно-мемориальном музее в Хвалынске.

Ученических работ скульптурного отделения сохранилось не так много, и это вызвано двумя факторами: хрупкостью глиняных и гипсовых изделий и малочисленностью самого отделения по сравнению с двумя другими. К тому же период расцвета передвижничества в живописи был не лучшим временем для скульптуры. Скульптурная школа С.И. Иванова в 1870-е гг. не смогла показать таких выдающихся результатов. Из работ того времени в ГТГ хранятся работа Блистанова, отлитая с оригинала в ГРМ, и статуэтка Клодта фон Юргенсбурга.

С.М. Волнухин, преподававший в Училище с 1894 г. до конца его существования, фактически создал московскую скульптурную школу, на сложение которой оказал влияние и другой преподаватель – Паоло Трубецкой. Работы их учеников Н.А. Андреева, А.С. Голубкиной, В.Н. Домогацкого, Б.Д. Королева, Н.В. Крандиевской и А.Т. Матвеева также представлены в собрании ГТГ. Как пример регионального музея,

хранящего ученические работы скульптурного отделения УЖВЗ, можно указать Музей скульптуры С.Т. Коненкова в Смоленском государственном музее-заповеднике.

Ученические работы и проекты учеников архитектурного отделения УЖВЗ находятся прежде всего в Государственном научно-исследовательском музее архитектуры им. А.В. Щусева (ГНИМА), где среди материалов архитекторов сохранились ученические работы Н.В. Всеволожского, И.А. Иванова-Шица, Н.Я. Колли, М.Т. Преображенского и других, поступившие туда как часть творческого наследия зодчих. Примерно такое же по объему собрание ученических работ находится в коллекции музея МАРХИ: это ученические работы Г. Мапу, Воробьева, дипломные проекты И.А. Голосова, А. Ефимова, В.Ф. Надеждина, И.В. Рыльского, А. Паукера. Работы некоторых архитекторов оказались разделены межу несколькими собраниями. Так, наследие архитектора И.П. Машкова разделено между несколькими собраниями Москвы: наиболее ранние его работы (первого и второго годов обучения) хранятся в Музее истории Москвы, работы следующего периода обучения (работы на копирование и младшего проектного класса) – в ГНИМА и Музее МАРХИ, а работы старшего проектного класса, на малую и большую серебряные медали – в РГАЛИ. Не менее важной частью архитектурного раздела наследия УЖВЗ являются фототипии (1880-е гг.) и фотографии (с 1890-х гг.) с проектов, выполнявшихся учениками на звание художника-архитектора, хранящиеся в Музее МАРХИ.

В процессе изучения истории московской архитектурной школы автором статьи были выявлены практически все сохранившиеся работы учеников архитектурного отделения по различным предметам и составлен их общий предметно-хронологический перечень. Такой свод работ и проектов, выполнен пока только для архитектурного отделения. В РГАЛИ удалось выявить ряд «программ» с заданиями для учеников, составленных преподавателями Училища: К.М. Быковским, С.У. Соловьевым, Н.С. Курдюковым, И.А. Ивановым-Шицем. Несколько «программ» находятся и в собрании самого музея МАРХИ. Таким образом, в распоряжении исследователя оказываются и документы с описаниями заданий, и выполненные по ним работы учеников. Материалы живописного и скульптурного отделений подобных перечней еще не имеют.

Сохранились также мемуары архитекторов бывших учащихся УЖВЗ, где они рассказывают о годах учебы: В.К. Олтаржевского и Н.Д. Виноградова в музее МАРХИ и И.Е. Бондаренко в РГАЛИ.

Надеемся, что данная статья положит начало будущей монографии, куда будут включены перечисленные выше письменные источники и сохранившиеся художественные произведения студентов Училища живописи, ваяния и зодчества.

Примечания:

1. В научно-популярной литературе и справочниках встречается также ошибочное сокращение названия – МУЖВЗ, хотя Московским оно никогда не называлось.

2. С 1757 по 1918 год самым главным художественным учебным заведением России являлась петербургская ИАХ, созданная как Академия «трех знатнейших художеств».

3. Училище выпустило более 400 живописцев, около 100 скульпторов и около 500 архитекторов.

4. Его наследниками в равной мере являются Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова и МАРХИ, а также созданная в 1986 г. Российская академия живописи, ваяния и зодчества И.Глазунова, которая и занимает историческое здание УЖВЗ.

5. Московское Дворцовое Архитектурное училище располагалось на втором этаже здания Сената. До 1831 г. Училище именовалось Кремлевским, которое было организовано в 1801 г. на базе предшествующих архитекторских школ Д. Ухтомского, В. Баженова, М. Казакова второй половины XVIII в. в Кремле. Характерным для обучения в Архитектурном училище была связь со строительной практикой.

6. В 1832 г. был образован Кружок любителей живописи и художеств, при котором с 1833 г. был открыт Художественный класс. В 1834 г. кружок превратился в Московское художественное общество, а художественный класс в Училище живописи и ваяния, которое располагалось на Мясницкой улице.

7. Бывший дом И.И. Юшкова – один из лучших творений московского зодчества эпохи классицизма конца XVIII в. В конце XIX в. Училище проводило реконструкцию здания: со стороны Боброва пер. был пристроен корпус, где располагалось архитектурное отделение. В 1920-х г. располагался ВХУТЕМАС, ВХУТЕИН. С 1990-х гг. Академия живописи ваяния и зодчества И.Глазунова.

8. РГАЛИ, Ф. 680, оп. 1, д. 216. В соответствии с Уставом 1866 г. Московское Художественное общество стало подчиняться Министерству Императорского двора.

9. На базе отделений училища были образованы художественные мастерские. Одновременно было реорганизовано Строгановское училище на Рождественке, получившее название Первых СГХМ. Осенью с 1920 г., при слиянии Первых и Вторых СГХМ был образован ВХУТЕМАС (с 1927 г. – ВХУТЕИН). С 1930 г., в связи с реорганизацией ВХУТЕИНа, его факультеты вошли в состав художественных отделений соответствующих вузов: полиграфак – Полиграфический институт, текстильфак – Текстильный институт. Живописный и скульптурный факультеты переведены в Академию художеств. На базе его архитектурного отделения, а также архитектурного отделения Московского высшего технического училища был организован Архитектурный строительный институт (АСИ), с 1933 г. переименованный в Московский архитектурный институт (МАИ, с 1970 г. – МАРХИ).

Библиография:

1. Юбилейный справочник Императорской Академии Художеств 1764-1914 / Сост. С.Н. Кондаков. Т.1-2. Спб: 1914.

2. *Гартвиг А.Ф.* Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, учрежденная в 1825 г. графом С.Г. Строгановым: ее возникновение и развитие до 1860 г. – М., 1901.

3. Юбилейный справочник выпускников С-П Государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина Российской Академии художеств 1915-2005. Спб.: 2007.

4. *Шульгина Е.Н.* Строгановское училище. 1825-1917 //

Московское высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское). М., 1965.

5. Санкт-Петербургская Государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица. СПб., 2011.

6. *Дмитриева Н.А.* Московское училище живописи, ваяния и зодчества.– М: Искусство, 1951

7. *Молева Н.М., Белютин Э.М.* Русская художественная школа второй половины XIX – начала XX вв. М., 1967.

8. Программы Училища живописи, ваяния и зодчества (УЖВЗ) Московского художественного общества и условия приема в училище. М.: типо-литография А.В. Алмазовой, 1908.

9. *Иванова-Веэн Л.И.* Московская архитектурная школа. Этапы развития / Архитектурные школы Москвы. Сборник 1: Исторические данные. 1749–1990-е. – М: Ладья, 1995 .– С.7-12.

10. *Крупская Ю. Е., Розанова Т.М.* Училище живописи, ваяния и зодчества. Архитектурное отделение. 1966-1918 / Архитектурные школы Москвы. Сборник 1: Исторические данные. 1749–1990-е. – М: Ладья, 1995. – С.35–38.

11. *Хан-Магомедов С.О.* Московское училище живописи, ваяния и зодчества / ВХУТЕМАС, Т. 1. М., Ладья, 1995. – С.103-113.

12. Список выпускников. Архитектурное отделение УЖВЗ / Архитектурные школы Москвы. Сборник 2: Учителя и ученики. 1749-1918 / Автор-составитель Иванова-Веэн Л. И. – М: Ладья, 1999. – С.57-64.

13. *Крупская Ю.Е, Иванова-Веэн Л.И.* Архитектурное отделение Училища живописи, ваяния и зодчества / Архитектура и строительство Москвы. – М., 2000.– №6. – С.33–37.

14. Архитектурные отделения Училища живописи, ваяния и зодчества и других учебных заведений. 1866-1918 / 250-лет Московской архитектурной школы. Учебные работы и проекты. 1749-1999. Иллюстрированный альбом / Автор-составитель Иванова-Веэн Л.И. – М., 2000. – С.81-116.

15. *Кириченко Е.И.* Московская архитектурная школа XIX-начала XX вв. и московская архитектура//250-лет Московской архитектурной школы. Материалы научной конференции. – М: Ладья, 2002. – С.26-32.

С.С. Громик

ПРОГРАММА И.В. ЛАМЦОВА ПО ДИСЦИПЛИНЕ «ПРОСТРАНСТВО» НА ДЕРМЕТФАКЕ ВХУТЕИНА

В статье впервые рассматривается педагогическая программа, разработанная для Дерметфака ВХУТЕИНа, хранящаяся в собрании Музея МАРХИ. Данные материалы позволяют расширить представление о дисциплине «Пространство» и более детально раскрыть педагогическую практику И.В. Ламцова.

The article for the first time examines the educational program designed for Dermetfak of VHUTEIN that is stored in the collection of the Museum of the Moscow Architectural Institute. These materials make it possible to expand the understanding of the discipline of “space” and to reveal in more detail pedagogical practice I.V. Lamtsova.

Ключевые слова: ВХУТЕИН, ДЕРМЕТФАК, пропедевтика, дисциплина «Пространство», И.В. Ламцов.

Keywords: VHUTEIN, DERMETFAK, propaedeutics discipline ‘space’, I.V. Lamtsov.

Пропедевтическая дисциплина «Пространство», не теряющая своей актуальности благодаря уникальному подходу, разработанному архитекторами рационалистами, достаточно широко известна и изучена. Это произошло, прежде всего, благодаря публикациям С.О. Хан-Магомедова, который ввел в научный оборот множество материалов, касающихся рассматриваемой дисциплины и открыл всем имя ее основателя – Н.А. Ладовского. Далее дисциплина «Пространство» все глубже раскрывалась и изучалась различными исследователями архитектурно-художественного образования. Однако,

изучение этой дисциплины всегда оставалось в контексте преподавания на архитектурном факультете, и по сей день не был глубоко изучен курс «Пространства» на других факультетах. Сегодня появляются материалы, связанные с преподаванием на факультете по обработке дерева и метала во ВХУТЕИНе. Так, в собрании Музея МАРХИ, хранятся документы И.В. Ламцова, переданные семьей педагога, и позволяющие подробнее рассмотреть преподавание дисциплины на Дерметфаке.

Пропедевтика «Пространство», как самостоятельная дисциплина в пропедевтическом курсе ВХУТЕМАСа, была разработана профессором Н.А. Ладовским в ОБМАСе ВХУТЕМАСа [1] (1920-1923) и введена в обязательную межфакультетскую программу Основного отделения в 1923г. С этого года ученики Н.А. Ладовского, прошедшие, апробированный в течении трех учебных лет, курс дисциплины «Пространство» в ОБМАСе, начинают преподавать дисциплину «Пространство» в качестве ассистентов под руководством В.Ф. Кринского, еще будучи студентами старших курсов. По окончанию обучения в мастерских (1926 г.), параллельно с продолжением обучения в аспирантуре, Ламцов начинает преподавание на Дерметфаке уже как единственный самостоятельный педагог.

Специфика преподавания архитектурной пропедевтической дисциплины на других факультетах крайне интересна и имеет множество неизученных вопросов. Методика преподавания «Пространства» на рассматриваемом факультете также известна лишь фрагментарно. На сегодняшний день опубликованы работы студента А. Дамского: серия зарисовок на тему «построение метрических, ритмических и динамических рядов», где ряды составлены из простых геометрических форм [4. 254с.], и последующее задание – построение ритмических рядов уже в композиции конструктивной системы [5. 158с.]. Известна серия фотографий студенческих макетов. Также в публикациях можно найти групповую фотографию, на которой Ламцов изображен среди студентов, в процессе работы над макетами.

Сегодня, в поле зрения изучения появляются новые, неизученные материалы из собрания Музея московской архитектурной

школы. Первым из публикуемых документов стоит рассмотреть программу пропедевтического курса, составленную Ламцовым. С полным текстом программы можно ознакомится по документам, представленным в приложении.

Документ представляет собой три листа печатного текста формата А4 в которых последовательно изложены специфика курса, а также тематика и очередность предложенных заданий. Так как речь идет о втором курсе обучения, задания, представленные в программе, являются производственными [2].

Здесь и начинается существенное отличие от аналогичного архитектурного курса: студентам Дерметфака предлагается выполнить три задания, цель которых лежит в области понимания роли пространства в предметном дизайне с учетом специфики работы с конкретными материалами. В условиях специфики курса, Ламцов обращает внимание на «функцию проектируемого оборудования и вещей, материал и его общее назначение».

В первом задании студентам предлагают подчеркнуть выразительность плоскостной формы на примере проекта двери. Причем дверь является не просто отдельно стоящим объектом, а является доминирующей частью композиции вместе со стеной и ее деталями (например, витриной). Так ставшее обязательным задание на фронтальную композицию, выполняя которое студенты архитектурного факультета разрабатывали фасад, студенты Дерметфака начинают работать с композицией двери в интерьере.

Второе задание «На выразительность объемной формы» предлагает выполнить проект небольшого сооружения или группы предметов, которую реципиент воспринимает в процессе кругового осмотра. Акцентируется именно пространственное восприятие проектируемого объекта или группы объектов, причем обязательным критерием грамотно выполненного задания, является наличие доминирующей стороны или объема.

В архиве Ламцова из собрания Музея МАРХИ хранится уникальный рукописный вариант этого задания, подписанный преподавателем. На небольшом листе тетрадного формата дано подробное описание целей и задач данного упражнения. В отличие от описания задания в общей

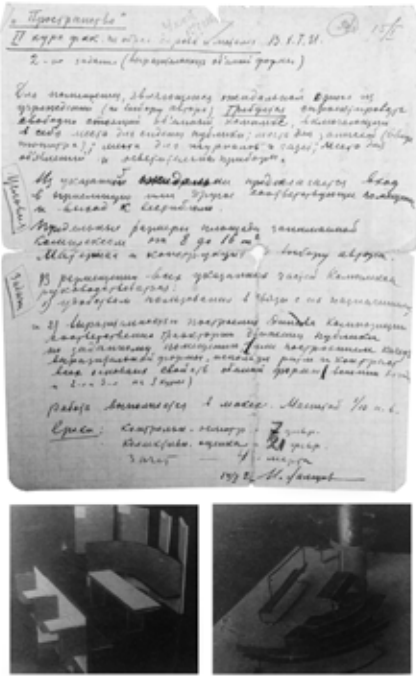


Рисунок 1. Второе задание курса дисциплины «Пространство» на Дерметфаке (собрание Музея МАРХИ) и студенческие работы к нему

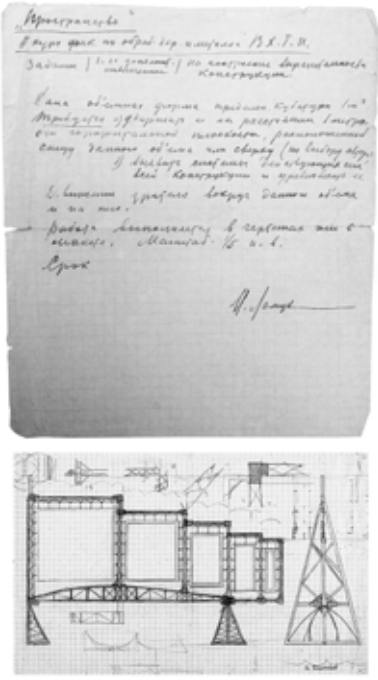


Рисунок 2. Дополнительное задание на выявление выразительности конструкции (из собрания Музея МАРХИ) с примером его выполнения (А. Дамский)

программе, здесь в качестве объекта проектирования предлагается выполнить макет конкретного помещения – помещения для ожидания посетителей в различных видах учреждений. Итоговый результат должен совмещать в себе функциональность и выразительность построения композиции. Эти цели являются основными не только в данном задания, но и являются общими максимами в движении архитекторов рационалистов. Так, одна из самых влиятельных группировок в архитектуре советского авангарда популяризирует свои идеи, закладывая основные качества работы архитектора не только в программу обучения зодчих, но и в программы других факультетов.

В оригинале задания также уточняются сроки его выполнения:

с седьмого по двадцать первое февраля, что помогает точнее ориентироваться в временном графике курса. Так становится возможным сделать вывод, что второе задание открывает второй семестр по дисциплине «Пространство».

Также, благодаря оригинальному тексту задания в процессе работы удалось атрибутировать опубликованные студенческие работы на курсе «Пространство» в Дерметфаке. В представленном макете изображена композиция предметов интерьера для ожидания. Интересно, что само пространство интерьера студенты не фиксируют перегородками. Благодаря композиции мебельным группам и другим предметам интерьера ученики Ламцова дают довольно четкое представление о пространстве не ограничивая его.

Третье задание ставит целью проектирование глубинного пространства на примере выставочного интерьера, зала или ряда киосков. В данном задании для его выполнения необходимо умело использовать все элементы, их свойства и приемы работы, наработанные за два курса обучения дисциплине: работа с формой, величиной, массой, протяженностью пространства, светотенью, фактурой материала и т.д. Поэтому в приложении к программе указываются два дополнительных отвлеченных задания, являющиеся вспомогательными перед итоговой работой.

Это задания на выявление выразительности форм в пространстве и задание на выразительность архитектурной конструкции. Именно примером выполнения второго из дополнительных заданий является опубликованная работа Дамского, где представлена конструктивная ферма с использованием приемов ритмической композиции.

В архиве Музея МАРХИ также хранятся оригинал известной работы Дамского. Помимо общей тематики задания, обозначенной в программе, И.В. Ламцов акцентирует внимание на ритмических и контрастных построениях формы, служащих в качестве основных свойств, подчеркивающих выразительность выполняемых объектов. Также, как и большинство заданий курса задания выполняются в виде макета.

В итоге проведенного анализа стоит отметить, что Ламцов разрабатывает уникальный курс с точки зрения адаптации упражнений

для архитектурного факультета для иной, пусть и близкой, специальности. Основой данной адаптации является внедрение основных черт преподавания на Дерметфаке в тематику заданий дисциплины «Пространства», при этом сохраняя основную идею пропедевтического курса – работу студентов с пространственными категориями. Публикуемые материалы позволяют наиболее точно прочувствовать этот баланс, достигнутый преподавателем в процессе создания курса.

Введение в научный оборот новых материалов позволяет не только расширить знания о рассматриваемой дисциплине, но и атрибутировать ранее опубликованные материалы. Знания, полученные из работы над этими материалами, позволяют с уверенностью говорить о значении дисциплины не только в рамках архитектурной специальности, но и за ее пределами.

Примечания:

1. ОБМАС – Объединенные мастерские, созданные в структуре Архфака ВХУТЕМАСа группой архитекторов рационалистов для обучения будущего поколения архитекторов. Подробнее об основополагающей идее рационалистов и методах ее преподавания см.: Ладовский Н.А. Основы построения теории архитектуры // Известия ассоциации новых архитекторов от 25.III.26г. - М., 1926. 3 – 7с.

2. Структура курса дисциплины «Пространство» с момента своего создания разделялась на два типа заданий: отвлеченные, выполняя которые студенты работали с абстрактными геометрическими формами, и производственные, нацеленные на создания реальных объектов архитектуры или промышленного дизайна. Изначально, в курсе ОБМАСа (1920-1923) задания чередовались на протяжении всего обучения. Однако, с 1923г. все отвлеченные задания были сгруппированы на первом году обучения, а производственные – на втором. Подробнее см.: Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС, Том 1. М., - Ладья, 1995. 341с.

Библиография:

1. *Ладовский Н.А.* Основы построения теории архитектуры // Известия ассоциации новых архитекторов от 25.III.26г. - М., 1926. 3 – 7с.

2. *Марц Л.В.* О природе пропедевтических курсов в художественно-конструкторском образовании.// Художественно-конструкторское образование. №3. М., 1972.

3. *Хан-Магомедов С.О.* Творческие течения, концепции и организации советского авангарда, Том 5: Пропедевтика «Пространство». – М., : Архитектура, 1995. 292с.

4. *Хан-Магомедов С.О.* ВХУТЕМАС, Том 1. М., - Ладья, 1995. 341с.

5. *Хан-Магомедов С.О.* ВХУТЕМАС, Том 2. М., - Ладья, 2000. 487с.

6. От ВХУТЕМАСа до МАРХИ. Архитектурные проекты из собрания МАРХИ; [составитель Л.И. Иванова-Веэн]. – М., : А-Фонд, 2005. 232с.

7. *Мелодинский Д.Л.* Архитектурная пропедевтика - М. : Либроком, 2011. 400с.

8. *Громик С.С.* Дисциплина «Пространство» на Дерметфаке ВХУТЕМАСа // Искусство, наука, технология и проблемы художественно промышленного образования. М., - МГХПА им. С.Г. Строганова, 2012. 49-50с.

9. *Громик С.С.* Задания И.В. Ламцова по дисциплине «Пространство», ВХУТЕМАС 1924-1926 гг. Новые архивные данные // Наука, образование и экспериментальное проектирование. Труды МАРХИ. М., : МАРХИ, 2013. 36-39с.

П.Н. Исаев

ТРАДИЦИИ РУССКОЙ КАЛЛИГРАФИИ В СТРОГАНОВСКОМ УЧИЛИЩЕ. МАСТЕРА-КАЛЛИГРАФЫ А.И. ГЛЮСКЕ И П.Е. ГРАДОБОЕВ

Статья посвящена изучению периода работы в Строгановском училище двух выдающихся московских каллиграфов 19 века А.И.Глюске и П.Е.Градобоева. Рассматриваются вопросы творческого метода обоих каллиграфов, их влияния на сложение самобытной системы преподавания курсов чистописания и каллиграфии в училище. Акцентируется внимание на взаимосвязи курса чистописания с преподаванием начального рисования в Строгановке.

This article is a research about two outstanding Moscow calligraphers of 19th century, A.I.Gluske and P.E.Gradoboef, while working in Stroganov School. The issues of both calligraphers' creative methods, their influence on original system of teaching calligraphy in the School are considered. The emphasis is made on the connection between calligraphy courses and teaching painting at the primary level.

Ключевые слова: А.И.Глюске, П.Е.Градобоев, чистописание, каллиграфия, рисунок, Строгановское училище.

Keywords: A.I.Gluske, P.E.Gradoboef, calligraphy, drawing, Stroganov Art School.

В наш компьютерный век мы редко обращаемся к достопамятным скрижалям истории, на которых в пурпуре славы сияют золотом строки письменной культуры. Слово, воплощенное в безупречную форму искусным каллиграфом, вызывало священный трепет у императоров и королей, султанов и шахов. Простые формы букв в руках каллиграфов,

этих поэтов письма, превращались в причудливый орнамент графем, рождавших красоту слова как дара божьего. Не без основания считается, что искусство каллиграфии наиболее ярко развито на Востоке. Китайцы называют каллиграфию «тончайшим из искусств», в Японии — «застывшей поэзией», которая формирует «кондзе» (корень, основу характера), а в арабском мире пословица гласит «красота человека — в красоте его письма».

На Руси, с момента обретения кириллического алфавита, искусство каллиграфии стало неотъемлемой частью книжного искусства. Какое разнообразие индивидуальных почерков заключено в уставном, полууставном, скорописном письме и непревзойденной русской вязи. В последней, кстати, существовало более 600 комбинаций связывания букв (для примера, — в греческой всего 40). И не приходится удивляться, что к 17 веку русская каллиграфия опередила, к примеру, европейскую, на несколько столетий. Мощный удар по русской каллиграфии нанесла письменная реформа Петра I, создавшего «Гражданский шрифт», который по начертанию был приближен к латинскому шрифту. Но национальная школа каллиграфии не почила в бозе. Она продолжала существовать в новых условиях, являя миру «каллиграфов-художников», виртуозов своего дела. Как и подобает истинным мастерам, каллиграфы России, особенно 19 века, состояли преподавателями в гимназиях, училищах и частных пансионах, открывая перед своими учениками искусство письма. В достославном ряду учебных заведений, где блистали имена художников пера, не последнее место занимает и Строгановское училище.

Первоначально, граф С.Г.Строганов, открывая Школу рисования в отношении к искусствам и ремеслам (название училища с 1825 по 1843 гг.), стремился «ремесленников, подмастерьев, мальчиков и детей беднейших родителей… обучить начальным правилам практической Геометрии, Архитектуры и разным родам рисования…, и через то доставить им средства… производить свои ремесла с большей удобностию» [1].

Исходя из этого, Сергей Григорьевич не планировал вводить какие-либо предметы, выходившие за рамки изначально определенных дисциплин. Но диалектика развития учебного заведения диктовала свои

законы, и в скором времени были введены ряд дополнительных курсов, в том числе чистописания и каллиграфии. Вероятно, введению в Школе подобного курса поспособствовали два обстоятельства: во-первых, невозможность дать полноценное теоретическое художественное образование ученикам, большая часть которых была малограмотной или неграмотной вовсе; во вторых, — открытие при Школе Рисования графа С.Г.Строганова «Особого класса для учителей» (создан в октябре 1836 г) для усовершенствования учителей рисования, черчения и чистописания уездных училищ. Открытие класса было встречено современниками сочувственно: «… эта мера по истине превосходна: трудно поверить, хотя совершенно справедливо, что многие из этих… учителей, не имели не только понятия вкуса, но едва умели владеть карандашом *(читай — пером И.П.)*, что же бы вышло из их… учеников» [2].

К сожалению, мы не можем точно сказать, когда Строганов ввел в своей Школе уроки чистописания и каллиграфии. Но впервые эти предметы зафиксированы в учебном плане за 1838 г. Ученики третьего класса «по фарфоровой части», наряду с рисованием и перспективой, занимались чистописанием [3]. В учебном плане за 1842 г. мы не видим уроков чистописания в третьем классе, но зато ученики четвертого года обучения посещали уроки каллиграфии. В 1843 г., после перехода Школы рисования в отношении к искусству и ремеслам в ведение государства и получении ею нового названия — Вторая рисовальная школа (название сохранялось до 1860 г.), в расписании утверждаются уроки каллиграфии, которые посещают все ученики, начиная с четвертого класса [4]. Курс сочетал в себе чистописание и каллиграфию. Чистописание было начальным предметом, где обучали четкому письму по образцовым прописям. Возможно, на уроках чистописания учили не только красиво писать, но и преподавался курс грамматики русского языка неграмотным ученикам. На уроках же каллиграфии воспитанники знакомились с разнообразием почерков и декоративных приемов каллиграфического письма. Процитируем бытописателя Строгановки А.Ф.Гартвига, отмечавшего, что во Второй рисовальной школе «… чистописание оканчивалось различными труднейшими тонкостями: большими листами с молитвами — «Отче наш», «Разумейте языци» и проч., написанными всевозможными почерками и буквами с красками

и золотом, и другими украшениями, с поразительными росчерками; в числе их был роскошный портрет Императрицы Екатерины II, сделанный Глюске одним росчерком» [5].

Итак, на страницах нашего труда появился человек, первым заступивший на пост преподавателя чистописания и каллиграфии в Строгановке, — это Александр Иванович Глюске. Он принадлежит к числу простых «художников-тружеников», чьи биографии если и остаются в анналах истории, то в виде «отрывков из жизни». Александр Иванович пришел в Строгановку, по всей вероятности, в 1837 г. и работал в училище до своей смерти в 1872 г. [6]. Обладая тонким вкусом и педагогическим талантом, Глюске создал собственную методику преподавания столь сложного предмета, как каллиграфия, роль и место которого в системе преподавания в Строгановке постепенно возрастала. Достаточно обратить внимание на изменение количества часов, отводимых на уроки каллиграфии: в 1837 г. — 4 часа в неделю, а в 1844 г. — 7–10 часов в неделю. Эти цифры бесстрастно зафиксировали коренные изменения в целях и задачах Школы, предпочтениях ее воспитанников. К середине 1840-х гг. определенная Второй рисовальной школе цель готовить рисовальщиков для художественной промышленности была не больше, чем декларация. На деле же ученики, достигшие старших классов школы, готовили себя к карьере учителя рисования, черчения и чистописания или к конторской службе. Успех же в этих сферах деятельности во многом зависел от умения грамотно, четко и красиво писать. В этом отношении уроки А.И.Глюске были неоценимы. «Во Второй рисовальной школе, — вспоминает ее воспитанник 1852 г. А.Н.Голицын, — чистописание и, в особенности, каллиграфия, были в блестящем положении, не только в мое время, но и после», а А.И.Глюске «… умел из нас, образовывать хороших учителей чистописания и каллиграфии» [7]. Достигался такой результат благодаря методике, разработанной Александром Ивановичем для уроков каллиграфии. На них ученики Глюске перенимали манеру и стиль письма своего учителя. С самого начала занятий по каллиграфии в четвертом классе ученики осваивали четкое и правильное письмо по образцовым прописям, составленным самим А.И.Глюске. После этого они знакомились с приемами каллиграфического письма под

руководством своего наставника, осваивали его манеру исполнения при письме росчерков, очерков, отсечек, варьирование толщины и наклона букв, графем, слов. Конечно, можно сказать, что подобная методика носила несколько «авторитарный» характер. Но не следует забывать, что во Второй рисовальной школе уроки каллиграфии, стоявшие на одной ступени с рисунком и входившие в курс художественных дисциплин, ориентировались прежде всего на практическое применение учеником полученных навыков письма в канцелярском делопроизводстве и при занятиях на уроках чистописания в уездных и московских гимназиях. В этом отношении строгая и ясная манера письма была предпочтительней «творческих поисков» молодого педагога или канцеляриста.

В 1860 г. в Москве на базе Первой [8] и Второй рисовальных школ было открыто Строгановское училище технического рисования. По уставу, утвержденному 2 января 1860 г., Строгановка состояла из двух отделений: подготовительного (1–3 классы) и специального (4–5 классы) [9]. Структурные нововведения закономерно отразились на преподаваемых в училище дисциплинах, среди которых была и каллиграфия. Предмет был переименован в «чистописание» (такое название сохранилось вплоть до 1917 г.). Его преподавание начиналось не со старших классов, как это было во Второй рисовальной школе, а с первого класса подготовительного отделения. Изменился и формальный статус предмета: из художественных дисциплин чистописание было отнесено к общеобразовательным, стоя в одном ряду с законом Божием, русским языком, историей, арифметикой. Увеличился штат преподавателей. В первом отделении первого класса занятия вел Петр Петрович Захлыстов, специально приглашенный на эту должность не позднее 1863–1864 учебного г. Со второго отделении первого класса занятия вел А.И.Глюске. Внимательный читатель может заметить, что автор, объявив о формальном изменении статуса предмета, не привел никаких доводов в пользу своего утверждения. А раз так, то возникают вопросы: если новый статус формальный, то какой он был в реальности, так сказать «неформальный»?

Ответ на этот вопрос позволит дать недавно обнаруженный в фондах РГБ уникальный печатный каталог с витиеватым названием «Указатель выставки Строгановского училища технического рисования, по

комнатному ея расположению в апреле месяце от 22–28 дня 1864 г.» (М., 1864) [10]. Каталог содержит перечень экспонатов, которые Строгановское училище выставило на суд заинтересованной публики. В залах училища алебастровые и гипсовые слепки с классических произведений западноевропейского искусства от античности до времени Людовика XVI, предназначенные для коллекции создаваемого при училище «Музеума», соседствовали с классными работами учеников 3–5 классов, выполненными на занятиях по художественным дисциплинам, таким как рисование с оригиналов и натуры, композиция и архитектурное черчение. В залах же первого класса были выставлены, помимо работ по рисунку, «… первоначальные упражнения в чистописании под руководством учителя… г.Захлыстова и чистописание с каллиграфическими рисунками под руководством… г.Глюске» [11]. Таким образом, предмет «чистописание», формально относясь к общеобразовательным дисциплинам, в реальности сохранил свой статус художественного курса. Доказательством этого служит не только участие работ, выполненных на уроках чистописания на выставках, наравне с рисунками, акварелью и лепкой, но и глубокая взаимосвязь, сложившаяся 1860-х гг. между преподаванием рисунка и чистописания в Строгановском училище.

Как же эти дисциплины были взаимосвязаны в системе подготовки промышленных рисовальщиков в Строгановском училище? Напомним, что чистописание преподавалась в первом и втором классах. В этих же классах начиналось обучение рисунку, а именно «начальному рисованию» (контурное и линейное рисование). Исходя из контингента учащихся, основу которого составляли дети пореформенных крестьян, педагогами Строгановского училища С.Ф.Щеголевым, П.А.Нисевиным, М.В.Васильевым была создана оригинальная методика преподавания курса «начального рисования». Процесс обучения начинался от рисования параллельных линий по заранее приготовленным шаблонам. Постепенно ученики переходили к воспроизведению формы копируемого оригинала в контурах, с последующей тонировкой карандашом, двумя карандашами или тушью. Преподавателями Строгановки был выработан определенный типологический ряд копируемых предметов, который был далек от

классических академических гипсов. Учащиеся начальных классов копировали рисунки топоров, козел для распилки дров, столов простой столярной работы, ведер, чугунков и других предметов, знакомых им по крестьянскому быту. По этим предметам воспитанники училища овладевали навыками рисования вещей в контуре и объеме, переходя к следующим, заданиям — копировке орнаментальных мотивов. Эта часть методики была тесным образом связана с требованием подготовки промышленных рисовальщиков. Элементы орнамента, подобранные М.В.Васильевым, воспитывали в ученике точность рисунка и давали первые навыки по составлению самостоятельной композиции [12]. Параллельно с «начальным рисованием» велись уроки чистописания, которые распределялись, как отмечено выше, на «первоначальные упражнения» и «чистописание с каллиграфическими рисунками». Обе дисциплины (рисунок и чистописание) шли синхронно, воспитывая у ученика сначала твердость руки в исполнении линий и контуров, а позже уроки «чистописания с каллиграфическим рисунком» согласовывались с работой ученика над копировкой орнаментальных мотивов, где прихотливость орнамента и его декоративное звучание были сходны с каллиграфическими росчерками.

На закате своей благородной жизни А.И.Глюске со своими учениками создал шедевр каллиграфии, который почтенная публика увидела 1872 г. на Политехнической выставке в Москве. Работа разделялась на две части. Первая состояла из 14 отдельных «каллиграфических листов», вторая — из «сравнительной таблицы писем», составленной учителями чистописания Глюске и А.Шевляковым [13]. Дадим слово документам. Среди 14 «каллиграфических листов» были: «Лист 1. На этом листе изображены всевозможные азбуки европейских и азиатских народов в систематическом, хронологическом и звучном их порядке, начиная с иероглифом и оканчивая гражданской азбукой, составленной Пером Великим…», «Лист 5. Каллиграфический лист с портретом Императрицы Екатерины II, из почерков, с описанием великих деяний Императрицы», «Лист 6. Молитва «Да Воскреснет Бог» в изящном славянском вкусе», «Лист 12. Рог изобилия, рассыпающий множество разнородных каллиграфических букв» и др. [14]. Подчеркну, что многие из изображений на листах созданы исключительно каллиграфическими росчерками.

Вторая часть работы содержала сравнительный свод 65 видов писем (китайских, египетских, еврейских, сирийских, арабских, греческих, русских и др.), расположенных так, что «… для большей легкости сравнения… буквы всех алфавитов свода, выражающие один какой либо звук, находятся в одной горизонтальной строке. Под буквами простых азбук подписано их название и произношение в словах; под буквами же силлабических алфавитов подписаны изображенные ими слоги» [15]. Сравнительная таблица была создана специально для «легкого и скорого изучения грамоты, а, следовательно, к распространению образованности» [16].

Основываясь на изложенном, можно сделать вывод, что к началу 1870-х гг. каллиграфия в Строгановке разделяется на два направления. Первое исходит из практических задач просвещения и обучения красивому, четкому письму будущих учителей чистописания и конторских служащих, т.е. направление, которое сформировалась на основе уроков чистописания еще в 1840-х гг. Второе — чисто художественное направление, для которого характерны эксперимент с каллиграфическими росчерками, внимание к шрифту и декоративным книжным украшением. Оба направления продолжили существовать в системе одного предмета «чистописание», ведущим преподавателем которого в Строгановке после смерти А.И.Глюске станет известнейший московский каллиграф Порфирий Ефимович Градобоев.

Родился он 18 февраля 1817 г. в Москве и происходил из мещанского сословия. Воспитание Порфирий Ефимович получил в 1-й московской гимназии, курс которой по семейным обстоятельствам он не закончил. В 1843 г. Градобоев вступил на поприще педагогического служения, став сверхштатным учителем рисования, черчения и чистописания в 3-м московском уездном училище [17]. В следующем, 1844 г., Порфирий Ефимович был исключен из мещанского сословия и определен на штатную должность учителя чистописания в Александровский сиротский институт. За долгие годы своего служения Градобоев состоял преподавателем в Мещанском училище (с 1847), 3-й московской мужской гимназии (с 1850), Московском Коммерческом училище (с 1860), Учительской

семинарии военного ведомства (с 1864) и Строгановском училище, куда он пришел между 1874 и 1877 гг. уже зрелым, сложившимся мастером, активным популяризатором искусства каллиграфии.

Еще в начале 1850-х гг. Порфирий Ефимович для желающих иметь правильный и красивый подчерк задумал издать прописи-образцы, первыми из которых стали «Примеры чистописания» (1851). Следующими вышли «Прописи английского шрифта» (1856) и прописи, изданные в 1858 г. по образцу иностранных каллиграфов: Мидоллина, Берлинера и др. В прописях 1858 г. «он показал публике излюбленный им образчик шрифта, особенность которого заключалась в том, что расстояние между основными штрихами букв равнялось их высоте» [18]. После были изданы «Практические русские прописи…» (1866 и 1867) и «Руководство к чистописанию для родителей, воспитателей и воспитательниц…» (1871). Последнее издание стало первым в России отдельно изданным методическим пособием, где впервые был поставлен вопрос о гигиене письма.

Блестящая популяризаторская деятельность Градобоева, прекрасно дополнялась его самобытным талантом педагога. «Остроумный и находчивый, он умен всегда вовремя оживить урок, не впадая… при этом ни в какие крайности, хороша понимая, что скука удаляется… интересом…, которые дети испытывают при дельном и увлекательном преподавании» [19].

В полной мере творческую манеру Градобоева оценили воспитанники Строгановки. Порфирий Ефимович преподавал в училище чистописание со второго класса. Его ученик А.И.Иванов вспоминал: «Еще будучи в 1-м классе, где… преподавал… П.П.Захлыстов я неоднократно слышал, что в остальных классах преподает каллиграфию знаменитый преподаватель — Градобоев… Понятно, с каким нетерпением ожидали мы приходя прославленного учителя» [20].

Во втором классе, с которого начинал преподавать Градобоев, ученики линовали розданные им листы бумаги на квадраты, причем вертикальные линии делались с легким наклоном (в классических прописях горизонтальные и вертикальные линии пересекались строго под прямым углом). После этого в полученные квадратики воспитанники вписывали буквы, которые Порфирий Ефимович выводил мелом на

классной доске. Когда ученики выписывали буквы у себя на бумаге, Градобоев обходил всех, делая необходимые замечания, и сам писал в листах учеников те буквы, которые им не удавались.

В старших классах занятия носили скорее не классный, а студийный характер. Градобоев рассказывал бесхитростные истории из своей жизни, писал по просьбе учеников на листе бумаге образцы каллиграфических почерков, так что «в несколько минут весь лист с обеих сторон покрывался начертанием букв поразительной красоты и изящества» [21]. Градобоев превосходно владел всеми шрифтами, но в разных школах и гимназиях у него были свои предпочтения. Так, в Мещанском училище Градобоев прививал ученикам письмо «английским шрифтом», а в Строгановке Порфирий Ефимович делал акцент на собственном «градобоевском шрифте», сходным с немецким по своей растянутости и остроте закруглений. Такое разделение было закономерно. В Мещанском училище воспитанников готовили к деятельности в купеческих конторах, где ценился хлесткий, отчетливый и тонкий «английский шрифт», в то время как в воспитанники Строгановки большинстве своем становились учителями рисования и чистописания. А на этом поприще главным было быстро научить массу учеников правильно и четко писать. Такую возможность и предоставлял «градобоевский шрифт».

Но какой бы шрифт ни избирал Градобоев, одно оставалось незыблемым: все его ученики писали правильно, красиво и однообразно, т.е. одинаковым подчерком в манере своего учителя. Это была оборотная сторона методики Градобоева. Впрочем, ученики сознательно и всецело принимали ее, восхищенные талантом и мастерством своего учителя. К концу жизни, а умер П.Е.Градобоев 21 октября 1885 г., он постепенно оставил службу в различных учебных заведениях. Не покинул он только Строгановского училища, где его высоко ценили и где занятия свои Градобоев считал наиболее продуктивными. Он прекратил занятия в училище только за месяц до своей кончины.

Подводя итоги, заметим: как и А.И.Глюске, П.Е.Градобоев полностью и самовластно определял содержание и методику преподавания курса «чистописания», так что воспитанники полностью перенимали манеру и стиль письма своего учителя. При Порфирии Ефимовиче больше

уделялось внимания в рамках курса задаче просвещать и обучать красивому и четкому письму будущих учителей чистописания, нежели направлению, связанному с экспериментом в области шрифтовых композиций. Но Градобоев заложил традиции замещения штатной должности учителя чистописания в Строгановке только местными воспитанниками. Сначала это был А.В.Иванов, непосредственный ученик Градобоева, а потом В.Г.Кондратьев. Именно при них интерес к шрифтовым композициям, наметившийся еще при А.И.Глюске и П.Е.Градобоеве, получил окончательное оформление. Благодаря этому стало возможным появление в конце 1900-х гг. в Строгановке особых типов стилизованных шрифтов, созданных на основе русского полууставного письма и скорописи, исполняемых в рукописной манере, отличавшихся экспрессией и декоративностью [22]. Иными словами, без той культуры декоративного письма, которую заложили на уроках каллиграфии и чистописания А.И.Глюске и П.Е.Градобоев в 1840-1880-х гг., невозможно представить развитие в Строгановке прикладной графики как самостоятельного направления творческой деятельности воспитанников училища.

Примечания:

1. Об учреждении в Москве Школы Рисования в отношении к искусствам и ремеслам // Журнал мануфактур и торговли. — 1825. — № 11. — С. 81.

2. О Московской Школе рисования Гр. С.Г.Строганова // Там же. — 1837. — № 5. — С. 199.

3. *Гартвиг А.* Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, учрежденная в 1825 г. графом С.Г. Строгановым. Ее возникновение и развитие до 1860 г. — М., 1901. — С. 156.

4. Там же. — С. 265, прил. — С. 38.

5. Там же. — С. 383.

6. Там же. — Приложение. — С. 86.

7. Там же. — С. 288.

8. Первая рисовальная школа была основана в Москве по указу императора Николая I как Мещанское рисовальное отделение при

Московском дворцовом архитектурном училище с целью дать детям беднейших московских мещан «образование рисовальщиков мануфактур и ремесел». В 1843 преобразована в Первую рисовальную школу.

9. *Бутовский В.И.* Русское искусство и мнение о нем Э.Виолле-ле-Дюка, французского ученого и архитектора, и Ф.И.Буслаева, русского ученого археолога. — М., 1879. — С. 161.

10. Шифры: 373:6/С – 861; Е 120/645.

11. Указатель выставки Строгановского училища технического рисования, по комнатному ея расположению в апреле месяце от 22–28 дня 1864 г. — М., 1864. — С. 10.

12. Наработки по методике преподавания рисунка в начальных класса были изложены в методических альбомах М.В.Васильева «Коллекция контурных орнаментов», «Коллекция контурных цветов», «Коллекция линейного рисования», выпущенных в 1873 г. Строгановским училищем. Альбомы имели широкое распространение в учебных заведениях Министерства Финансов, благодаря деятельности Постоянной комиссии Учебного отдела при Музее прикладных знаний в Москве (ныне — Политехнический музей) и Специальной комиссии по обучению рисованию при том же музее. Имевшие цель содействовать реформированию преподавания рисунка в школах Комиссии тесно сотрудничали со Строгановским училище, регулярно получая от него крупные пожертвования в виде альбомов М.В.Васильева, которые рассылались по стране в виде «образцовых» оригиналов.

13. РГАЛИ, ф. 677, оп. 2, ед. хр. 14, л. 55–58.

14. Там же, л. 55.

15. Там же, л. 57.

16. Там же, л. 58.

17. Здесь и далее биографические сведения о П.Е.Градобоеве взяты из работ: Евсеев И. Порфирий Ефимович Градобоев // Известия ОПГИ. — 1910. — № 8–9. — С. 310–315.

18. Там же. — С. 313.

19. Там же. — С. 314.

20. *Иванов А.И.* Несколько слов памяти П.Е.Градобоева // Известия ОПГИ. — 1910. — № 8–9. — С. 320.

21. Там же. — С. 321.

22. Подробнее см.: Исаев П.Н. Забытые имена. График Георгий Павлович Пашков // Среди коллекционеров. — 2013. — № 2(11). — С. 30–45.

Библиография:

1. *Бутовский В.И.* Русское искусство и мнение о нем Э. Виолле-ле-Дюка, французского ученого и архитектора, и Ф.И.Буслаева, русского ученого археолога. — М., 1879.

2. *Гартвиг А.* Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, учрежденная в 1825 г. графом С.Г.Строгановым. Ее возникновение и развитие до 1860 г. — М., 1901.

3. *Евсеев И.* Порфирий Ефимович Градобоев // Известия ОПГИ. — 1910. — № 8–9. — С. 310–315.

4. *Иванов А.И.* Несколько слов памяти П.Е.Градобоева // Известия ОПГИ. — 1910. — № 8–9. — С. 320–322.

5. *Исаев П.Н.* Забытые имена. График Георгий Павлович Пашков // Среди коллекционеров. — 2013. — № 2(11). — С. 30–45.

6. *Исаев П.Н.* Строгановка. Императорское Строгановское центральное художественно-промышленное уилище. 1825–1918: Биографический словарь. Т. 1–2. — М., 2004–2007.

7. История русского орнамента. — Париж, 1870.

8. О Московской Школе рисования Гр. С.Г.Строганова // Журнал мануфактур и торговли. —1837. — № 5. — С. 193–204.

9. Об учреждении в Москве Школы Рисования в отношении к искусствам и ремеслам // Журнал мануфактур и торговли. — 1825. — № 11. — С. 87–96.

А.С. Бугровская

ИЗ ИСТОРИИ СТРОГАНОВСКОЙ ШКОЛЫ КЕРАМИКИ

В статье рассматриваются основные этапы развития строгановской керамической школы и их особенности, прослеживается исторический путь керамического отдела данного учебного заведения с момента его основания до конца XX века.

This article examines the key stages in the development of the Stroganov ceramic school and their characteristics, tracing the historical path of the ceramic department of the institution from its inception up until the end of the 20th century.

Ключевые слова: школа, традиции, ремесло, керамика, система художественного образования.

Keywords : school, tradition, craft, ceramics, Arts education system.

Декоративная керамика занимает значительное место в искусстве XXI века. В керамике художники получают возможность решать проблемы формообразования, цвета, пространства, архитектоники и конструкции, в ней сочетается художественная образность и исполнительское мастерство.

В авторской керамике сегодня особенно выделяется строгановская школа как одно из значительных явлений в художественном пространстве России. Ее важнейшими отличительными чертами являются объемно-пространственное образное мышление, скульптурный подход, выразительность формы, богатство росписи.

Несмотря на отсутствие монографий по данной теме, на основе ряда исследовательских работ можно воссоздать путь строгановской керамической школы, определить предпосылки возникновения

основных творческих тенденций и проследить пути ее развития от тяготения к утилитарному мастерству до создания современных арт-объектов.

По материалам различных исследований можно выделить несколько периодов в истории строгановской школы керамики: 1) С основания керамического класса в рисовальной школе графа Строганова 1825 (?) до реформы опубликованной в «Положение о художественно - промышленных учебных заведениях» в 1902 гг. 2) с 1902 г. до размещения в мастерских керамического отдела Строгановского училища госпиталя и прекращении работы горна в 1914 г. 3) деятельность керамического факультета ВХУТЕМАСа, ВХУТЕИНа, МИПиДИ, 4) Кафедра керамики и стекла в МВХПУ (б. Строгановское) 1957 - 1990 гг., 5) Кафедра керамики МГХПА им. С. Г. Строганова с 1990 г. до наших дней [прим.1]

Для строгановской школы керамики всегда был характерен научно-исследовательский подход к материалу и глубокое уважение к художественному опыту предшествующих эпох.

Одним из основных направлений в процессе обучения на протяжении почти двухсот лет, было керамическое ремесло. Сформированная еще в царское время школа, прошла все этапы развития отечественного искусства и смогла обогатить свои традиции.

Как отмечает А. В. Трощинская, керамический отдел Строгановского училища начинает свою историю со времени создания класса «лепления и украшения фигур из глины» в рисовальной школе графа С. Г. Строганова, преобразованного в класс росписи фарфора, готовящий живописцев для керамических производств и упраздненный в 1849 году. [9 стр. 39]

Ранний период. Стиль. Технологии. Педагоги.

Традиции проектной графики, отличающие современную программу обучения в «Строгановке», складывались на самых ранних этапах становления керамической школы. Так, о высокой культуре графических проектов керамических изделий свидетельствуют сохранившиеся композиции-чертежи учеников мастерских И. В. Гусарева и М. В. Васильева из коллекции музея МГХПА им. С. Г. Строганова [9]

Достижению международного признания и престижа строгановского керамического отдела способствовала и успешная выставочная

деятельность. Так, работы Строгановской школы были высоко оценены на всероссийских и всемирных художественно-промышленных выставках в Москве, Петербурге (1870), Киеве (1913), Париже (1867), Филадельфии (1876), Вене (1873), Турине (1912). Итогом плодотворного труда по изучению и продолжению традиций национальной русской орнаментики в строгановском училище стала разработка «собственного варианта русского стиля». [9 стр. 41]

На раннем этапе развития строгановской школы керамики возникает традиция восприятия декоративного искусства и архитектуры в гармоничном единстве. Так разрабатывается направление архитектурного керамического декора. [9]

Славилась керамическая мастерская «Строгановки» и экспериментальными технологическими разработками. Интересный факт усовершенствования академиком М. В. Васильевым особого состава глазурей с металлическим блеском (люстров), встречающегося в истории русской керамики в гжельском производстве знаменитого «бронзового товара» XIX века, отмечает А. В. Трощинская [9 стр. 48].

С 1882 года в мастерской начал работать выдающийся керамист Георгий Васильевич Монахов (1864-1939). С именем этого знаменитого технолога-изобретателя связано открытие секрета кристаллических глазурей в 1905 году, а также создание богатейшей палитры керамических красок.

Стиль модерн. Имена.

Строгановка играла активную роль в выработке передовых методов обучения, и здесь неоценим вклад педагогов-новаторов. В эпоху стиля «модерн» богатство пластических возможностей, интенсивность и разнообразие колористики керамического материала привлекает крупнейших живописцев, скульпторов, архитекторов и сценографов. Так, огромное влияние на развитие русской декоративной керамики оказал *М. А. Врубель*, преподававший по приглашению Н. В. Глобы в Строгановском училище курс «стилизации цветов» в 1898 -1901 гг. [11]

Воплощенные им в пластике сказочные образы «Садко», «Волхова», «Купава», «Лель», монументальные майоликовые панно и камины стали кульминацией раскрытия изобразительных возможностей материала стиля «модерн».

Знаменательным явлением в истории керамической мастерской Строгановского училища стала творческая и преподавательская деятельность выдающегося скульптора-новатора, выпускника Строгановского училища *Н. А. Андреева* (с 1891 по 1918 гг.) Творческое наследие мастера является важной ступенью в истории русской полихромной керамической скульптуры. Прекрасными педагогами стали и ученики Н. Андреева - *А. Закхеева и К. Трофимов.*

Таким образом, к началу XX века отделение керамики Строгановского училища становится одним из главных центров художественной керамики в России наряду с Абрамцевом и Талашкином. Запросы нового времени отражались на учебном процессе, постепенно вытесняя устаревшую традиционную систему обучения благодаря внедрению ансамблевого метода работы и преобладанию проектных творческих заданий [прим. 2].

К началу первой мировой войны расширившийся до двух подразделений (майоликовой и фарфоровой мастерских) керамический отдел строгановского училища органично взаимодействует с другими мастерскими [6].

Творческие поиски в «Строгановке» стали не только первым опытом серьезно продуманной системы подготовки кадров для художественной промышленности, но и началом перспективного пути переосмысления возможностей материала. Серьезное внимание уделяется проблемам декоративной керамики и пластики как компонентам общей структуры архитектурного ансамбля. Наиболее плодотворный период в системе обучения «Строгановки» приходится на 1902-1914 гг., то есть вплоть до Первой Мировой Войны, помешавшей дальнейшему развитию керамической мастерской.

Строгановская керамическая школа подарила России немало талантливых мастеров. Учились и преподавали в дореволюционной «Строгановке» яркие творческие личности, чьи достижения заняли особое место в истории отечественного искусства. Прежде всего это М. А. Врубель, *А. Я. Брускетти-Митрохина, А. В. Филиппов*, художник, фабрикант *А. Г. Гусарев* [прим. 3] и другие мастера. Многие керамисты, впоследствии работали на фабриках художественной керамики Кузнецова. Выпускники Строгановки составили основу творческого коллектива артели художников-гончаров «Мурава» [10].

Послереволюционный период. Новая эстетика.

После Октябрьской революции Училище живописи, ваяния и зодчества и Строгановское училище были преобразованы в I и II Государственные Свободные художественные мастерские, а в 1920 году на их основе был создан ВХУТЕМАС, в котором преподавали выпускники Строгановского Императорского Училища. Смена политического строя в России повлекла за собой кардинальные изменения в идеологии и культуре, которые ознаменовали новый этап существования легендарного учебного заведения. В августе 1920 г. во ВХУТЕМАСе, по идее А. В. Филиппова, «создателя и теоретика новых форм посуды», открывается керамический факультет. А. Власова отмечает, что на первом этапе его существования организационную и практическую работу факультета обеспечивали художники артели «Мурава» и «Общество исследования памятников древности» [1 стр. 36]. Выпускники Императорского Строгановского Училища расписывали и произведения в жанре агитационного фарфора.

Вследствие ориентирования художественных учебных заведениях Российской Империи на создание станковых произведений, утилитарные керамические изделия Строгановки утратили свою первоначальную бытовую функцию и стали исключительно декоративными. Однако теперь, керамический факультет ВХУТЕМАСа как один из центров производственного искусства, заполняет пробел в подготовке художников-керамистов. Кроме того, высоким технологическим уровнем стали отличаться и обжиг и методики декорирования керамики. Это была заслуга С. Г. Туманова – выдающегося ученого-химика, первооткрывателя жидкого золота в отечественной керамической промышленности. Он преподавал курс керамических красок с основания факультета в 1920 г.

С 1923 по 1926 год ВХУТЕМАС возглавляет выдающийся художник и теоретик искусства В. А. Фаворский. Творческое мировоззрение нового ректора существенно отразилось на работах керфаковцев. Начальная часть его теоретического цикла — «Лекции по теории композиции» (1921—1922) стали основой курса, включившего новые требования к характеру изображения на керамическом предмете. Плоскостные росписи на тарелках «Лебеди», «Доярка с

коровами», «Козы», миске «Голуби» (1934 - 1935 гг), выполненные В. А. Фаворским в Конакове, дают представление о практических работах студентов по его программе.

О творческой направленности факультета того времени свидетельствуют такой художественный прием, как технология литья, упростившая трудоемкость изготовления керамики. Вместе с этим, декоративная активность цвета становится важным формообразующим элементом и подчеркивает цельность произведения. Так, в историю отечественной керамики вошла дипломная работа В. Г. Дорофеева за 1928 г. - чайный сервиз «Восьмигранный» (руководитель диплома А. В. Филиппов).

К 1929 г. единая профессия «художник-инженер-керамист» перестает отвечать современным требованиям, поэтому в системе обучения студентов произошло четкое разделение профессий «художник» и «технолог» и были образованы самостоятельные кафедры [1 стр. 41].

В 1929 на керамическом факультете начал преподавать «проектирование» В. Е. Татлин. Программа В. Е. Татлина - это единая система, синтетически объединяемая новыми социальными потребностями общества, ярчайшей частью художественной стороны которой, стала дисциплина «культура материала». Одно из центральных мест в творческом кругозоре В.Е. Татлина 1930-х годов занимала проблема «человека и вещи». Одной из задач молодой художественной промышленности стало проектирование функциональных предметов, не имеющих признаков имущественного ценза. «Старому художественному мышлению необходимо противопоставить новую форму - культуру материала». В. Татлин определяет органическую форму как новый «исходный путь» к созданию вещи. Дифференцированность отношения к керамическим материалам (фаянсу, фарфору, майолике), чуткость к их художественной специфике и возможностям той или иной палитры - отличительная черта данной концепции. Татлин предлагал «ставить глаз под контроль осязания», связывал искусство с жизнью [7 стр. 4].

В 1930 году ВХУТЕИН был закрыт, а на его базе создан Московский

институт прикладного и декоративного искусства (МИПИДИ), керамический факультет переведен в институт силикатов, где занятия продолжились по программе ВХУТЕИНа вплоть до упразднения в 1933 году [1]. Этому десятилетию, оставившему яркий след в истории отечественного искусства, обязана своим становлением и развитием не только советская, но и современная керамика.

Послевоенный период. Сохранение традиций.

Возобновление деятельности легендарного учебного заведения произошло в феврале 1945 года: на основании постановления Совета Народных Комиссаров СССР началось воссоздание Московского Центрального художественно-промышленного училища (б. Строгановское). Возрождение Строгановки, обновление и развитие методов подготовки художников, как и создание современной школы художественного конструирования, неразрывно связанно с именем З.Н.Быкова.

Выпускник ВХУТЕМАСа - ВХУТЕИНа - Захар Николаевич Быков учился в мастерской А.Родченко, вместе с другими студентами посетил в 1925 году знаменитую выставку в Париже. [2] Современники с благодарностью вспоминают удивительную атмосферу творческого содружества, преобладавшую в Строгановке при этом уникальном мастере.

В середине XX века в мировом художественном пространстве вновь возник живой интерес к керамике, вследствие чего в 1953 году в Женеве была основана Международная Академия керамики.

Увеличение интереса к декоративной керамике в России, сопровождалось формированием отечественных региональных керамических школ в конце 50–х - начале 60-х гг. Керамика становится востребованной в быту, в интерьерах, экстерьерах и ландшафтной среде, кроме того, активно используется в качестве облицовочного материала.

В 1957 г. по приказу Министерства высшего и среднего образования в училище была создана кафедра керамики и стекла. Инициатором создания кафедры был профессор Н.С.Селезнев. Он руководил закупкой и монтажом оборудования, проведением необходимого ремонта силами студентов. По воспоминаниям

коллег и учеников «*Декан Н. С. Селезнев - прирожденный педагог, умеющий заинтересовать студентов серьезными знаниями истории искусства, конструирования произведения, определения его функции. Обладал немалым теоретическим и практическим опытом, приобретенным во время обучения в знаменитом МИПИДИ, ректором которого был А.А.Дайнека. Кроме этого, Н.С.Селезнев много времени уделял цветоведению, организации пространства, синтезу искусств и архитектуре.* « [5 стр. 51]

Необходимый художественно-технологический опыт Н.С.Селезнев приобрел в начале 60-х годов во время годичной стажировки в высшей школе декоративного искусства в Праге (Чехословакия) под руководством знаменитого профессора О. Эккерта.

Для работы на кафедре был привлечен блестящий педагогический состав: учащиеся имели уникальную возможность общения с такими выдающимися художниками как А.П.Васильев, В.А.Ватагин, П.М.Кожин, Е.С.Лукинова, Т.П.Шабанова.

П.М.Кожин сумел передать своим ученикам унаследованные от В.Е.Татлина стремление к поиску новаторских функциональных ре-шений, технологических и конструктивных приемов формообразования. Годы ученичества у В.Е.Татлина, И.М.Чайкова, И.С.Ефимова, А.В.Куприна, В.А.Фаворского, Л.А.Бруни, П.В.Кузнецова, личная приобщенность к атмосфере смелого искусства Вхутеина отличали Кожина среди других наставников.

В 60-х годах на керамическом факультете преподавали и знаменитый профессор Р.Р.Йодко, А.А.Емельянцев, профессор А.А.Мельник. Курс «Основы композиции в архитектуре» вел архитектор Н.А.Ковальчук.

В 60 - 70 годы одним из творческих ориентиров стал постепенный отход от массовых изделий. В это время возникают новые, более утонченные, художественные средства выразительности, усложняется и обогащается образно–пластический язык, постепенно стираются границы между видами искусства. Литературная основа обединяется с законами ритма и пластики.

Перспективные открытия нашего времени в области искусства

керамики были сделаны выдающимся художником и исследователем В.А.Малолетковым, вступившим на творческий путь в начале 70 – х годов. В керамическом материале он синтезирует широкий спектр выразительных средств: конструктивность, пластичность, цвет, объем, монументальность и пространственность. Он создает скульптуру, многочастные ансамбли, монументальные рельефы и декоративную пластику. В.А.Малолетков работал над уникальным крупнейшими (150 м) керамическими монументально - декоративных произведениями (рельеф «Рождение моря»(1983 - 1984 гг.) для музейного комплекса - Палеонтологического музея Российской Академии Наук.

В 70-е - 80-е годы отечественное керамическое искусство обретает особое стилистическое разнообразие: традиции сосудоваяния сосуществуют с новыми видами пластики, лиричность камерных образов с грандиозностью монументально-декоративных решений.

Как отмечает Л.Г.Крамаренко «общая тенденция искусства 80-х годов - движение от образно-эмоционального начала в отражении действительности к интеллектуальной художественной деятельности. « [4 стр. 54] На первый план выходят философские размышления, оригинальность и ироничность замысла художника.

В этом периоде строгановскую керамическую школу представляют художники: В.А.Малолетков, В.П.Орехова, Ю.П.Леонов, Г.А.Корзина, В.С.Петров, Н.В.Полторацкая, М.Фаворская.

В.Петров и Н.Полторацкая обращаются к технологии дровяных обжигов.

Организация студенческих выставок, регулярные поездки в Дзинтари с преподавателем В.Петровым благотворно влияют на творческое мировоззрение студентов. Ярким событием стало посещение Международного симпозиума керамистов на базе университета в Касселе (Германия) 1989 г.

В.Петров организует экспериментальную творческую акцию - Молодежный международный керамический симпозиум по работе с печами архаической конструкции, состоявшийся в 1989 г. в поселке Рамонь Воронежской области.

Строгановская школа всегда отличалась масштабностью

обучения, которая проявлялась в последовательной программе подготовки специалистов от мастеров-исполнителей до художников декоративного искусства. Искусство диалогично по своей сути, это всегда поиск путей приближения к выражению идеала: через «разговор» о вечных ценностях и технологический эксперимент, творческое осмысление возможностей материала. Строгановская керамическая школа являет особую стройную линию развития, поскольку опыт предшественников переосмысляется потомками, на традицию накладывается современный взгляд и этот синтез снова становится традицией. В новаторских пластических решениях современных мастеров строгановской школы керамики, сегодня, на ряду с интересом к ведущим мировым тенденциям в искусстве, основой остаются общечеловеческие ценности и универсальные символы, которые открывают зрителю все новые и новые возможности древнейшего на земле материала.

Примечания:

1. Представление о ранних периодах существования дореволюционной строгановской керамической школы складывается на основе сведений, приведенных А. В. Селивановым («Фарфор и фаянс Российской Империи» (Владимир, 1903 г.)), А. Б. Салтыковым («Избранные труды»), К. Н. Пруслиной («Русская керамика (конец XIX - начало XX века)»), исследовательских работ главного хранителя музея МГХПА им. С. Г. Строганова А.В.Трощинской, Т.Л.Астраханцевой, дошедшей до нас части архива училища, графических проектов керамических произведений и работ учеников строгановского училища, хранящихся в крупнейших музеях страны.

2. Исследовательский материал о деятельности керамического фа-культета ВХУТЕМАСа и ВХУТЕИНа встречается в статье А. Власовой «Из истории керамического факультета Вхутемаса - Вхутеина» (Совет-ское Декоративное Искусство 9, М. 1987), Практически неосвещенной остается деятельность керамического факультета МИПИДИ. Интересный материал о строгановской школе после воссоздании училища мы находим в статье

З.С. Федоровой «Пятидесятые годы - новый этап в развитии традиций керамики»,»Творчество и функциональность в формировании специальности « керамика» , «Шестидесятые годы в Строгановке»(Строгановская школа композиции, МГХПУ им. С. Г. Строганова, М. 2005) , в монографии В. А. Малолеткова «Мозаика памяти». Кроме того, устные свидетельства об этом периоде встречаются у Ю. П. Леонова, В. П. Ореховой, В.С. Петрова, Н.В. Полторацкой, В.П. Дьяконова. Ведущие исследователи декоративной керамики России XX века Н. В. Воронов, В. А. Малолетков, Л. Г. Крамаренко, Л. В. Казакова подробно изучали творчество художников московской школы, представленной выпускниками училища послевоенных лет, и выделяли московскую и ленинградскую школы, не акцентируя внимание на традициях Строгановки и Мухинки как учебных заведений.

3. 10 июня 1902 г. Министерство финансов утверждает «Положение о художественно - промышленных учебных заведениях», вызванное необходимостью совместного теоретического и практического обучения в художественно - промышленных учебных заведениях и необходимостью коренных изменений учебного процесса для улучшения конкурентоспособности с потоком западных товаров на международном и отечественном рынке в условиях новых художественно-эстетических запросов общества.

4. Биографические данные выпускников и преподавателей кера-мической мастерской дореволюционного Строгановского училища представленны в монографии Исаева П.Н. «Керамисты Строгановской школы», М., 2009

Библиография:

1. *А. Власова.* Из истории керамического факультета Вхутемаса - Вхутеина /Советское Декоративное Искусство 9, М. 1987

2. *Вихарева Н.И.* Рождение новой профессии // М.:МГХПУ,2006.

3. *Исаев П.Н.* «Керамисты Строгановской школы», М., 2009

4. *Крамаренко Л.* Отечественное декоративное искусство XX века. Москва, 2003.

5. *Малолетков В.А.* Мозаика памяти,М, 2013

6. *Пруслина К.Н.* Русская керамика (конец XIX – XX века), М. 1974

7. *Татлин В.Е.* проблема соотношения человека и вещи РАБИС 1929 № 48

8. *Трощинская А.В.* Русский Модерн в керамике строгановского училища // Антиквариат – 2006 № 6

9. *Трощинская А. В.* Художественная керамика гончарной мастерской Музеума Строгановского училища // Антиквариат – 2005 № 11

10. *Трощинская А.В.* Артель художников – гончаров «Мурава» // Антиквариат – 2005 № 6

11. *А.В.Трощинская.* «Произведения М. А. Врубеля из собрания музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С. Г. Строганова», М., 2013

Л.Н. Доронина

РОССИЙСКИЕ ПАМЯТНИКИ ЗА РУБЕЖОМ (ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ)

В статье рассматриваются монументальные произведения российских скульпторов, установленные после распада СССР на территориях ближнего зарубежья, Западной Европы и США, выполненные в различных стилевых манерах. Для их образно-пластического решения характерна широта диапазона, идущая от монументальной представительности работ З. Церетели, романтической окраски произведений А. Бурганова, до камерно-бытовой и гротескной трактовки образов Л. Баранова, А. Рукавишникова и Д. Тугаринова.

This article discusses a works of Russian sculptors,_ established after the collapse of the USSR in the territories of former Soviet republics, Western Europe and the United States, done in different stylistic manners. For their figurative-plastic solutions is characteristic by the wide range, coming from the monumental representativeness of works Z. Tsereteli, romantic painting of works A. Burganov, to the chamber-household and grotesque interpretation of images L. Baranov, A. Rukavishnikov and D. Tugarinov.

Ключевые слова: памятники, монументы, скульптурные композиции, бронза, гранит, архитектор, выдающиеся деятели, скульпторы, Ю. Орехов, З. Церетели, А.Бурганов, А. Рукавишников, реализм, романтизм, гротескность образа.

Keywords: memorials, monuments, sculptural compositions, bronze, granite, architect, prominent figures, sculptors, Y. Orekhov, Z. Tsereteli, A. Burganov, A. Rukavishnikov, realism, romanticism, grotesque of the form.

После распада СССР в конце 1991 года, когда ушли в прошлое госконтроль, советская идеология и государственные заказы на произведения искусства, перед российскими скульпторами открылись новые возможности в творческом самовыражении, но уже при поддержке частных галерей и спонсорской поддержки. Во второй половине 1990-х и в 2000-х годах во многих странах Западной

Европы и США были установлены российские памятники выдающимся личностям, деятелям государства, политики и культуры.

Монументальная скульптура 1990-х ─ начала 2000-х годов стала более многоликой и разнообразной чем в предыдущие периоды. Вместе с традиционно-реалистическим решением формы для нее стали характерны граничащая с гротеском заостренность скульптурного образа и ярко выраженные черты декоративности и метафоричности, отражающие поиски авторами современной версии романтизма.

Испытывая особое, трепетное отношение к личности и творчеству Пушкина Ю.Г. Орехов создал целый ряд его памятников в Минске, Баку, Австрии и Риме, решая их в камерном ключе. В памятнике Пушкину, расположенном в парке виллы Боргезе в Риме (2000, бронза, гранит), одетый в пальто поэт, словно гуляя в любимую им осеннюю пору в родных окрестностях, на миг присел на скамейку, чтобы записать на бумаге рождающиеся поэтические строки.

В австрийском памятнике (1999, бронза, гранит, курорт Оберла) и Баку (2001, бронза, гранит) он представлен в виде светского франта с тросточкой, одетого с иголочки по моде своего времени, неспешно прогуливающегося по набережной. Первое впечатление от увиденной в мастерской Орехова статуи поэта, которая стала моделью для этих двух памятников, метко и живо описал в своих воспоминаниям В.Е. Цигаль: «Пушкин в сюртуке и цилиндре, лихо сдвинутом на затылок, с тросточкой, будто заглянул в гости, чтобы посмотреть на фигуры незнакомых дам… Прочитав книгу А.Д. Синявского «Прогулки с Пушкиным», я полностью поверил в гениального повесу, дамского угодника и дуэлянта, а не только хрестоматийного классика, коего мы «прорабатывали в школе…» [1].

Отлитую в золотистой бронзе статую Пушкина правительство Москвы хотело преподнести в дар Парижу и установить на набережной Сены, по которой всегда мечтал прогуляться великий русский поэт,

имеющий кличку «француз», но так и не побывавший из-за своей неблагонадежности за пределами родного отечества. В Парижском саду Поэзии в 1999 году был установлен лишь небольшой бюст А.С. Пушкина работы Орехова, а его копия в Якутске–центре Дальнего Востока.

Особенно широка география размещения монументальных работ З.К. Церетели, которые находятся на территории ближнего и дальнего зарубежья. В 1995 году в испанской Севилье по модели Церетели был сооружен монумент «Рождение нового человека» (высота 45 м.), в честь 500-летия исторического плавания Христофора Колумба из Европы в Америку. Стоящая фигура адмирала с географической картой помещена в полость огромного яйца, объем которого образуется вздувшимися от ветра парусами его каравелл. Форма яйца, по идее автора, символизирует рождение нового европейского человека, ломающего средневековое представление об окружающем мире, и олицетворяет рождение нового континента. Бронзовая модель монумента в 1994 году была установлена в саду штаб-квартиры ЮНЕСКО в Париже, вместе с произведениями знаменитых скульпторов XX века Генри Мура, А. Колдера и А. Джакометти.

В 2002 году «Сад поэтов» в парке виллы Боргезе, помимо памятника Пушкину, пополнился еще одним российским скульптурным произведением– сидящей статуей Н.А. Гоголя, работы Церетели (бронза, мрамор, гранит), решенной в академическом стиле, с тщательной проработкой формы. Великий писатель изображен в глубокой задумчивости, держа в руках собственную маску со скептически улыбающимся лицом, увенчанную лавровым венком– символом его вечной славы. На невысоком постаменте начертаны на русском и итальянском языках слова автора «Мертвых душ», написанных в Италии: «О России я могу писать только в Риме, только там она предстоит мне вся, во всей своей громаде».

В Италии также была установлена еще одна статуя Церетели– Святого Николая Чудотворца» (2003, бронза, мрамор), чья лаконичная и одновременно декоративная фигура, облаченная в длинные церковные одежды и украшенная рельефным орнаментом, стоит на невысоком постаменте возле базилики, где хранятся мощи святого.

Там же, в Италии, в честь 200-летия со дня рождения великого

русского художника К.П. Брюллова в 1999 году были открыты, выполненные Церетели две памятные доски (бронза). Одна–на здании в Риме, где жил и работал живописец в молодые годы, а другая– на доме в Манциане, где он умер.

Откликом Церетели на трагические события в Нью-Йорке 11 сентября 2001 года стал его монумент, сооруженный в память жертв террора в пригороде Бэйон, на берегу реки Гудзон (2006). На широком гранитном основании был установлен 35-метровый пилон с разломом внутри, в котором помещена огромная слеза скорби (титан).

Восхищение французской культурой, давшей миру знаменитые памятники зодчества, великих энциклопедистов и целое созвездие имен выдающихся писателей, выразилось у Церетели в памятнике знатоку человеческой души – Оноре Бальзаку (2004, бронза, гранит), открытом в старинном средиземноморском городе Агда. Памятник выполнен в повествовательной форме, с использованием многочисленных деталей. Великий писатель сидит в большом кресле на фоне старинной архитектуры и огромных, сложенных в неустойчивую стопку книг, по которым ходят и выясняют между собой отношения персонажи его многочисленных произведений.

В 2010 году в дар Франции скульптор передал бронзовую композицию «Мушкетеры», установленную в Гаскони. Четыре известных персонажа книги Александра Дюма стоят на низком круглом постаменте, скрестив шпаги во время своей знаменитой клятвы.

Литературная тема нашла продолжение в камерно-лирическом памятнике Марине Цветаевой (2012) в курортном городке Сен-Жиль-Круа-де-Ви, где она отдыхала на атлантическом побережье летом 1926 года. Сидя в свободной позе на краю скамьи поэтесса задумчиво держит перед собой розу и словно ждет кого-то.

В 2012 году Франция получила от Церетели еще один подарок – скульптурную группу, посвященную четырем основателям Евросоюза, установленную в городе Метце, где похоронен глава Европарламента Роберт Шуман. Вылепленные в плотной академической манере фигуры К. Аденауэра, Р. Шумана, А. де Гаспери и Ж. Моне стоят в довольно свободных позах на бронзовом круге со звездами, олицетворяющем европейское содружество.

Характерная для многих произведений А.Н. Бурганова колонна с капителью также является составной частью созданного им памятника А.С. Пушкину в Вашингтоне (2000, бронза, гранит). Как символ поэтического вдохновения на ней установлен крылатый золотой конь Пегас, возвышаясь над стоящей рядом стройной фигурой великого поэта, с лицом отмеченным печатью озарения.

Новой страницей в творчестве Л.Н. Баранова–станковиста и мастера декоративных композиций стала монументальная деятельность, в результате которой появились его памятники Петру I в Роттердаме (Голландия, 1997, бронза тонированная, гранит) и М.Ф. Достоевскому в Баден-Бадене (Германия, 2004, бронза).

На берегу роттердамской гавани для парусных яхт на низком и широком постаменте установлена долговязая и узкоплечая фигура Петра, одетая по европейской моде конца XVII века, когда он в составе Великого посольства в 1696 году инкогнито приехал сюда для изучения корабельного дела. В немного приподнятом, вглядывающемся вдаль лице русского царя и в жесте чуть разведенных рук скульптор передал его восхищение и восторг перед увиденными в порту многочисленными кораблями, которые строились тогда в Голландии почти для всей Европы.

В известных памятниках Петру I работы Растрелли, Фальконе и Антокольского российский государь изображен исполином, с богатырским телосложением. Здесь же отправной точкой в решении статуи для Баранова послужила восковая персона Петра I из Эрмитажа, вылепленная Растрелли на основе снятой им в 1719 году маски.

Памятник Ф.М. Достоевскому в Баден-Бадене явился итогом более чем 30-летней работы Баранова над образом писателя, первая портретная фигура которого была им создана еще в 1970 году. Отталкиваясь от этой модели, в 1988 году он исполнил большую статую Достоевского (гипс, ГТГ), где также сосредоточил внимание на его внутреннем состоянии, передающем глубокую погруженность писателя в свои мысли.

Иной философско-символический смысл приобретает статуя писателя, установленная на площади в парке Ротенбахталь в Баден-Бадене. Этот город Достоевский неоднократно посещал в заграничных

путешествиях, во время которых «…надеялся примирить противоречия России и Европы, мечтал о синтезе двух равноценных и равнозначных начал: родной почвы и западной культуры» [2].

Здесь же, обуреваемый демонической страстью к игре в рулетку, он проигрывал в казино последние деньги и закладывал вещи свои и своей жены, испытывая стыд, боль и унижение. Используя личный игровой опыт, он пишет за границей роман-авантюру «Игрок», в котором красноречиво передал неукротимую и пагубную тягу человека к азарту.

Одетая в узкое пальто, с короткими рукавами, фигура Достоевского стоит босыми ногами на покрытом глубокими трещинами шаре, напоминающем земную кору и символизируя этим «почвенничество» писателя, его связь с землей и народом. Будучи на открытии памятника И.А. Антонова (директор ГМИИ им. А.С.Пушкина в Москве) отметила: «Что-то есть в нем такое и трагическое и бесприютное, это такой вечный скиталец в море человеческой жизни» [3].

Спокойно и внимательно всматривающийся вдаль Достоевский представлен в статуе как великий писатель-реалист, отразивший в своем творчестве «глубины души человеческой» и как философ и мыслитель, оказавший огромное влияние на русскую и зарубежную культуру XIX и XX веков.

В другом ключе решает А.И. Рукавишников памятник В.В. Набокову в городе Монтре (Швейцария, 1999, бронза, гранит), в котором просматривается желание автора показать своего героя раскрепощенным, находящимся в привычной для него обстановке. Одетый по-швейцарски в короткие штаны и пиджак с жилеткой писатель сидит на неустойчиво стоящим на задних ножках венском стуле, с задвинутой под сиденье левой ногой. Автор «Лолиты» задумчиво и несколько скептически смотрит из-под очков в пространство, двумя пальцами держась за карман жилетки.

Оригинальной композицией и гротескным решением образа отмечен конный памятник А.В. Суворову работы Д.Н. Тугаринова на перевале Сен-Готард в Швейцарских Альпах (1999, бронза). Скульптурная композиция установлена в естественной природной среде и не имеет постамента. Она включает в себя конную статую с Суворовым и фигуру проводника, ведущего под уздцы лошадь по опасным горным склонам.

На плечи полководца накинут плащ, из-под которого виднеется

правая рука с характерным жестом крестящегося русского человека, принимающего важное решение. Застывшее, словно маска, лицо с четко прорисованными мимическими складками и морщинами и широко раскрытыми, невидящими глазами, говорит о его полной отрешенности от внешнего мира и глубокой сосредоточенности на своих мыслях.

Местом второго, небольшого по размерам памятника (Швейцария, 2001, бронза), изображающего полководца в победной позе с обнаженным мечом в руках, стала территория возле дома, где Суворов ночевал перед походом через перевал Паникс в 1799 году.

Памятник С.Д. Эрьзе (Москва, 2002, Музеон, бронза, гранит), был создан по заказу Мордовии и отвергнут заказчиками из-за того, что Тугаринов «… представил выдающегося скульптора …придурковатым, уродливым дистрофиком в ватных штанах и огромных валенках [4]. Старый мастер запечатлен в вязаном пуловере рядом со своей верной собакой, обдумывая будущее произведение и сосредоточенно вглядываясь в расположенную на высокой тумбе огромную бесформенную массу из корневища квебрахо или альгарробо.

В 2010 году в немецком городке Цербсте, перед дворцом, где прошли детские годы будущей Российской императрицы, был открыт памятник Екатерине II, работы М.В. Переяславца, приверженца реалистической традиции. Он изобразил ее в образе молодой и стройной девушки в пышном платье и с малой императорской короной на голове.

Российские скульпторы своими монументальными произведениями продолжают осваивать территории дальнего зарубежья, знакомя европейскую публику с самобытным русским искусством, историей и богатой культурой.

Примечания:

1. *В.Е. Цигаль.* Художники. М., 2002.– С. 248–249.

2. В поисках утраченного смысла: Достоевский и его европейское путешествие в скульптурах и фотографиях Леонида Баранова. М., 2006.–С.71.

3. Журнал «Компания», 2004, №48 от 13 декабря.

4. Тугаринов. М., СканРус, 2005.– С. 115.

Библиография:

1. *Бондаренко В.* Основные тенденции современного искусства. Позитивное и негативное искусство // Вестник МГХПА 2/2012, ч. 2, с.289.

2. *Бурганова М.А.* Портрет и символ. Монументальная скульптура России XX века. Российская Академия Художеств. М., 2012, 163 с.

3. *Бурганова М.А.* Скульптура как миф и образ пространства. Искусство скульптуры в XX веке. Очерки.М., 2010. – Стр. 349- 355.

4. *Воронов Н.В.* Искусство и городская среда. М., 1982.

5. *Доронина Л.Н.* Мастера русской скульптуры XX века, т. 2. М., 2010 гг. Изд-во «Белый город», 512 с.

6. *Доронина Л.Н.* Российская монументальная скульптура 1980-первого десятилетия 2000-х годов. Традиции и новаторство // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова». №4/2012, с.120-130.

7. *Доронина Л.Н.* Скульптурные работы Зураба Церетели рубежа XX–XXI веков (к 80-летнему юбилею художника) // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова». №1/2014, с.110–119.

8. Каталог выставки Зураба Церетели в Манеже. М., 2006

9. *Колодный Л.* Художник Зураб Церетели. Изд. «Голос- Пресс», М., 2005, 365 с.

Е.В. Носкова

ПРОБЛЕМЫ СИНТЕЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА, ЦВЕТА, ФОРМЫ И ПРОСТРАНСТВА В СОВРЕМЕННОЙ КЕРАМИКЕ РОССИИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА В.МАЛОЛЕТКОВА)

Статья посвящена проблемам синтеза художественного образа, цвета, формы и пространства в современной керамике России. В качестве примера рассматривается творчество народного художника РФ, академика Российской академии художеств, доктора искусствоведения В.А.Малолеткова, реализующего свой творческий потенциал с помощью различных изобразительных средств в разнообразных материалах и жанрах. Данное исследование во многом помогает понять мировоззрение мастера и раскрывает индивидуальный характер его творчества.

The article is devoted to the problems of synthesis of artistic image, color, form and space in modern Russian ceramics. The example here is creativity of People's artist of Russia, Academician of the Russian Academy of Arts, Doctor of Arts V.A. Maloletkov, who realizes his creative potential through a variety of visual tools in a variety of materials and genres. This study helps to understand the master's world view and reveals the individual character of his work.

Ключевые слова: В.Малолетков, керамика, скульптура, графика, монументально-декоративное искусство, фотография, научная деятельность, фарфор, фаянс, бронза, формообразование, проблемы цвета, ассоциации, символы, метафоры, индивидуальность, Палеонтологический музей РАН (г. Москва).

Keywords: V.Maloletkov, ceramics, sculpture, graphic arts, monumental

and decorative art, photography, scientific activity, porcelain, earthenware, bronze, shaping, color problems, associations, symbols, metaphors, Paleontological museum RAS (Moscow).

До недавнего времени в теории отечественного искусства был распространен термин «декоративно-прикладное искусство», который определял этот вид творчества с точки зрения утилитарности и уровня ремесла. В это время отечественное производство было направлено на увеличение количества выпускаемых изделий, а не на улучшение качества и разнообразия художественной продукции. В результате руководители предприятий не желали расширять ассортимент за счет внедрения новых образцов. В итоге на рубеже 60–70-х годов талант и творческий потенциал художников оказался не востребован в сфере художественной промышленности. Это повлекло за собой переход многих ведущих мастеров декоративного искусства в систему предприятий Художественного фонда, в котором были созданы все условия для творческого развития и достойного существования благодаря системе заказов и регулярным совместным выставкам художников, состоявших в разных секциях. Их творческое взаимодействие в едином экспозиционном пространстве и в архитектуре также способствовало преодолению межсекционных границ. В результате этих структурных изменений, а также благодаря творческим усилиям, таланту и высокому мастерству ведущих российских художников, традиционные, узкоцеховые рамки между декоративным, монументальным и станковым видами искусства почти исчезли.

Начало 70-х годов XX века стало поистине революционным периодом становления искусства керамики, которое превратило древнейший на земле материал в один из самых востребованных видов современного искусства.

Исключительно важную роль в развитии отечественной авторской керамики в ту пору играли творческие группы художников, работавшие в Доме творчества Союза художников СССР в Дзинтари, на художественном комбинате ЭТПК «Воронцово» и Гжельском экспериментальном керамическом заводе.



Рисунок 1



Рисунок 2

В это время активно развиваются отмеченные собственным стилистическим почерком прибалтийская**,** московская и ленинградская школы художественной керамики.

В московской школе керамики активно заявила о себе группа молодых художников-экспериментаторов, в которую вошли В.Космачев, В.Петров, Л.Сошинская, И.Афанасьева, Т.Ган, В.Малолетков, М.Юркова, Н.Полторацкая, С.Воробьев и А.Дудова.

Стремление этих художников открыть новые средства художественной выразительности, желание освоить различные материалы и техники декора, выявить образные, пластические, объемно-пространственные, конструктивные и цветовые возможности глины характерны для творчества ведущих московских художников по сей день.

Примером может служить творчество народного художника РФ, академика РАХ Валерия Малолеткова. Недавно отметивший свой юбилей, мастер реализует свой творческий потенциал в различных жанрах, материалах и техниках. Вероятно поэтому многогранное творчество этого художника на протяжении многих лет не оставляет равнодушными ценителей искусства.

В.Малолетков получил серьезное академическое образование; он закончил старейшее в России ярославское художественное училище, затем —МВХПУ (б. Строгановское) и там же аспирантуру. Валерию Малолеткову очень повезло с учителями — его первым наставником был мудрый и доброжелательный Б.Ефремов, позднее ему посчастливилось учиться у талантливых художников А.Чурина и М.Кичигина. В «Строгановке» преподавали выдающиеся скульпторы Р.Йодко, В.Ватагин, П.Кожин, известный архитектор Г.Захаров, живописец Д.Тегин, крупные искусствоведы И.Данилова и А.Зотов.

Путь В.Малолеткова в искусстве начался с работы на московском фарфоровом заводе «Изолятор» и продолжился в молодежной группе по керамике на Экспериментальном творческо-производственном комбинате «Воронцово» (ЭТПК). Именно тогда мастер впервые использовал в своих произведениях технический фарфор — бисквит, который традиционно применялся для производства гигантских электроизоляторов для Асуанской ГЭС в Египте. Однако этот пластичный материал, к сожалению, утрачивал свои свойства через четыре часа. Благодаря такой технологической особенности фарфора Малолетков разработал собственный «импровизационный» подход к работе с этим капризным материалом. В этот период в творческих работах мастера доминировали проблемы формообразования и поиск новых пластических и конструктивных возможностей глины. Цвет в данных произведениях играл вспомогательную, аккомпанирующую роль. Прежде всего, это было обусловлено очень высокой температурой обжига (до 1380 °), не позволявшей использовать все колористическое богатство. В арсенале художника было лишь ограниченное количество красок: соли кобальта, никеля, окись храма и красная глина (терракотовый ангоб). Поэтому при создании фарфоровых композиций В.Малолетков особое внимание уделял пластике и лаконичной графической росписи, органично дополнявшей и часто «поддерживающей» пластические эксперименты мастера.

Примером служит рельеф «Хоккеисты» (1973 г., фарфор, роспись), в котором художник принципиально отходит от традиционных

приемов лепки. Свободно экспериментируя, он максимально выявляет тектонические качества фарфорового пласта для передачи экспрессии спортивной борьбы и пространственного построения композиции, дополненного лаконичным графическим декором.

Еще одним новаторским методом молодого художника в начале 70-х годов стал синтез материалов, имеющих различные технологические характеристики (усадку), — фарфора и шамотной глины. Комбинируя лепку из одного материала с декором из другого, Малолетков успешно создает как плоскостные, так и объемно-пространственные композиции, которые отличаются оригинальностью художественного языка, тонкой эстетикой, безупречным чувством композиции и ритма.

Убедительным примером служат его работы «Натюрморт с хоккейной перчаткой» (1973 г., фарфор, роспись) «Фехтовальщики», «Лыжная гонка» и «Студент» (все — 1974 г., фарфор, шамот, роспись). Здесь В.Малолетков делает акцент на выявлении структурных качеств глины, подчеркивая ее удивительную первозданную красоту.

Импровизация, открытие нового языка искусства керамики, свобода художественного мышления и отсутствие тематических штампов легли тогда в основу творческого метода художника, которому он следует и по сей день.

В то время отсутствие производства фаянса в Москве и стремление освоить этот материал прежде вынуждало художников использовать возможности крупных фаянсовых предприятий, находящихся в других регионах страны. Так, для создания произведений из фаянса мастерам старшего поколения И.Фрих-Хару, М.Холодной, В.Фаворскому и др. приходилось работать в этом материале на фаянсовом заводе им. М.И.Калинина в Конаково.

Лишь в 1976 году по инициативе руководства Союза художников России (Д.Шушканова и А.Степановой) на базе ЭТПК «Воронцово» художники впервые освоили совершенно новый для них материал — художественный фаянс. Среди них был и В.Малолетков, которому посчастливилось работать в творческой группе с такими мастерами керамики, как М.Шаховская-Фаворская, И.Лясс, Н.Куприянова, Л.Никитина, Д.Мухина, а также ленинградскими художниками

Г.Вебером и Л.Солодковым. Они стали, по сути, первооткрывателями. Более года эти художники методом проб и ошибок отрабатывали технологию изготовления, литья и обжига фаянса для решения творческих задач, которая в дальнейшем стала «лицом» ЭТПК «Воронцово».

И по сей день на ЭТПК «Воронцово» при создании фаянсовых произведений мастера с успехом используют технологию, разработанную художниками-экспериментаторами еще в 70-е годы прошлого века. Как и прежде, в работе творческих групп акцент делается на создание авторских произведений и изделий малого тиража. Именно такой подход характерен для западной практики. И в наши дни единственной отечественной базой для создания художественных произведений из фаянса по-прежнему остается ЭТПК «Воронцово» СХ РФ.

В отличие от хорошо изученных шамотной глины и терракоты, изысканный белоснежный фаянс предоставил Малолеткову поистине новые безграничные цветовые возможности. В этот период мастер создает свои первые многопредметные композиции «Бухарская фантазия»(1976 г, фаянс, роспись), «Золотые скрипки»(1976 г., фаянс, роспись), «Лето»(1978 г., фаянс, роспись). Здесь художник впервые начал использовать метод литья и комбинаторику при создании фаянсовых произведений.

Тогда же, в 70-е годы, творчество мастера выходит за пределы выставочного пространство в архитектуру. Среди монументальных произведений В.Малолеткова отметим рельеф «Музыка» (1977 г., шамот, роспись). Эта тема очень близка мастеру не только потому, что он вырос в музыкальной среде (его мама была пианисткой), но и благодаря врожденной музыкальности, чувству импровизации и ритма, которые являются неотъемлемой частью его многогранного творчества.

В дальнейшем в разные творческие периоды художником было создано большое количество монументальных произведений, среди них горельефы для гостиницы «Москва» (г. Сочи), рельефы для Дворца культуры «БРАЗ» (г. Братск), кафе «Молодежное», объемно-пространственная композиция для Посольства Республики



Рисунок 3



Рисунок 4

Куба, декоративные маски для фасада Театра-студии киноактера, произведения для Государственного литературного музея Л.Н.Толстого (все — г.Москва), композиции для Дворца российского науки и культуры (г. Берлин, Германия) и Компании Метон-Этеп (г.Афины, Греция).

Самой грандиозной монументальной работой В.Малолеткова, созданной в содружестве с А.Белашовым, М.Митуричем, М.Фаворской, А.Пологовой, О.Малышевой, Ю. Черновым, В. Дувидовым и др. стали композиции для интерьеров Палеонтологического музея РАН в Москве (архитекторы Ю.Платонов и В.Коган). В многоярусном пространстве вводного зала музея художник создал настенные рельефы «Морские лилии» и «Рождение моря» (все — 1983 г., керамика, роспись), центром последнего стал символ подводной палеонтологии — керамическая раковина (аммонит). Она расположена в середине пятиметрового круга, состоящего из движущихся по спирали природных протоформ, дополненных огромными крыльями, раскинутыми в разные стороны. Этот масштабный проект вошел в Книгу рекордов Гиннесса как крупнейшее произведение монументальной керамики XX века.

Значительное влияние на формирование творческой личности Малолеткова оказал его интерес к древнейшим культурам Востока и Запада. Во время многочисленных творческих командировок в Индию и Грецию мастер заметно расширяет художественное содержание и эмоционально-пластическую палитру своих произведений, углубляет их образную структуру. Мастер постепенно переходит от творческих поисков к находкам, к созданию полноценных, завершенных художественных произведений. Однако и в них художник продолжает свои эксперименты с разными керамическими материалами и техниками исполнения.

Так, во время совместной работы на международном симпозиуме керамики в Бехине (1978 г.,Чехия) по совету ученицы великого Сальвадора Дали Э.Сала он впервые использовал нетипичные для российской керамики высокотемпературные матовые покрытия (температура обжига 1280°С). Отсутствие блеска в этих глазурях, разрушающего скульптурную форму, помогло художнику достичь максимальной цельности восприятия, подчеркивающей особую эстетику объемного произведения. Примером служат качественно новые для художника многочастные композиции «Огонь Олимпа» (1979 г., керамика, роспись) и «Художник и философ»(1985 г., керамика, роспись).

В.Малолетков продолжает экспериментировать с материалами: кроме белой шамотной, теперь он применяет и красную шамотную глину в своих этапных произведениях «Индия» (1981 г., терракота, роспись) и «Жажда» (1981 г., терракота, роспись).

Работы В.Малолеткова отличает удивительное разнообразие тем: мифологические, религиозные, исторические, литературные и бытовые сюжеты в них воплощены языком полихромной пластики, обогащенной духовным напряжением, символикой и метафорами.

Эмоциональность художника дополняют глубокое осмысление жизненных впечатлений, способность увидеть необычное в обычном и безграничная фантазия. Примером могут служить объемные эскизы для интерьеров московского ЦУМа (1986 г.), выполненные художником по возвращении на родину после длительной работы в Индии. В них В.Малолетков отразил историю русского костюма.

К сожалению, эта идея не была осуществлена в архитектуре, однако затем художник воплотил ее в большой серии керамических произведений «Творцы духа».

Этот период творчества мастера стал знаковым, переходным этапом к портретной, фигуративной и жанровой пластике, а также к теме собственного многострадального Отечества. В нее вошли скульптурные композиции, посвященные выдающимся творческим личностям России, — А.Пушкину, Н.Гоголю, С.Есенину, М.Цветаевой, А.Ахматовой и В.Татлину. В них портретное сходство и психологическое состояние различных персонажей органично соединяется с пластическими и конструктивными качествами полихромной керамики.

Объемно-пространственную композицию «Поэт и Муза» (1990 г.) отличает синтез различных материалов (керамики и текстиля), подчеркивающий трагический характер взаимоотношений русского поэта С.Есенина и танцовщицы-босоножки А.Дункан. В этой работе автор умело избегает литературности сюжета и делает акцент на образном решении и выявлении пластических и цветовых качеств керамики.

Монументальные произведения «М.Цветаева» и «А.Ахматова» (все — 1991 г., керамика, роспись) стали органичным развитием архитектурного замысла художника для интерьера ЦУМа. Образы этих великих женщин, поэтов Серебряного века, отличает внутреннее напряжение и сила духа, а символически связанные крылья подчеркивают трагедию их жизненного пути.

Непрерывные поиски и постоянное стремление к творческому развитию нашли отражение в произведениях мастера в 2010–2015 гг. Сегодня В.Малолетков много экспериментирует в скульптурной пластике, выполненной из фаянса, в котором он открывает новые цветовые, пластические и конструктивные качества.

Необходимо отметить новаторство художника в создании объемно-пространственных произведений из неконструктивного и капризного материала. Впервые в отечественной керамике, вопреки традиционному применению метода литья для изготовления фаянсовых композиций, Малолетков создает полноценные лепные скульптурные произведения из фаянса с добавлением шамота средней фракции. В качестве примеров

можно привести композиции «В.Татлин» (2015 г., фаянс, роспись), «Князь П.Багратион», «Петр и Екатерина», «Буря» и «Крушение Гжели» (все — 2014 г., фаянс, роспись).

Работая одновременно над несколькими сложными произведениями, художник также использует метод шликерного литья для получения тонкостенных фаянсовых отливок. Когда-то выдающийся скульптор А.Г.Сотников советовал Валерию Малолеткову снимать со своих произведений гипсовые формы: «Это позволит с годами возвращаться к работам, которые в чем-то Вас не удовлетворили. В этом случае, начинать будете не с нуля, а с завершающего этапа прежней работы. Вот верный путь к достижению совершенной формы; так меня учил В.Татлин». Лишь спустя много лет В.Малолетков применил этот ценный совет мастера. Пластическое и цветовое решение последних работ художника стало более лаконичным, благодаря чему изысканная белизна фаянса проявляет все разнообразие и богатство скульптурной формы.

Прием формального деления произведения на разносмысловые части также характерен для работ мастера последнего периода. Именно поэтому объемно-пространственные композиции В.Малолеткова требуют кругового обзора, ведь каждая его работа наделена многослойностью образов и несет философский подтекст. Примером служит скульптурная композиция «Петр и Екатерина» (2014 г., фаянс, роспись), отмеченная оригинальной трактовкой образа великого реформатора России. Суровый образ российского императора автор дополняет куртуазным изображением Екатерины I, которую зритель замечает лишь при круговом обзоре произведения. Декор платья императрицы обогащает геральдическая рельефная брошь с изображением двуглавого орла, подчеркивая важную роль жены Петра Великого в его начинаниях.

В скульптурной композиции «Саломея» (2015 г., фаянс, роспись) мастер не только передает индивидуальный характер персонажа, но и существенно меняет сложившиеся представления о его художественном образе. В этом произведениях по-новому переплетаются острота композиционного замысла, многослойность образной структуры, эмоциональная насыщенность и повествовательность деталей.

Хорошо известны художественные произведения, созданные на эту тему выдающимися мастерами прошлого. Неординарность мышления и собственная художественная трактовка позволяют В.Малолеткову по-новому раскрыть образ Саломеи, передать состояние раскаяния и скорби от содеянного по ее прихоти преступления. Лаконичными средствами мастер выражает драматизм сюжета; пластический язык композиции здесь органично дополняет графическое изображение головы Иоанна Крестителя, которое подчеркивает монументальный характер скульптурной формы.



Рисунок 5

В композиции «Россия» (2015 г., фаянс, роспись) язык метафор, символов и аллего-рий создает особую духовную ауру, глубину и эмоциональное напряжение, отражающие противоречия нашего тревожного времени. Благодаря оригинальному замыслу и философскому подтексту автор создает убедительные образы, символизирующие разрушение традиционных устоев в нашей культуре и жизни.

Каждое произведение художника наполнено интеллектуальными аллюзиями и символическими смыслами, мыслями и чувствами. Так, в работах «Временщик», «Поклонение» (все — 2014 г., фаянс, роспись), «Эмансипация» (2015 г. фаянс, роспись) В.Малолетков размышляет о бытовых и духовных ценностях, проблемах Добра и Зла, которые сегодня приобрели особое значение.

В произведениях, выполненных сегодня, импровизационно-фигуративную пластику ранних работ постепенно сменяет чистота и точность форм, большая условность и минимализм декора. Постоянные творческие поиски приводят художника к стилистическим находкам в композиции «Дорога в никуда» (2014 г., фаянс, роспись). В ней автор достигает абсолютной цельности восприятия и лаконизма формы, выявляет новые цветовые, пластические и конструктивные возможности традиционного фаянса. Используя условный язык, лаконичный декор и



Рисунок 6

насыщенный локальный цвет, мастер создает качественно новое для себя произведение, которое воспринимается почти абстрактным символом — знаком. Данная работа отмечена яркой самобытностью и легким ироническим оттенком.

Постоянное стремление к расширению творческой палитры недавно привело В.Малолеткова к созданию скульптурных произведений из бронзы. Очередным подтверждением его беспокойной творческой натуры стали скульптуры «Идущая», «Идущий» (все — 2014 г., бронза). и «Сидящая» (2015 г., бронза). И не важно, какой материал использует автор для материализации своих идей, — они всегда воплощаются с высоким мастерством и изящным артистизмом. Ему не интересны проторенные пути в творчестве, повторение того, что уже было найдено другими художниками.

Мастер также активно работает в графике, художественной фотографии, теории искусства и в области литературы. Он остается верен поиску новых средств выразительности.

Глубокие знания и жизненный опыт В.Малолетков с успехом реализует в теории искусства и в литературном творчестве. Из под его пера вышли увлекательные книги «Между Востоком и Западом», «Рисунки из дневника», «Мгновения жизни», «Мозаика памяти». К вернисажу

юбилейной выставки в Российской академии художеств увидела свет его внушительная монография «Чаша судьбы». Впервые в отечественном искусствоведении В.Малолетков издает фундаментальное исследование «Современная керамика мира» — своеобразную антологию развития мировой художественной керамики последней трети XX — начала XXI вв.

Свой богатый профессиональный опыт художник также реализует в педагогике; по сей день в качестве профессора он успешно преподает композицию в родной «Строгановке». Но главным делом его жизни по-прежнему остается служение Искусству и творческая независимость.

В.Малолеткова более всего в искусстве волнуют и поныне не узкоцеховые задачи, а проблемы творчества, соединения образа, цвета, формы и пространства в едином произведении, отражающем своеобразие творческого мировоззрения автора. Подобный подход, кроме широкого диапазона чувств и мыслей, требует постоянного поиска новых путей в искусстве и высокого исполнительского мастерства. Истинный профессионал обязан знать все тонкости производственного процесса и уметь влиять на них. Это в полной мере относится к В.Малолеткову, который являет собой пример гармоничного сплава Души и Разума, художественного таланта и острого логического мышления, яркой творческой индивидуальности и интеллекта, эмоционального восприятия мира и глубоких знаний. Лучшим подтверждением сказанного стала его масштабная персональная выставка в залах Российской академии художеств.

Библиография:

1. *Андреева Л.* Керамика-75. Тенденции и принципы // «ДИ СССР». — 1976. — № 3.

2. *Воронов Н.* Тенденции развития современной керамики. Искусство керамики // Сборник статей под ред. Н.С.Степанян. — М.: Советский художник, 1970.

3. *Воронов Н.* От чистой формы к изобразительности // «ДИ СССР». — 1973. — № 4.

4. *Воронов Н.* Искусство, рожденное огнем. — М., 1973.

5. *Воронов Н.* О красоте и пользе (по страницам журнала

«Декоративное искусство СССР»). — М., 1974.

6. *Крамаренко Л.* Отечественное декоративное искусство XX века. — М., 2009.

7. *Крамаренко Л.* От сосуда — к декоративной пластике // «ДИ СССР». — 1986. — № 8.

8. *Малолетков В.* Чаша судьбы. — М., 2015.

9. *Малолетков В*. Между Востоком и Западом. — М., 2003.

10. *Малолетков В*. Современная керамика мира. Творческий опыт последней трети XX — начала XXI века. — М., 2010.

11. *Степанян М., Шавердян Р.* // В сборнике «Советское декоративное искусство-75». — М.: Советский художник, 1976.

12. *Степанян Н*. Вчера и завтра декоративного искусства // «ДИ СССР». — 1971. — №. 3.

Е.С. Аккуратова, Е.В. Жердев

АССОЦИАЦИИ КАК ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ИНСТРУМЕНТ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДИЗАЙНЕРА. МЕТАФОРИЧЕСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ

В статье дается характеристика ассоциации в психологическом контексте, ее функции на сенсорно-перцептивном, «представленческом», речемыслительном уровнях. Определяется роль ассоциации в дизайн-процессе, в частности, в создании метафорической образности на концептуальном этапе проектирования.

Description of association given in psychological context is discussed in respect to its role in sensory-perceptual, representational, verbal and cognitive levels. Functions of association in designing and in development of metaphoric representability in particular are investigated.

Ключевые слова: психологические процессы, ощущение, восприятие, ассоциации, ассоциативные фонды, метафора, воображение, понятие, мышление, дизайн-деятельность, проектный образ, художественный образ, художественные средства.

Keywords: psychological processes, sensing, apperception, associations, metaphor, imagination, design activity, project image, artistic image.

В начале XX века психологи активно занимались вопросами восприятия. Однако влияние на восприятие формы определенных закономерностей формообразования в художественных сферах деятельности было выявлено архитекторами-экспериментаторами Вхутемаса и Вхутеина. Так Н.А.Ладовским была организована научно-исследовательская лаборатория, где проводились опыты по психологии восприятия художественных форм. Данные эксперименты завершились

созданием системы закономерностей композиций форм и их элементов в пространстве, послужившие основой дидактики создания объемно-пространственной композиции. Психоаналитический метод преподавания основывался на психологии восприятия человека. Данный прорыв в понимании влияния психологии восприятия позволил понять процесс создания художественного произведения автором и восприятия данного произведения зрителем. В арсенале художников появились такие психологические понятия, как «переживание», «ассоциации», «подсознательные ощущения», «интуитивная реакция».

Я.Чернихов в книге «Конструкция архитектурных и машинных форм», исследуя конструктивизм, пишет, что «реакция воздействия конструктивных форм на нашу психику является следствием наших зрительно-осязательных переживаний» [1, с. 127]. В поисках определения качества воздействия на человека гармоничного сочетания форм Чернихов сравнивает созвучие форм с мелодией, подразделяя ее, в свою очередь, на спокойную, величественную, тяжелую, легкую и т.д.

Архитектор В.Гропиус в «Круге тотальной архитектуры» пишет о своей систематической работе по сбору фактов о феномене зрения и его взаимодействии с формой. Подтверждая психологическое воздействие формы на человека, Гропиус предполагает, что постижение природы восприятия поможет знанию о возможном воздействии искусственных сооружений на человеческие мысли и чувства. В качестве вывода он пишет: «Если формообразование призвано быть специфическим средством передачи выразительности подсознательных ощущений, то оно должно иметь и свой собственный элементарный язык масштабности, формы и цвета» [2, с. 94]. По его мнению, задача специального образования состоит в том, чтобы обучить тому, что воздействует на психику человека в понятиях света, цвета, масштаба, объема и пространства.

Нашей задачей является исследование такой психологической категории, как «ассоциации» вообще, и ее уникальной роли в профессиональной деятельности дизайнера, в частности. На основе анализа психологической литературы (Р.Арнхейм, Выготский Л.С., Гостев А.А., Ильин Е.П., Матюшкин А.М., Маклаков А.Г., Меерович М.И., Рубинштейн С.Л., Солсо Р.Л., Дж. Хохберг,



Рисунок 1. Психологические процессы

Шадриков В.Д., Шрагина Л.И. и др.) мы можем утверждать, что ассоциации функционируют на всех уровнях психического отражения действительности — сенсорно-перцептивном, «представленческом» (образы памяти, образы воображения), речемыслительном [3, с. 3–27].

На сенсорно-перцептивном уровне (рис. 1) в процессе ощущения и восприятия ассоциации существуют в виде временных связей, рефлексов. Окружающий мир и предметы являются в этом контексте раздражителями, первичными образами. Ощущения мы можем рассматривать как структурные элементы восприятия. Ведущими анализаторами ощущения (модальности) являются зрительные, слуховые, осязательные, обонятельные, вкусовые, статико-кинестические, тактильные, болевые, температурные, вибрационные, органические. Ассоциации (временные связи) могут возникать между ощущениями различных модальностей. Так Маклаков А.Г. пишет, что «существование ассоциаций связано с тем, что предметы и явления действительно запечатлеваются и воспроизводятся не изолированно друг от друга, а в связи друг с другом» [4, с. 249].

На уровне распознавания объектов зрительной модальности представляет интерес факт выявления в процессе исследования в зрительной коре трех типов клеток, реагирующих на признаки объектов. Данные клетки реагируют, например, на стимулы в виде линий — тонкой полоской между светлым и темным, углов, краев, и кривых.

Р.Арнхейм, основываясь на концепциях гештальт-психологии [5, с. 59], также утверждает, что воспринимаемая линия (или очертание) — внешние или внутренние границы массы. При этом каждая линия несет в себе эмоциональную напряженность в соответствии с эмоциональным значением объекта, частью которого является. Здесь уместно говорить о влиянии прошлого чувственного опыта на восприятие линии. Бидерман утверждал, что в состав признаков зрительной модальности объектов входят 36 геометрических фигуры (цилиндр, конус, куб, пирамида и т.д.). Такие признаки названы геоны (геометрические ионы). На основании пространственного сочетания различных геонов человек может распознать все объекты окружающего мира. Хаотичное нагромождение объектов воспринимается лишь в том случае, когда они упрощены до простейших геометрических тел (геонов) [4, с. 205].

Распознавание объектов на уровне зрительных ощущений происходит одновременно с работой анализаторов всех названных модальностей. На основании данной концепции можно сделать вывод, что на уровне восприятия происходит присвоение признаков ощущений разных модальностей — слуховых, осязательных, обонятельных, вкусовых, статико-кинестических и т.д. — признакам ощущений, например иной, зрительной модальности — линии (очертанию), форме (геонам) и цвету предметов, а также их системам. При этом на уровне ощущения во временную связь в результате эмоционального переживания вступают (ассоциируют) жизненно важные для человека характеристики модальностей.

Традиционным упражнением на развитие ассоциаций, связанных с ощущениями, у слушателей подготовительных курсов по специальности «Промышленный дизайн» является создание абстрактных композиций с использованием признаков ощущений нескольких модальностей, например, зрительных (линия, цвет, форма и их системы), вызванных ощущениями вкусовой модальности (кислое, сладкое, горькое и т.д.) Примеры, представленные на рис. 2, демонстрируют абстрактные композиции, основанные на ассоциации зрительных и статико-кинестических модальностей. Для зрительной ассоциации с ключевым словом авторы композиций использовали различные средства зрительной модальности. Кроме психологической интерпретации

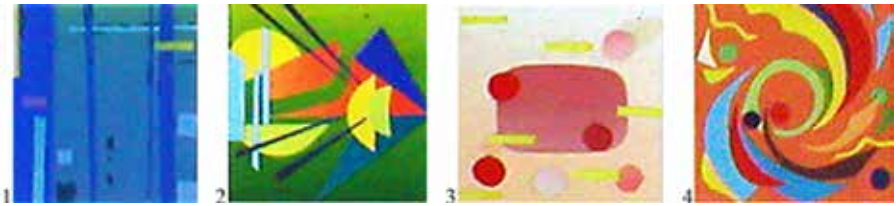


Рисунок 2. Ассоциативные абстрактные композиции: 1 — «Дождь идет»; 2 — «Трамвай идет»; 3 — «Мама идет»; 4 — «Праздник идет»

продукта деятельности, мы можем оценить данные работы с позиции художественной деятельности — создание художественного образа, понимаемого нами как эмоционально-чувственное переживание действительности с определенных эстетических позиций. Здесь совокупность форм, линии и цвета, вызванная художественными ассоциациями и эмоциональными ассоциациями, являет художественный образ, дает эмоциональную характеристику событию.

Отрицая поддержку чувственного восприятия со стороны интеллекта, Р.Арнхейм [5, с. 58] указал на поразительное сходство между элементарной деятельностью чувственного восприятия и более высокой деятельностью мышления. Он утверждал, что на обоих уровнях — перцептивном и интеллектуальном — действуют одни и те же механизмы. Поэтому термины «понятие», «суждение», «заключение» и т. д. должны применяться при анализе и описании чувственного познания. Об этом же свидетельствуют эксперименты Эдвина Лэнда показавшие, что цветовое зрение — не простая стимуляция глаза определенной длиной волн и интенсивности света. Важно и то, изображает ли совокупность пятен предметы. Это говорит о том, что цветовая информация требует определенной организации ощущений и восприятия при помощи добавочных мозговых процессов [6, с. 134]. У художников существует понятие «форма цвета», с которой, вероятно, и ассоциируется эмоциональное переживание цвета. Композиции, представленные на рис. 2, могут быть рассмотрены и с позиций участия перцептивных понятий, то есть образов-представлений: «мама», «праздник», «дождь», «трамвай». Данные понятия связаны не с логическими процессами, а с эмоционально-чувственным восприятием и работой анализаторов осязательной, тактильной и температурной

модальностей. Изменение совершающего передвижение персонажа, объемно представленного анализаторами различных модальностей, делает зрительные образы качественно различными. Художественный образ возвращает нам эмоциональное ощущение.

Все теории восприятия утверждают, что между ощущением, сенсорным сигналом и конечным образом существует несоответствие. Это объясняется влиянием на образ прошлого опыта или научения. В соответствии с концепцией Дж.Дж.Гибсона и Э.Дж.Гибсона [7, с. 559], именно в процессе научения и получения опыта сокращается разрыв между входящей информацией и сформированным образом. М.Голдстейн в данном контексте пишет, что зрительное восприятие — результат обучения. Человек видит с помощью мозга, а не только глазами. Восприятие — это активный акт «приобретенное в результате обучения применение наших интеллектуальных возможностей» [8, с. 616–619]. Очень существенны при восприятии особенности личности: эмоциональное отношение к происходящему, установки, знания и интересы. Эти особенности выражаются в социально-культурном и профессиональном опыте дизайнера.

Исследования ассоциаций в процессе дизайн-деятельности, основанные на выводе о значимости социального и профессионального опыта дизайнера, образами которого, собственно, и апеллируют ассоциации, привели к созданию развивающих технологий. Они направлены, в основном, на формирование компетентности в области истории искусства, психологии творчества, психологического моделирования, информационно-исследовательского опыта. Так второй модуль методики развития креативности «Креативность. Опыт самопознания», разработанный Т.А.Барышевой на основе эксперимента, который был проведен в педагогическом (Институт детства РГПУ им. А.И.Герцена) и техническом (факультет экономики и менеджмента СПб ГУНиПТ) вузах, включает миниэнциклопедию «Автопортрет в искусстве». «Искусствоведческая информация и опыт самопознания, воплощенный в художественных образах разных эпох и стилей, как показала практика, мотивирует рефлексивные (ассоциативные) процессы. Активизируя мотивацию самопознания и развивая эмоциональную сферу, художественная информация в то



Рисунок 3. Ассоциативная абстрактная композиция: 1 — В.Маяковский «Во весь голос»; 2 — Ф.Тютчев «Первый лист»

же время предоставляет возможность проектировать «мотивацию перспективы» (саморазвитие) и ценностного отношения к творчеству» [9, с. 7], — пишет Барышева Т.А. В мини-энциклопедию (более 120 файлов) вошел ретроспективный анализ произведений мастеров зарубежной и отечественной культуры — художников, музыкантов, поэтов. Также, по мнению С.Х.Раппопорта, способность вызывать некую ассоциацию складывается только на практике и имеет исторический характер. Подобные ассоциативные фонды складываются в процессе общественной практики и имеют историческую преемственность [10, с. 168].

В этом контексте мы можем рассматривать упражнения на развитие ассоциаций между образами слуховых и зрительных модальностей. Задания состоят в том, чтобы создать в ассоциативной абстрактной композиции художественный образ поэтических или музыкальных произведений. Для представленных на рис.3 композиций характерно целостное восприятие избранных поэтических произведений и понимание творческой концепции данных авторов вообще, что говорит о культурном опыте авторов композиций. Психологический процесс, связанный с созданием подобных композиций, уже включает логическое мышление. Это объясняется и такой психологической категорией, как «синестезия». «В восприятии метафоры в системе ассоциативных связей необходимо учитывать явление синестезии, то есть возникновения под влиянием раздражения одного из анализаторов ощущения, характерного для другого анализатора. Наиболее часто встречаются зрительно-слуховые синестезии, когда под воздействием

зрительных образов у субъекта возникают слуховые образы и наоборот. Недаром иногда говорят, что художники — композиторы света и цвета» [11, с. 103].

Для художника и дизайнера важны художественные средства для создания художественного образа, поэтому мы рассматриваем ассоциации, возникающие всегда в связи со зрительной модальностью. На уровне ощущения и восприятия в перцептивных понятиях на основе эмоциональных ассоциаций присваиваются чувственные эквиваленты воспринимаемым линиям, формам, цвету, а также их системам, являющихся инструментом художественных ассоциаций. Определенное расположение объектов в пространстве и на плоскости листа, например, распознается как чувственное переживание динамики или статики в создании и восприятии продукта художественной деятельности. Разработаны системы приемов (приемы композиции), создающих, например, переживания движения: убывание или возрастание величины объектов, уменьшение или увеличение расстояний между объектами, изменение тона объектов и т.д. Эмоциональное переживание покоя — статика достигается увеличением массы форм или их систем у основания, уменьшением массы форм или их систем в верхней части композиции и т.д.

На основе ассоциаций у человека возникает цельный образ восприятия объекта с различными свойствами — представление — вторичный образ. Нам важно, что:

— при формировании образов существенную роль в процессе восприятия играют эмоциональные переживания, которые становятся причиной возникновения ассоциаций;

— интерпретация — это дополнения, которые основываются на жизненно важной для человека причине их выбора, т.е. приспособлении человека к окружающей среде средствами ассоциаций, накоплением опыта.

Накопление социо-культурного и профессионального опыта в процессе обучения специальности «Дизайн» связан с одним из этапов основной дисциплины — проектирования. Работа над анализом аналогов и прототипа — важный элемент процесса проектирования. Во-первых, это накопление опыта студента по теме: расширяется кругозор,



Рисунок 4. Анализ формообразования модульной игрушки «Театр теней»

выявляются характерные черты объекта исследования, в частности, закономерности формообразования, его история, функциональность, социальная значимость, технологии и т.д. Во-вторых, в процессе исследования черты объектов упрощаются и принимают обобщенный вид. Данное свойство памяти в процессе анализа существующих объектов исследования играет положительную роль: в памяти группы объектов классифицируются по оставшимся впечатлениям в соответствии с важным для человека свойством объекта.

Ассоциативно синтезируется необходимый перечень признаков на уровне образных представлений и понятий. На основе анализа формообразования студент вырабатывает техническое задание на проектирование. На рис. 4 мы видим анализ аналогов, на уровне образов-представлений и мыслительных понятий, синтетические образы-представления к эскизному проекту «Театр теней» студента 2 курса специализации «Промышленный дизайн».

Представления — это представления памяти и представления

воображения. В результате анализа мы выяснили, что образы представления — это единичные или обобщенные образы действительности (общие представления), а образы воображения — творчески переработанная информация [3, с. 3–27]. Механизмом функционирования воображения Л.С.Выготский называет накопление опыта, общекультурного и профессионального, диссоциации и ассоциации. Диссоциации — это такой механизм воображения, когда сложное впечатление рассекается на части, отдельные части выделяются преимущественно по сравнению с другими, одни сохраняются, другие забываются. Диссоциированные элементы изменяются под влиянием внутренних факторов. Ассоциация — объединение диссоциированных и измененных элементов, комбинация отдельных образов [12, с. 15]. Представления — это вторичные образы, которые возникают в отсутствии ощущений, играющие роль в соединении восприятия через память с мышлением. То есть первичные образы становятся вторичными, соединяясь в классы с определенным набором актуальных признаков. Представления ассоциативно классифицируются в соответствии с классами ощущений и восприятия на основе видов анализаторов: зрительных, слуховых, осязательных, обонятельных, вкусовых, статико-кинестических и т.д. Однако классификация образов-представлений происходит уже и по другим признакам: музыкальным, физическим (весовые, температурные, фактурные, акустические, пространственные), физиологическим (угнетение, покой, возбуждение), географическим (географическое расположение) и т.д, добавленная к группе ассоциаций, возникающих на уровне образов-представлений и связанных с обозначенными нами ранее ассоциациями в силу существующих классов восприятия по модальности. Как правило, на уровне восприятия или образов представления функционируют ассоциации по смежности. Это связано с чувственным переживанием ощущений и восприятия разных модальностей, происходящее одновременно во времени или пространстве.

Основываясь на утверждении психологов о том, что ассоциации являются самим инструментом воображения, мы относим к качеству функционирования ассоциаций показатели продуктивности воображения, приведенные В.Д.Шадриковым, а именно:

1 — новизна, оригинальность и осмысленность переработки данных опыта;

2 — широта оперирования образами, понимаемая как возможность выполнять преобразования из различного материалов;

3 — тип оперирования (оперирование может осуществляться применительно к разным элементам в структуре образа: его форме, положению, их сочетаниям) [13, с. 57].

Уровнями ассоциативных связей мы считаем предложенные В.Айнсвортлендом уровни оперирования образами:

— оперирование отдельными образами как чисто репродуктивное воспроизведение картины окружающей действительности;

— оперирование образами, в ходе которого меняются отдельные их характеристики, что приводит к изменению и модификации существующей идеи, объекта, образца;

— оперирование целой системой образов как основа комбинирования и синтеза, приводящего к созданию принципиально нового продукта;

— преобразование всей системы образов в целом, которое приводит к возникновению иного способа «видения» мира, созданию новой парадигмы мышления [14].

На протяжении всего исследования мы говорим об общих признаках процессов ощущения, восприятия и представления и т.д. Это связано с тем, что указанными, например, всеми уровнями ассоциативных связей, являющихся инструментом воображения, могут обладать все группы испытуемых, вовлеченных или не вовлеченных в профессиональную художественную деятельность. Это же можно сказать про художественно-образное мышление и способности к композиции. Так в психологическом эксперименте с контрольными, допрофессиональными и профессиональными группами испытуемых было выявлено, что:

— художественно-образное мышление не является специфическим; общий уровень развития художественно-образного мышления у контрольных групп испытуемых, не вовлеченных в художественную деятельность, является начальным;

— композиционная связь имеет место в письменных и иконографических продуктах деятельности группы испытуемых, не занимающихся изобразительной деятельностью [15, с. 112].

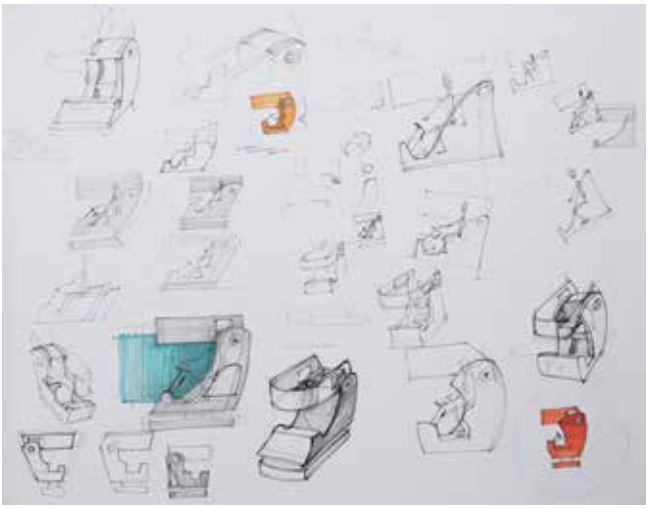


Рисунок 5. Эскизы тренажера погрузчика

Если мы говорим о функционирования ассоциаций в процессе творческой деятельности дизайнера, то должны отметить, что это и художественные ассоциации, которые используются профессионалами для создания проектного образа. «Проектный образ — это, во-первых, идеальный объект, или художественная модель, созданная воображением дизайнера, в которой отражается реальный мир; во-вторых, это целостная в своем строении художественная форма, в которой все части согласованы друг с другими с целым в соответствии с выражаемым в этой форме содержанием»[16, с. 16].

Модель, по словам С.Х.Раппопорта, это такое отображение действительности, «которое способно дать нечто новое практике в той или иной ее плоскости — прямо, либо через посредство познавательной или оценочно-ориентировочной, проектировочной или коммуникативной деятельности»[10, с. 42]. В процессе создания и восприятия художественных моделей участвует абстрактно-логическое мышление (последовательные суждения через абстрактные понятия) и представления (целостно-образные процессы). В процессе формирования целостно-образных процессов активизируются и впитываются также разнообразные ассоциативные связи. Представления выступают в качестве своеобразных динамических ассоциативных центров психики.

На этапе эскизирования дизайнер, в данном случае студент 2 курса специализации «Промышленный дизайн» (рис. 3), как правило, рассматривает объект проектирования с позиций упрощения формы. Но это не значит, что эскизы примитивны. Здесь просматриваются только существенные связи и отношения, позиционируются только необходимое для выражения образа место функциональных деталей целостного в сознании объекта. Объект рассматривается как единый образ. Именно с данными характеристиками у дизайнера ассоциируются перцептивные представленческие понятия различных модальностей и логические понятия «комфорт», «закрытая структура», «виртуальное пространство». При этом линия как основной инструмент эскиза ассоциативно выражает пространственные, эмоциональные и структурные особенности. В данных эскизах линией и соотношением форм ассоциативно ведется поиск приемов формообразования. Складываются ассоциативные связи с анализируемыми объектами на аналитическом этапе. Форма синтезируется. Здесь уместно вспомнить высказывание С.Л.Рубинштейна, который рассматривает функционирование ассоциаций в системе аналитическо-синтетической деятельности мозга: «замыкание связей…., ассоциаций — это наиболее общая форма синтеза аналитически выделенных элементов» [17, с. 210].

Полное обобщенное отражение действительности предоставляет человеку мышление. Мышление присутствует во всех других познавательных процессах — восприятии, воображении, памяти, речи. И большую роль в решении мыслительных задач играют ассоциации. Образы мышления — образы памяти, творчески переработанные воображением с помощью ассоциаций.

Ссылаясь на концепцию креативности С.Медника, Меерович М.И. и Шрагина Л.И. пишут: «Способность к творчеству… определяется способностью преодолевать стереотипы на конечном этапе мыслительного синтеза и широтой поля ассоциаций. Формирование новых ассоциаций по смыслу является креативным мыслительным процессом, а показателями креативности испытуемого может служить величина отдаленности ассоциаций от стереотипа, то есть уровень оригинальности ассоциаций. …В направленном ассоциативном эксперименте — генерированию ассоциаций по

сходству — оригинальность проявится не в ассоциациях — сравнениях, отражающих прямое, реальное и зримо наблюдаемое сходство, а в ассоциациях — метафорах, при конструировании которых человек не столько открывает сходство, сколько создает его»[18, с. 337]. Авторы в процессе исследования выделили 4 типа ассоциаций:

— стереотипные ассоциации с очевидными признаками;

— оригинальные прямые ассоциации;

— ассоциации с большой степенью детализации;

— косвенные ассоциации.

Косвенные ассоциации, затрагивающие смысл объектов, — метафоры. Они функционируют на уровне словесно-логического и наглядно-образного мышления и являются результатом операций сравнения и аналогизирования с участием воображения. Участвуя в процессе восприятия в качестве единиц опыта, влияющего на формирование образа, метафора, как и ее инструмент — ассоциации, пронизывает все уровни психического отражения. Ассоциации как психологический процесс играют основную роль в функционировании метафоры в качестве:

— средства образности речи;

— средства оценки и эмоциональной оценки;

— механизма семантических изменений (номинативная функция);

— средства познания.

Особенно ярко проявляют себя ассоциативные связи в применении метафоры в качестве оценки: «Ассоциативные связи, которыми обладают каждое слово или выражение, выстраиваются в соответствии с характером ключевой метафоры, в результате чего возникают своеобразные матрицы осмысления, организующие всю наличную информацию о мире»[18, с. 318]. Метафора состоит из словесного выражения и нового смысла, (подтекста) – ассоциативного комплекса. Появление метафоры связано с тем, что у человека существует осознанное или неосознанное желание отразить в полезной вещи, кроме ее непосредственной функции, еще и опосредованную функцию, выражающую сущность не нормативной, а художественной красоты. В результате в формообразовании промышленных изделий возникает дополнительная шкала ценностей, относящейся к метафорической

(художественной) образности. Конечно, художественный образ в дизайне имеет свои специфические особенности в отличие, например, от художественного образа в изобразительном искусстве. Если в изобразительном искусстве художественный образ связан с с материалом, то в искусстве дизайна художественный образ возникает ассоциативно. Основной признак художественности дизайнерской формы — это наличие семантики, в частности, метафорики, способной вызвать ассоциации. Если нормативная красота вызывает у потребителя такие эмоции, как приятное чувство от логики построения формы, то есть тектоничности, соразмерности, масштабности, пропорциональности, удобства, надежности конструкции, то метафора вызывает эмоции совершенно иного свойства. Здесь у человека возникают удивление, изумление, восторг, не связанные непосредственно с изделием, а связанные эмоционально с внешним окружающим миром. Это разная природа эмоций. Бывает так, что метафора может возбудить в человеке целую гамму чувств.

Язык метафоры, как и всякий язык, имеет свою грамматику, которая создается всей совокупностью культурно-эстетических представлений общества, социально-историческими и психологическими обусловленностями существующих в ней модусов восприятия и культурных парадигм, имеющих свою морфологию и наиболее общие принципы ее формально-содержательной организации. Основой метафорического формообразования является принцип «переноса», который ложится в основание классификационной схемы основных типов метафорических переносов в области дизайна. Типами метафорических переносов являются общественные явления, включающие различные аспекты бытия, такие, как, например, философский, политический, психологический, культурологический, религиозно-мифологический, экологический, нравственный и т.д. Объектами метафорических переносов являются :естественная неживая природа, искусственная неживая природа («вторая природа»), живая природа-растение, животное, человек, общество, абстракция.

С помощью метафоры на объект могут переноситься любые явления окружающего мира. В современном формообразовании утилитарных вещей можно обнаружить перенос черт человека и животного с разной

степенью условности и разной мерой распространения в тех или иных областях техники. В этом плане для дизайна большой интерес представляет антропоморфизм и зооморфизм. Антропоморфизм, в первую очередь, наблюдается в роботостроении. Человек воспринимает внешнюю среду и свое собственное состояние с помощью органов чувств — рецепторов: зрительных, слуховых, двигательных, осязательных, вкусовых, обонятельных. В этом усматривается аналогия с роботом, также воспринимающим информацию о внешней среде с помощью датчиков, например, телевизионных, акустических, тактильных, скорости, силы и т.д. Человек, благодаря образному восприятию и ассоциативному мышлению, строит адекватную модель робота.

Если дизайнер ставит специальную задачу наделить человеческими чертами технический объект, то изделие приобретает подчеркнуто сходную с человеком характеристику, как чисто внешне, так и психологически. Например, в форме домашнего робота — «учителя», наблюдается антропоморфный облик и семантические особенности психологии человека этой профессии. Или в роботе, заменяющим официантку, сквозь техническую форму просматриваются признаки головы, глаз, женской фигуры, несущей поднос.

В других технических изделиях мы встречаем ассоциативное сходство с некоторыми животными. Это явление можно назвать зооморфизмом. Зооморфизм — это сходство предметов в той или иной мере условности с животным миром, от простейших одноклеточных до многоклеточных, включая типы червей, моллюсков, членистоногих, иглокожих, хордовых. Зооморфизм существует с древних времен, начиная с каменного века. Благодаря зооморфизму, в древнем искусстве сформировался так называемый «звериный стиль». Отличительной чертой звериного стиля было изображение отдельных животных, частей их тела, а также сложных композиций из нескольких животных. Он возник в процессе развития мифологического мышления, связанного с религиозным мировоззрением. Звериный стиль нашел свое отражение и в формообразовании древних утилитарных изделий.

В современном дизайне зооморфизм распространен в формообразовании транспортных средств, светильников, фотоаппаратов и т.п. Существуют примеры метафорических переносов на объекты

дизайна форм растительного мира — флороморфизм. Это, например, характерно для формообразования светильников, люстр, мебели и других изделий. Перечисленные виды метафорических переносов с живой природы на технические изделия в ряду стилевых направлений в дизайне относятся к биоморфизму. Из известных дизайнеров в этом направлении успешно работают Ф.Старк, Л.Колани, Ф.Порше и др. В лингвистике подобное явление называется метафорическим олицетворением.

В олицетворении очень важно, в какой степени вещь похожа на живое существо. От этого зависит эстетика изделия: либо оно будет восприниматься красивым, либо некрасивым.

Например, когда мы воспринимаем через изобразительное искусство растения или животных, которые чисто символически вызывают у нас негативное чувство, то красоту произведения мы оцениваем по степени приближения характера изображения к подлиннику: чем натуральнее изображение, тем негативнее чувство. Чем ближе будет приближаться произведение к чучелу крокодила или гадюки, тем меньше будет у нас положительных эстетических эмоций. И, наоборот, чем более стилизовано изображены указанные животные, чем ближе они к декоративному знаковому выражению, тем больше позитивное эстетическое чувство, ибо человек уже рассматривает вещь исключительно в эстетической категории красоты, а не в символической. Особенно это актуально в дизайне, где восприятие живой природы осуществляется на ассоциативном уровне.

В естественной природе наблюдается такое явление, как метаморфоз, — превращение, видоизменение. Например, у растений превращение обычно связано со сменой выполняемых ими функций или условий функционирования. У животных метаморфозом называют глубокое преобразование строения организма в период постэмбрионального развития и др. В дизайне это явление ассоциируется с полиблочными агрегатируемыми системами или с изделиями, составленными из двух разных изделий типа аккордеона (баян и фортепиано).

Ярким примером метаморфоза может послужить преобразование морфологии обыкновенного ножа в процессе развития его функциональных возможностей от обычного использования лезвия

до использования по принципу «комбайна», в который уже могут входить ложка, вилка, ножницы, штопор, шило и т. д. Дальнейшее преобразование уже может быть связано с тем, что нож может превратиться в унифицированную агрегатируемую систему, состоящую из базового агрегата и частей — насадок. В лингвистике такое явление понимается как метафорический метаморфоз.

В практике дизайна нередко конструкции одних промышленных изделий заимствуются от других. Например, выдвигаемые и задвигаемые конструкции часов можно встретить в конструкциях фотоаппаратов. Нередко конструктивные особенности промышленного изделия заимствуются из природных явлений. Так, принцип раскрытия и закрытия двустворчатой ракушки переносится на такие изделия, как портсигары, футляры для очков, предметов женской косметики и даже радиоэлектронной аппаратуры. Принцип вытягивания и втягивания головы из под панциря черепахи был использован, например, в практике формообразования приборов ночного видения, фотоаппаратов, где выдвигается и задвигается объектив. В этом случае просматривается некая образная аналогия, которая в лингвистике трактуется как метафорический параллелизм.

Довольно распространенным видом образного решения в дизайне является заимствование декоративных свойств предметов (явлений) окружающего мира. В основном переносятся цвет и фактура. Неслучайно поэтому некоторые эмали имеют такие названия, как «хамелеон», «морская волна», «металлик» и др. Иногда эмалевые покрытия или сами пластмассы имитируют кожу рептилий. Некоторые фотоаппараты окрашиваются в те же цвета, что и автомобили. Дизайнеры в этом направлении привлекают любые явления окружающего мира, чтобы добиться художественного эффекта и красоты изделия. В лингвистике такой прием аналогичен метафорическому эпитету.

Дизайнеры нередко в формообразовании предметов заимствуют исторические и художественные стили, материалы и их технологические свойства. Так, современная вещь на основе новейшей технологии может быть выполнена в эллинистическом, романском, готическом, ренессансном, барочном или другом стиле. «Аэродинамический стиль», модный в первой половине XX века, переносится на современные вещи.

«Молодежный стиль» переносится, например, на стереоприемник, художественные стили «хохлома», «гжель», а также «ювелирный стиль» переиначиваются в формообразовании часов. Форма свечки переиначивается в настольной электрической лампе или люстре, предельно сохраняя свой первоначальный образ. Подобный вид образного переиначивания в лингвистике адекватен метафорическому перифразу.



Рисунок 6. Макеты концепций формообразования бункеровочной станции

В отличие от художественной литературы, перечисленные виды метафорических переносов в дизайне имеют свою специфику: в формообразовании промышленных изделий в первую очередь учитывается утилитарная функция. Любой перенос может либо подчеркнуть функциональную выразительность вещи, либо выглядеть парадоксальным или даже абсурдным. В том случае, если вещь зрительно уподобляется заимствованному образу, то тип пере-носа можно назвать уподобляемым сопоставлением, что в лингвистике соответствует такому определению, как сравнение. И, наоборот, если вещь зрительно противопоставляется заимствованному образу, то тип переноса можно назвать в зависимости от степени не соответствия функции противоречивым, парадоксальным и даже пародийным. В лингвистике эти приемы соответственно называются как антитеза, оксиморон и катахреза. Однако, в отличие от лингвистики, в дизайне сравнение, антитеза, оксиморон и катахреза не являются метафорическими фигурами, как, например, олицетворение, метаморфоз, параллелизм, эпитет, перифраз, а являются стилистическими приемами, подчеркивающими степень соответствия заимствованных образов функциональному назначению предмета [11, с. 113].

Метафора тесно связана с ассоциативным мышлением, которое

необходимо развивать. Развитие ассоциативного мышления является актуальным в обучении студентов дизайнерского профиля. Программы обучения дизайнеров специальности «Промышленный дизайн» тематически и организацинно направлены на развитие ассоциативного мышления.

В частности, после этапа зскизирования, который, как мы выяснили, основан на использовании студентами способности к ассоциированию и приобретенного профессионального опыта, студент-дизайнер останавливается на одной из предложенных концепций, построенной на опыте метафорического формообразования. На концептуально-образном этапе рождается значение объекта разработки — семантика формы объекта и его замысел. Основными компонентами данного психологического процесса, схожего по основным позициям с конструированием вербального образа, являются: интеллектуальная активность, эмоциональный настрой и эмоционально-оценочное отношение к создаваемому объекту, актуальные знания, выраженные в опыте создания подобных объектов, мыслительные способы, с помощью которых преобразуются знания и конструируется образ объекта (комбинирование, аналогизирование, трансформация). Как мы говорили ранее, данная психологическая деятельность основана на функционировании воображения. С помощью ассоциаций создается метафорический образ. На рис. 6 представлены макеты — метафоры концептуального этапа проектирования. Каждый эскизный макет — это определенная форма бункеровочной станции, выражающая смысл данного объекта, ее функцию, представленные в виде знака.

О.С.Самоненко в исследовательской работе «Ассоциативно-образное проектирование костюма» введено понятие «ассоциативных ссылок» как проектных средств, где «суть процесса создания концептуально-образного решения заключается в творческой переработке и использовании некоторого упорядоченного количества ассоциативных источников, их пластического и пространственного расположения» [19, с. 1–23]. Понятие «ассоциативной составляющей» включает комплекс стягивания различных ассоциативных ссылок, посредством которых будет осуществляться процесс трансляции концептуально-образного решения объекта дизайна. На концептуально-образном

этапе функционируют ассоциации словесно-логического мышления. Таким образом, в процессе проектирования ассоциации проявляют себя на всех уровнях психического отражения действительности — сенсорно-перцептивном, «представленческом» (образы памяти, образы воображения), речемыслительном. Однако на первых этапах ассоциации наделяют объект разработки эмоциональными свойствами, а последующие этапы тяготеют к логическому осмыслению признаков объекта. Метафорическое же формообразование возвращает объекту эмоциональную окрашенность.

Библиография:

1. *Чернихов Я*. Конструкция архитектурных и машинных форм / Яков Чернихов. — Репр. Изд. — М.: АВАТАР, БукМАрт, 2014. — 272 с.
2. *Гропиус В*. Границы архитектуры / Вальтер Гропиус. — М.: Искусство, 1971. — 286 с.
3. *Аккуратова Е.С*. Ассоциации, как психологическая категория, ее место в процессе создания и восприятия продукта деятельности дизайнера. Материалы студенческой научно-практической конференции Стратегия и тактика дизайна. Устойчивое развитие гармоничной предметно-пространственной среды. — М.: ФГБОУ ВПО МГХПА им. С.Г.Строганова, 2014. — С. 3–27
4. *Маклаков А.Г*. Общая психология: Учебник для вузов / А.Г.Маклаков. — СПб.: Питер, 2005. — 583 с.
5. *Арнхейм Р*. Искусство и визуальное восприятие / Рудольф Арнхейм. — М.: Прогресс, 1974. — 392 с.
6. *Грегори Р.Л*. Глаз и мозг. — М.: Прогресс, 1970. — 370 с.
7. Дж.Дж.Гибсон и Э.Дж.Гибсон. Перцептивное научение. Психология ощущений и восприятия / под. ред. Ю.Б.Гиппенрейтер. — 3 изд., перераб. и доп. — М.: АСТ: Астрель, 2009. — 687 с.
8. *Голдстейн М., Голдстейн И.Ф*. Восприятие и понимание. Психология ощущений и восприятия / под. ред. Ю.Б.Гиппенрейтер. — 3 изд., перераб. и доп. — М.: АСТ: Астрель, 2009. — 687 с.
9. *Барышева Т.А*. «Креативность. Опыт самопознания» — технология рефлексивной самоорганизации в информационной

образовательной среде // Сборник научных трудов VII Международной научно-практической конференции «Современные информационные технологии и ИТ- образование. Т. 2. — М.: МГУ им. М.В.Ломоносова, 2012. — С. 4–14.

10. *Раппопорт С.Х.* От художника к зрителю / С.Х.Раппопорт. — М.: Советский художник, 1978. — 238 с.

11. *Жердев Е.В.* Метафорическая образность в дизайне / Е.В.Жердев. — М.: АНО «Издательство МСХА», 2004. — 228 с.

12. *Выготский Л.С.* Воображение и творчество в детском возрасте. Психологические очерки. Издание второе / Л.С.Выготский. — М.: Просвещение,1967. — 93с.

13. *Шадриков В.Д.* Способности человека. Избранные педагогические труды / В.Д.Шадриков. — Москва-Воронеж: 1997. — 288 с.

14. *Синельников В.Б.* Формирование образного мышления дошкольников (на материале детской конструкторской деятельности) / В.Б.Синельников. Диссер. на соиск. уч. степ. канд. психолог. наук. — 1992.

15. *Аккуратова Е.С.* Дидактические условия развития мышления учащихся в художественно-конструкторской деятельности в учреждениях общего и профессионального образования. Диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. — Ульяновск, 2004. — 295 с.

16. Методика художественного конструирования / Ю.Б.Соловьев, В.Ф.Сидоренко, Л.А.Кузьмичев, Д.Н.Щелкунов и др. — М.: ВНИИТЭ, 1983. — 166 с.

17. *Рубинштейн С.Л.* Бытие и сознание. Человек и мир / С.Л.Рубинштейн. — М.: 2003. — 288 с.

18. *Меерович М.И., Шрагина Л.И.* Технология творческого мышления: Практическое пособие / М.И.Меерович, Л.И.Шрагина. — Мн.: Харвест, 2003. — 432 с.

19. *Самоненко О.С.* Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Ассоциативно-образный метод проектирования костюма». — СПб., 2011. — 23 с.

А.Д. Жирякова, Ю.В. Назаров

КОНТЕКСТНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ДИЗАЙНЕ

В статье рассматриваются основные факторы, влияющие на формообразование в дизайне под углом зрения социокультурного, исторического и научно-технологического контекста; важные этапы в развитии дизайна анализируются с позиций выбора формообразующих стратегий. Исследовательский интерес заключен в анализе и раскрытии причинно-следственных связей, что находит выражение в смене мировоззренческой парадигмы и как следствие — поиске Формы в дизайне как соответствующего ей символа, знака и зеркала. Обосновывается необходимость глубокого изучения формы промышленных изделий в целях понимания «инструментальной» причины ее сменяемости. Овладение формальными приемами, по определению, является обязательным, поскольку находится на переднем плане в дизайне. Учет всех объективных и субъективных факторов воздействия дает возможность вычленения формообразующей константы, являющейся основанием для системного анализа существующих форм, а также выбора проектной стратегии и прогнозирования возможных изменений.

The paper describes the key factors that influence form-making in design from the perspective of the socio-cultural, historical and scientific-and-technological context. The key stages in design development are analyzed in terms of form-making strategy choice. The scientific value is the analysis and discovery of cause and effect relations, which results in the change of the world view paradigm, and the consequent search for the *form* in design as a corresponding symbol, sign and mirror. The article gives grounds for the necessity of thorough research of the industrial goods' form in order to better understand the *instrumental* reason for its change. Mastering the formal techniques is necessary by definition as it is in the foreground in design. Consid-

ering all the objective and subjective influencing factors makes it possible to single out the form-making constant as well as to choose the project strategy and forecast the possible changes.

Ключевые слова: Контрформа, внешняя форма, «техническая» форма, функциональная эстетика, эстетика декоративности, эстетика проектного подхода, цикличность проектирования, медиум «материализованной» формы, «форма как предчувствие», консьюмеризм, «хороший» дизайн, гуманистичность, формообразующая стратегия, инструментальная единица формы, оболочка, стайлинг, виртуальные компоненты формы.

Keywords: counter form, external form, industrial form, functional aesthetics, decorative aesthetics, project-based approach aesthetics, design cyclicity, the materialized form medium, form as foreknowledge, consumerism, good design, human orientation, form-making strategy, instrumental unit of the form, shell, styling, virtual components of the form.

Дизайн как культурный феномен осмысливается таковым, во многом, благодаря своей воплощенности в форму изделия (1), которая по определению оказывается в фокусе внимания специалистов и потребителей [5, с. 29–41, 50, 51]. Одно из определений Формы представляет ее как материализованный результат деятельности дизайнера, являющийся средоточием различных интересов [27, с. 41]. Форма — и предмет исследования, и объект восхищения, и мишень для критики, а также инструмент коммерции и символ эпохи. Эти характеристики актуальны даже тогда, когда на каком-либо этапе общественного развития форма, как таковая, становится, по мнению многих исследователей, не главным в дизайне [32]. Или когда говорится о ее скором и полном исчезновении. Но при этом, говоря об исчезновении формы, острее понимается сложность, неоднозначность самого понятия.

Форма как данность, даже не всегда находясь в фокусе внимания, является константой дизайна как проектной деятельности [23, с. 9, 10, 11]. Отождествление термина «формообразование» в

качестве одного из синонимов Формы как важнейшей категории дизайна предполагает возможную продуктивность исследования взаимосвязей контекстуального характера с выработкой широкого круга понятий, образующих целостность существования дизайна как феномена культуры.

Первый уровень «понимания» формы рассчитан на непосредственное «внешнее» визуальное восприятие и относится к изделиям с легко прочитываемой монофункциональной составляющей. Для этого уровня характерна простота понимания того, как сделана эта форма, а также ясность инструментальных и технологических действий, направленных на ее создание. Такого рода объекты дизайна легко соотносятся с его предысторией (кустарный период, протодизайн) [12, с. 14]. Они могут быть причислены к данному этапу именно с позиций формообразования, поскольку их функциональность поднимается до уровня эстетичности.

Как только изделие, а соответственно и его форма, представляются вовне для коммерческой реализации и возникает конкуренция на производство однотипных изделий, появляется надстроечная функция Формы: так называемая «внешняя» эстетика. Ее можно отнести ко второму уровню формовосприятия. Точка схождения функциональной формы и «эстетического» реверса — первые опыты допромышленного дизайна. «Внешняя» эстетика на этапе кустарно-коммерческого производства утилитарных изделий выражается через орнамент (2), выполненный рельефом или цветом.

Проблеме Формы периода производства первых серийных утилитарных изделий посвящено множество исследований, акцентирующих внимание на различных аспектах становления профессии дизайнера [35, с. 51]. Нам, в первую очередь, интересен конфликт, сопряженный с потерей внутренней взаимосвязи функциональной и надстроечной «внешней» эстетики [28, с. 164] и возможные пути его преодоления, поскольку именно в переломные этапы обретаются новые «слова», отбрасываются сиюминутные решения и утверждается инвариант языка Формы. На какой-то период был утрачен потенциал «саморождения» формы, который основывался на непосредственном чувстве материала и внесенного мастером интуитивно осознанного ритма Космоса [44]. Изделия, потерявшие

«тепло рук» мастера, пытались спасти «косметическими» средствами. «Изделие» понимается нами в широком социо-культурном контексте. На этом этапе профессия дизайнера занималась только внешней эстетикой. Орнаментом (накладные детали и «суперграфика») пытались прикрыть несовершенство технологии, а заодно «вдохнуть» жизнь в неживое [24, с. 143–152]. «Оформительская» составляющая дизайна на этапе раннего развития серийного производства сохраняется в том или ином виде и по сей день и так же относится к проблеме формообразования, как «внешняя» эстетика [4, с. 88].

Осознание несовершенства формы первых серийных изделий привело к призыву вернуться к старым способам производства предметов быта [25, с. 250, 255–257]. Подчеркивалась роль мастера как центральной фигуры при создании изделий, совершенных по форме. Опыты по искусственному возвращению в доиндустриальный способ производства изделий ценен для нас в связи с определением центрального, ключевого места, отводимого создателям этих изделий [25, с. 312–313]. К тому же некоторые удачные опыты художественного осмысления всего производственного процесса, которое должно пройти изделие, показали возможность получения удачной формы на серийном производстве [31, с. 67, 68, 71]. При условии, когда присутствие дизайнера понимается как обязательное на всех этапах работы над формой, были получены первые совершенные по форме изделия, запущенные в серии [10, с. 127, 128], [18, с. 142]. Совершенство формы понимается в соотнесении с уровнем развития технологии. Становление и развитие крупносерийного производства — ключевой момент развития профессии, выраженный достижением нового качества формообразования. Отныне проектирование объекта становится неотъемлемой частью дизайна и может рассматриваться как третий уровень осознания формы, включающий в себя разработку гаммы различных ее категорий и качеств. Проектный подход распространяется не только на украшение «технической формы», не только на проектное решение облика изделия, но и на проектирование самого процесса создания формы от замысла — к серийной реализации. В область интересов дизайна попадают не только производственные задачи «тактического» характера, но и предпринимаются первые

опыты, способствующие экспансии монополистических устремлений компании, а также и вся околопроизводственная «среда обитания» [10, с. 127–129, 130]. Дальнейшее расширение проектного действа связано с последующими изменениями общественно-исторического процесса, с развитием науки и техники.

После осознания понятия дизайн как работы над формой, после слияния в данном понятии трех составляющих — функциональной эстетики, «внешней» эстетики и эстетики проектного подхода — дальнейшее развитие формообразования получило опору в виде этих трех составляющих, обретенных дизайном в качестве ремесленно-художественного наследия, в виде опоры на инженера-технолога и собственно проектного подхода, унаследованного дизайном от архитектуры, инженерии и вообще любой другой деятельности, в практике которой присутствует планирование целостного процесса.

Эстетика проектного подхода в дизайне в процессе его эволюции приобрела главенствующие позиции [34, с. 6, 17, 21]. И даже в период, когда «сильная» проектность сдавала позиции и уступала место «слабой», проектный подход как таковой оставался тем связующим, которое позволяло находить форму, соответствующую всем «вызовам» времени, анализировать найденное формальное решение и прогнозировать [41, с. 278, 279, 282] дальнейшие пути развития формального поиска в дизайне. Необходимо отметить, что проектный подход приобрел вектор обратного движения в сторону модернизированного ремесленного производства, берущего на вооружение технологию проектирования [8, с. 8].

Особого внимания заслуживает проблема формообразования, связанная с крайней минимизацией размеров «начинки» сложных многофункциональных электронных устройств. Развитие микроэлектроники послужило основанием для заявлений об исчезновении формы как трехмерной субстанции. Из этого делался вывод об исчезновении и самой профессии дизайнера. Филипп Старк в своей излюбленной провокационной манере заявлял по этому поводу: «У дизайна нет будущего, а дизайн будущего — это наше тело» [47, с. 40–43]. Эти заявления ставят знак равенства между понятием форма (форма, обладающая физическими размерами и свойствами), как объективная реальность и дизайном, что крайне упрощает

понимание дизайна как феномена культуры, сводя его только к работе с «физической» формой изделия. В данном случае можно говорить о предельном сжатии понятия дизайн, свойственного его ранней стадии развития или о дизайне, ушедшем в прикладничество, дизайна как деятельности, ограниченно сконцентрированной на эстетическое осмысление функциональной, явленной вовне формы изделия.

Проектный подход в работе над формой предполагает прослеживание всех стадий жизненного цикла изделия. Изделие должно пониматься как сценарная единица проектного замысла. Проектная стадия развития дизайна как феномена культуры обладает обширным инструментарием, заимствованным из различных областей деятельности, которые он в себя вобрал. С позиций классического проектирования (архитектурная традиция) форма — есть работа по созданию композиции составляющих ее элементов. Композиционный подход к форме изделия говорит о том, что понятие формы обязательно «удерживается» контрформой. Будь то плоскость листа или трехмерное пространство (среда «обитания» изделия). А каково соотношение формы и контрформы по физическим параметрам — это вопрос сценария, увязанного с данностью технологии и идеологии. Также предполагается учет композиции, связанной не только с плоскостью листа или трехмерным пространством, но и с объединяющим все эти позиции сценарным полем. Отсюда следует, что форма, утратившая физические размеры, выражается в контрформе. По мнению В.Ф.Сидоренко, это происходит «на границе преодоления материала» и тогда «форма встречается с контрформой» [34, с. 6, 17, 21].

Говоря о приоритете формы в дизайне, необходимо соотнести формообразующие приемы с уровнем развития инструментально-технологической базы и необходимыми навыками их применения. Эпоха допромышленная, эпоха ремесла, а также ремесло как «слабая» проектность в дизайне требуют высоких индивидуальных навыков и способностей при работе с материалами, из которых изготавливается изделие. Эпоха «косметической» работы с формой требует высоких индивидуальных навыков в рисунке, живописи, скульптуре. Эпоха начальной стадии проектного подхода требуют навыков проектной графики, также основанной на рисунке и живописи. Навыки в скульптуре соответствуют навыкам в макетировании и порою

смыкаются с ремесленными навыками работы с материалом изделия. А вот эпоха «исчезающей» формы требует, прежде всего, навыков трехмерного мышления на уровне сценарного осознания дизайна как процесса, обеспечивающего определенную функцию в широком контекстуальном значении с одновременным «пребыванием» дизайнера в различных точках «жизненного цикла» изделия. Отсюда возникает понимание беспрерывной цикличности проектирования**:** в замысле просматривается утилизация, утилизация планируется в виде рождения «новой» формы, требует максимальной самоидентификации дизайнера с эмоционально-образным восприятием формы потребителем в ее «положительном» ракурсе в виде формы и «оппозиционном» представлении в виде контрформы.

Попытка создания классификации морфологической структуры промышленных изделий с позиций формообразования представляется актуальной не только с точки зрения «исчезновения» формы как материальной субстанции. Нахождение основополагающих подходов при работе с формой объекта в соотнесении с различными факторами влияния позволит систематизировать накопленный опыт формообразования. Прежде всего, нас интересует форма как феномен, связанный с рождением изделия. Целью системного классификационного подхода в проектировании является выявление некой константы формообразования. Мы предприняли попытку соотнесения формы с различными факторами, влияющими на нее. Была рассмотрена форма с позиций историзма, в соотнесении с технологией, в отношении к материалам, форма как функция и общественное устройство [29, с. 439–441], форма и потребление (коммерческая составляющая дизайна), форма во взаимосвязи с национальным и интернациональным влиянием.

Для дизайнера-практика, претворяющего замысел в реальность, форма изделия — это своеобразная матрица, содержащая в себе информацию о всех перипетиях, произошедших с ней не только в процессе создания именно этого объекта. Форма говорит и о родовой принадлежности данного изделия к тому или иному способу работы над формой и демонстрирует различные влияния на ее создание. Форма как бы сообщает об этом миру через облик изделия.

В процессе рассуждения о форме изделия прослеживаются визуальные «маркеры», оставленные потребителем, изготовителем, критиками, маркетингом. Все эти взаимосвязи, кроме связки «форма — изготовитель», имеют опосредованное влияние на изделие. Они не могут оказать на данную форму непосредственного воздействия в процессе изготовления, но могут своим высказанным отношением повлиять на процесс изменения формы в дальнейшем. Таким образом, дизайнер, работая с формой, привносит и выражает в ней свое субъективное отношение и проявляет в ней необъективные воздействия, находясь в поле постоянной проектной рефлексии. Но субъективность дизайнерской мысли включает в себя и объективную реальность технологии и материала. Но рамки технологии и свойства материалов, в которых данная технология воплощается, имеют определенную временную границу. А в рамках той или иной технологической данности могут существовать и существует множество формообразующих приемов [3, с. 54, 55]. В рамках одного технологического кластера рождались различные по своей пластике формы. Телефон как технический объект изначально состоял из импровизированного набора механических и электрических устройств, пока не была создана (по заказу Эриксон) его форма из бакелита, существующая по сей день на уровне архетипа — символа коммуникации [36, с. 156, 157]. Дальнейшие изменения формы объекта в сторону пластичности затрагивали только лишь поверхность, без структурной перекомпоновки. Можно говорить о том, что основные формообразующие приемы носят надтехнологический характер и обладают универсальными свойствами.

Для дизайнера-практика, остающегося один на один с проблемой решения формы изделия, вопрос систематизации ее внешних характеристик сегодня весьма актуален. Создание пособия по формообразованию, где конкретные формальные приемы были бы поставлены на первый план, с обязательным рассмотрением всех объективных и субъективных факторов воздействия, на наш взгляд, необходимо. Особую актуальность появлению данного пособия придают сильно выросшие технологические возможности, обещание новых технологий и материалов, постоянно присутствующий конфликт минимизации размеров «начинки» и сохраняющегося контура-габарита

в связи с константой антропометрии, исчезновение физических размеров изделия и понимания дизайна как медиума формы «материализованной» и «формы как предчувствия».

Среди множества влияний на формообразование, фактор потребителя, впервые проявившийся в «украшенной» [4, с. 88] форме, уже давно находится на первом плане. Консьюмеризм сегодня понимается не только как исключительно коммерческий инструмент (как с помощью формы повлиять на увеличение продаж) [45, с. 222–242]. Со временем этот термин расширился до приобретения противоположного значения. Консьюмеризм — движение, объединяющее активных потребителей, не желающих быть объектами экспериментов коммерсантов, а главное, для дизайнеров-практиков, — доселе «немотствующий» Потребитель заявил о своих претензиях на участие в дизайн-процессе.

Может показаться, что для дизайнера не велика разница, кто именно требует от него принятия того или иного решения по облику формы. Но коммерческий консьюмеризм и потребительский консьюмеризм как раз в вопросах формообразования оказываются на разных полюсах. Требования маркетолога выражены в доктрине стайлинга, требования Потребителя с большой буквы выражены в отказе от фетишизации новизны, превращенной в псевдоновизну поверхностным украшательством [20, с. 32, 35, 37, 60]. Экологичность, «полезность», безопасность, гуманистичность требуют совсем другого языка форм, нежели коммерческий консьюмеризм. В повестку дня опять возвращается язык протодизайна с его логичностью и ясностью формы. Также приобретает привлекательность идеология «хорошего дизайна».

Необходимо отметить, что коммерческая составляющая дизайна, ставшая в определенный период главной движущей силой формообразования, отражает обязательную встроенность дизайна как феномена культуры в контекст эпохи [43, с. 37, 54–58]. И усиление «продажности» с прямым главенством маркетинга или «отход на позиции» и преобладание «разумного потребительства» с дальнейшей мимикрией «продажности» под экологичность и т.п. [22, с. 88], на наш взгляд, лишний раз свидетельствуют об органической связке дизайна с тем или иным «надстроечным» общественным явлением времени. Дизайн и коммерция идут рядом с эпохи Великой депрессии в США

[40, с. 95, 96, 97, 99, 100, 102, 103]. С тех пор эта сращенность диктует форму, точнее ее смену, организуя безудержную гонку за новизной. Успешность применения формообразования в духе streamline послужило основанием развития стратегии дизайн-деятельности в условиях главенства коммерческой составляющей [48, с. 14–20, 23, 27]. Дизайн-коммерция, взяв на вооружение различные формообразующие приемы, выработала алгоритм действий, направленных на калейдоскопическую сменяемость форм, новизна которых строится на контрастном противопоставлении формообразующих приемов [6, с. 9, 11, 12].

Нельзя говорить, что дизайн в СССР совсем не испытывал на себе коммерческого влияния. В то время заявлялось, что «конечная цель дизайнера — создание эстетически совершенного промышленного изделия, ориентированного на массового потребителя» [17, с. 27]. Несмотря на попытки ограничения, дух потребительства проявился в форме некоторых бытовых изделий, благодаря веяниям моды. Мода как важный инструмент коммерции, можно сказать, бескорыстно влияла на отечественную дизайнерскую деятельность. И особенно ярко это проявлялось на стадии проектирования (профессионального и учебного). Это происходило при том, что пафос отечественного дизайна направлялся совсем в иное русло. Зародившись в нашей стране на волне радикальных социальных преобразований, дизайн был направлен, прежде всего, на решение социально значимых задач. Сами темы проектов той эпохи раскрывали смысл дизайн-деятельности. Высокий уровень индустриализации диктовал направленность дизайна на создание объектов серийного производства. Требования экономии ресурсов (как бы ни фальшиво порой это звучало) не позволяли даже возникновению мысли об украшательстве (в прямом понимании смысла украшательства как изобразительных излишеств или орнамента) при работе над формой. Но блокирование тенденций к украшательству и моде привело в конце концов к эффекту «распрямившейся пружины» [19, с. 142].

В итоге в силу различных обстоятельств граждане нашей страны стали потребителями и жертвами массированного сброса на наш рынок некачественных изделий. Плохие материалы, надуманность функций, примитивность замысла формы активно маскировались избыточностью внешнего вида и ненужным украшательством.

Ключевыми позициями в отечественном дизайне (в первую очередь, это касалось дизайн-образования) были установки на социальную направленность и гуманистичность, что выражалось в сдержанности формообразующих приемов. К этому можно еще добавить, что проектирование, например, детских игрушек подвергалось особому контролю со стороны профессионального экспертного сообщества. Проект утилитарных изделий попадал в производство, только пройдя художественный совет. А проект детской игрушки должен был кроме художественного совета пройти еще две экспертизы: педагогический и медицинский советы. Все это, как уже говорилось, не помешало превратиться гражданам СССР в активных потребителей, зачастую, самых худших образцов коммерческого дизайна.

Но не только в Советском Союзе заботились об эстетике формообразования, диктуемой гуманистическими идеалами. Вся деятельность Морриса и Рескина была направлена на критику изделий серийного производства XIX века [33, с. 167–172]. Сам факт отрицания ими возможности получения идеального изделия фабричным методом привлек внимание к этой проблеме именно с позиций формообразования. В Скандинавии (в частности, в Швеции) лучшие образцы дизайна создавались, пропагандировались и таким образом распространялись среди населения благодаря дизайн-просветительской деятельности [37, с. 17, 21, 30]. Формообразование служило инструментом воспитания эстетического чувства в обществе.

Борьба против засилья излишеств и орнаментального украшательства облика серийно выпускаемого изделия привела к пониманию эстетической значимости формы как таковой. Проектный подход в дизайне получил системное обоснование значимости композиционных приемов благодаря пропедевтическим изысканиям Баухауза [13, с. 224] и Вхутемаса [38, с. 139–148].

Системно выстроенные композиционные находки ведущих дизайнерских школ первой половины XX века были в дальнейшем успешно реализованы в «хорошем дизайне». Данный опыт тем самым подтвердил высокую продуктивность и значимость, проектно-композиционного подхода к решению формы.

Тема эстетики «чистой формы» получила яркое воплощение в

идеологии и практике «хорошего дизайна» Дитера Рамса. В результате родилась скупая, лаконичная стилистика, взращенная под влиянием определенных идей Высшей школы формообразования в Ульме, отражающая послевоенное мироощущение, выраженное эстетикой идеального порядка как убежища от хаоса случайного, легко ассоциируемого с хаосом разрушения и ужасов войны, долгожданная спокойная гавань [9, с. 344–350, 352].

Хочется обратить внимание на некоторые постулаты «Кредо дизайнера», такие как «долговечность» и «честность», которые явно противоречат коммерческой быстроте сменяемости формы и избыточному украшательству. Эстетика композиционной выверенности формы изделий фирмы Braun породила множество последователей среди профессионального сообщества и поклонников-потребителей, таким образом вопреки коммерческой экспансии подтвердив долговечность своего дизайна, выраженного лаконичной формой [13, с. 226–229]. Также необходимо отметить, что так называемая «простота» геометрической формы предъявляет своему создателю более высокие требования, поскольку она не терпит погрешности. Именно благодаря этому эстетика «чистой» формы относится к разряду элитарной. Что и перевело изделия Braun из серийной утилитарности в разряд предметов коллекционирования.

Примером противопоставления идеологии «хорошего дизайна» может служить формотворчество Этторе Соттсасса [21, с. 49]. Профессиональная деятельность Соттсасса — сама по себе иллюстрация двойственной противоречивости выбора формального решения. Это тем интереснее, что изменения в формотворческих подходах были предприняты осознанно и принадлежат одному автору. В период своей работы на производстве, решая задачи, связанные с формообразованием многофункциональных изделий для серийного изготовления, Соттсасс был предельно лаконичен и логичен. Пишущая машинка Valentina, несмотря на всю попартовскую эпатажность — красный корпус, желтые кнопки — была и остается образцом дизайнерского подхода к решению функциональной формы (складная, компактная, переносная). Одновременно с этим изделию добавляется функция знаковой статусности, которая распространяется на обладателя данной вещи [21,

с. 53]. Прямая функция изделия вторична по отношению к имиджевости объекта. Таким же подходом к решению дизайнерских задач явился «уход в отрыв» от незаметности «хорошего дизайна». Но при этом формообразующие приемы ограничены обязательным соответствием прямой пользовательской функции изделия и не выходят за рамки логики в соответствии с компоновочной схемой «хорошего дизайна».

Дальнейшая деятельность Соттсасса в качестве идеолога и мастера группы «Мемфис» дают пищу для размышления о причинах, побуждающих выбор автором той или иной формообразующей стратегии. Временная удаленность позволяет сравнивать существовавшие тогда прогнозы с сегодняшней практикой нахождения языка формы. Оставим в стороне рассуждения о формотворческом декадансе [21, с. 48] «Мемфиса» и его многочисленных апологетов и попробуем выявить главную идею формы. Прежде всего, необходимо отметить, что все изделия «Мемфиса» относятся к группе бытовых монофункциональных объектов. При этом функция заявляется на уровне образной рефлексии — это полка для книг «вообще», поэтому книги в нее класть не следует — не получится, слишком велик угол наклона. Яркая образность «на грани» не терпит жестких функциональных рамок. Свобода формотворческого поиска, реализуемая на предметах быта, — мебели и светильниках — выходит за рамки означенных функциональных требований. Функция осуществляется на образно-метафорическом уровне [14, с. 112–135]. Манифестная предельность цветового решения объявляет протест «всему», рефлексируя утопические идеалы супрематизма [16, с. 68–75]. Ценность подобного эксперимента — в формулировке новых путей развития формообразования. А «ирония, метаречевая игра, пересказ в квадрате» — смысловые единицы причудливой фигуры речи [42, с. 228].

Фундаментальная значимость идей Дитера Рамса послужила основанием коммерческого успеха компании Apple, впрямую продолжившей тему «хорошего дизайна». Стилеобразующий подход был успешно применен на новом технологическом уровне. Композиционная стабильность, лаконичность формообразования демонстрирует прежде всего достигнутые технологические высоты, манифестно заявляя: любые прихоти потребителя — благодаря инновациям; максимум удобства в подтверждение пользы формообразующих принципов

изделия; эстетика геометризма как роскошь высокой технологичности; понятность, зашифрованная геометрически абстрактным символизмом, — логика интерфейса — ключ, дающий ясность понимания структуры изделия, тогда как сама форма ноль-информативна; кричащая незаметность; честность в споре с информационным излишеством, долговечность формы, ставшей модной; проработанность деталей, требующая высочайших технологических усилий, экологичность в противовес рекламной экспансии. В компании Apple умело воспользовались всеми формально-композиционными находками «хорошего дизайна», применив их как главный инструмент достижения коммерческого успеха. Из этого легко просматривается вывод, что тот или иной формообразующий прием в дизайне не имеет постоянной принадлежности той или иной общественной тенденции.

Говоря о формообразовании в дизайне, невозможно оставить в стороне тему соотношения глобального и национального, выраженную в формотворческих приемах. Важно понять, что можно отнести к «всеобщности» формообразующих приемов, и в чем проявляются индивидуальные национальные черты [1, с. 391–392]. Сложно говорить об этнической составляющей, но существуют определенные «имена» в дизайне, которые ассоциируются, скорее, с определенной географической принадлежностью, нежели с этнической. Характерно, что Х.Ортега-и-Гассет, критикуя деятельность Дж.Рескина, сознательно направленную на приумножение комфорта, ставит ему в вину попытки устроить искусство «на английский манер». То есть первые шаги дизайна, заключавшиеся в попытках привнесения элементов «высокого» искусства в изготовление утилитарных объектов, ассоциировались со «страной происхождения» [26, с 235]. Широко известны такие явления, как скандинавский дизайн, итальянский дизайн, американский дизайн и т.п. И это скорее образная рефлексия, наше общее представление о соответствии специфики формы изделия устоявшемуся представлению о «немецкости», «французскости», «шведскости» в дизайне и т.п. То, как легко была воспринята концепция формообразования «хорошего дизайна» англичанином Джонатаном Айвом [46, с. 49–52], какое развитие она получила на американской почве и как положительно была воспринята глобальным сообществом потребителей, говорит о

всеобщей понятности и доступности языка формы вне зависимости от национальной принадлежности каждого конкретного потребителя. Говорить о национальной специфичности формообразования в дизайне возможно на уровне индивидуального почерка автора в момент появления и развития его формотворческой деятельности. Безупречно отработанный язык формы, направленный на серийность, по определению приобретает «всемирную отзывчивость».

Исследуя форму как проблему дизайна, понимаешь, что всякий раз ее поиск направлен на достижение идеала. Очевидно, универсальный идеал формы не возможен. Но это не исключает попыток нахождения неких отдельных формотворческих приемов, имеющих общий характер — в качестве своеобразной инструментальной «единицы» формы [23, с. 32, 38, 56]. Исследование появления, развития и «устаревания» формообразующих приемов дает возможность наглядного представления причины их сменяемости. «Функциональная эстетика» формы сменилась «внешней эстетикой» благодаря конкуренции самих «формотворцев». Таким образом, форма уже на первых шагах рождения профессии получила два возможных вектора развития, противоположно направленных, а также обрела инструмент «смены» характера формообразования [15, с. 13, 14]. Этап «строения» формы первых серийных изделий — трудное обретение понимания «надстроечного» характера «украшенной» формы. И как результат — категоричный уход в конструктивно-геометрические решения, отвечающие не столько технологическим возможностям времени, а скорее ожиданиям получения особенного результата от их применения.

Идейными центрами формообразования в дизайне по праву считаются Баухауз и Вхутемас. Разрабатываемая данными духовными и учебными центрами дизайна формообразующая тенденция была инициирована социально-утопическими идеями. Тема модернизма, социальных утопий, получила в разработках «хорошего дизайна» завершенность формы. Социальный пафос великих утопий воплотился в лаконизме геометризованных форм. Заявления Дитера Рамса о ненужности большого количества кофеварок, когда есть одна хорошая [31], не были услышаны обществом — новое искусство, искусство продавать — настойчиво требовало бесконечной сменяемости форм.

Streamline-формообразование, родившееся как необходимость, диктуемая средой обитания (вода, воздух), примененное к широкой гамме бытовых устройств (далеко не всегда плавающих и летающих) [2, с. 79, 80], явилось естественным инструментом рынка, условием грандиозного коммерческого успеха. И опять «новая» форма проявилась на контрасте «звучания». Конструктивная закономерность сменилась свободой обтекания. Форма-оболочка, форма-кожух закрепилась на волне коммерческого успеха и вошла в арсенал дизайнерского инструментария формообразования, соединившись с понятием «стайлинг».

Завораживающе непонятные, утилитарно бесполезные шкафы, столы, светильники группы «Мемфис» — лукавые свидетели торжества коммерции. Коммерции, присвоившей все инструменты дизайна, во имя своей победы. Но, собственно говоря, дизайн, уже давно воспринимаемый как один из инструментов коммерции [7, с. 35, 36], именно благодаря «окончательно выясненным отношениям» может спокойно и системно провести ревизию инструментов формы и причин ее сменяемости. Можно говорить о двух направлениях, двух физических возможностях формообразования — это «геометрический лаконизм» и «пластическая свобода», выраженная в обводах поверхности изделия. Нахождение «новой» формы лежит в рамках этих двух противоположностей или их сочетаний. Наверное, можно отнести означенные возможности формообразования к виртуальным инструментам формы, инструментам замысла, вернее, к результату их применения, по аналогии с реальными чертежными инструментами и материалами. Основанием для подобной экстраполяции служит пример заимствования и преобразования реально существующих инструментов, материалов, технических приемов живописи, рисунка, проектной графики в инструментарий виртуальный, электронный. NURBS-моделирование — виртуальный инструмент, результат действия которого легко ассоциируется с поверхностями, выполненными из пластичных материалов, (глина, пластилин и им подобные). В полигональном моделировании формообразующий результат достигается за счет аппроксимации сложных криволинейных поверхностей в геометрически упрощенные единицы.

Но сам по себе выбор того или иного решения пластики формы становится новизной только в сочетании со всеми внешними факторами влияния. Коммерция и мода как ее «тайное оружие», идеология, технология производства, технология проектирования — все это инструменты «внешнего» воздействия на форму и одновременно причины, побуждающие к постоянному поиску «новизны». Арсенал инструментов дизайнера с позиций видимого, осязаемого, чувственно-образного восприятия формы легко укладывается в два противоположных понятия-инструмента: hardline и softline-формообразование [15, с. 19]. Введение этих понятий в качестве терминов, обозначающих формообразующий инструментарий дизайнера, обеспечивает системный подход в его работе с формой, анализом существующих изделий и прогнозированием неизбежно грядущей «новизны».

Занимая в дизайне смыслообъясняющие и смыслообразующие позиции, Форма выражает различные тенденции его развития и объясняет причинно-следственные связи дизайна со многими областями человеческой деятельности. Конфликт, обозначенный как необходимость главенства функции (в изделиях дизайна и архитектуры) [39, с. 42], заключается не в ее недостаточном воплощении в предметах быта и архитектуре, а в отсутствии их формоосмысления в соответствии с временным контекстом. Достигнутая гармония Формы и различных факторов влияния на нее рождают очередной «новый» подход к формообразованию изделий. Форма — инструмент, улавливающий и отражающий изменения и настроения в социуме во всей многогранной изменчивости. Самоуничтожаясь в деконструктивизме, балансируя на грани самоотрицания в предельной своей избыточности [11, с. 94, 95], сжимаясь до невидимости, Форма «находит себя» на пути поиска гармонии для предельного своего выражения.

Примечания:

1. «Изделие» понимается нами в широком социокультурном контексте.

2. Мы намеренно опускаем такие функции орнамента, как сакрально-информативные.

Библиография:

1. *Аалто А.* Национальное и интернациональное / А.Аалто // Мастера архитектуры об архитектуре / под ред. А.В.Иконникова. — М.: Искусство, 1972. — С. 391–392.

2. *Антонов Р.О.* Особенности формообразования в советском дизайне 30-х годов // В кн.: Некоторые проблемы развития отечественного дизайна // Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика; вып. 41. — М., 1983. — С. 79, 80.

3. *Антонов Р.О.* Технология и форма // Некоторые проблемы современного дизайна // Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика; вып. 45. — М., 1984. — С. 54, 55.

4. *Арватов Б.* Искусство и организация быта // Печать и революция. — 1926. — № 4. — С. 88.

5. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие (сокр. пер. с англ. В.Н.Самохина, общ. ред. и вст. ст. В.П.Шестакова). — М.: Прогресс, 1974. — С. 29–41, 50, 51.

6. *Аронов В.Р.* Классика мирового дизайна. Раймонд Лоуи. «Никогда не оставляйте их в покое» // 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. — № 4. — С. 9, 11, 12.

7. *Аронов В.Р.* Лоуи — пионер коммерческого дизайна // Декоративное искусство СССР. — 1973. — № 3. — С. 35, 36.

8. *Аронов В.Р.* Теоретические концепции зарубежного дизайна. 1 // ВНИИТЭ, 1992. — С. 8.

9. *Аронов В.Р.* Ульмская школа // Искусствознание. — Государственный институт искусствознания. — М., 2007. — № 3–4. — С. 344–350, 352, 380.

10. *Беренс П.* / П.Беренс // Мастера архитектуры об архитектуре / под ред. А.В.Иконникова. – М.: Искусство, 1972. — С. 127–130.

11. *Бодрийяр Ж.* Система вещей / Ж.Бодрийяр. — М.: Рудомино, 1995. — 173 с. — С. 94, 95.

12. *Гизе М.Э.* Вначале было ремесло // Мир дизайна. — 1999. — №

1. — С. 14.

13. *Гропиус В.* Границы архитектуры / В.Гропиус. — М.: Искусство, 1971. — С. 224, 225, 226, 229.

14. *Жердев Е.В.* Метафора в дизайне. Автореферат и дис. на соиск. степ. док. искусствоведения. 17. 00. 06. Техническая эстетика и дизайн. — М., 2002. — С. 112–135.

15. *Жирякова А.Д., Назаров Ю.В.* Пластическое и тектоническое формообразование (в поисках смысла, различий и совпадений) // Дизайн и Технология. — 2014. — № 42 (84). — С. 13, 14, 19.

16. *Жирякова А.Д., Назаров Ю.В.* Мироздание и жизнеустройство в концепциях формообразования К.С. Малевича и В.Е. Татлина / А.Д.Жирякова, Ю.В.Назаров // Вестник Оренбургского государственного университета. — Оренбург: ОГУ, 2015. — № 1. — С. 68–75.

17. *Задесенец Е.Е.* Потребительская функция изделий // Труды ВНИИТЭ // Техническая эстетика, вып. 39. Функция вещи как предмет исследования в дизайне. — М., 1982. — 82 с. — С. 27.

18. Архитектура XX века. Утопии и реальность. Издание в 2-х тт. Т. I. — М.: Прогресс-Традиция, 2001. — С. 142.

19. *Кантор К.* Правда о дизайне: Дизайн в контексте культуры доперестроечного тридцатилетия 1955–1985. История и теория. — М.: Анир, 1996. — 288 с. — С. 38, 41, 220–225.

20. *Купер Рэчел.* Власть дизайна: Ключ к сердцу потребителя / Майк Пресс; пер. с англ. А.Н.Поплавской; науч. ред. Б.П.Буландо. — Минск: Гревцов Паблишер, 2008. — С. 32, 35, 37, 60.

21. *Курьерова Г.Г.* Дизайн на Западе // ВНИИТЭ, 1992. — С. 48, 49, 53.

22. *Курьерова Г.Г.* Экологическая ориентация в современной проектной культуре Западной Европы // Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика, вып. 52. — М.: 1987. — С. 88.

23. *Ле Корбюзье.* Архитектура XX века / пер. с франц. Зайцева В.Н., Фрязинова В.Р. — М.: Прогресс, 1977. — С. 9, 10, 11,32, 38, 56.

24. *Лоос А.* Орнамент и преступление / А.Лоос // Мастера архитектуры об архитектуре / под. ред. А.В.Иконникова. — М.: Искусство, 1972. — С. 143–152.

25. *Моррис У.* Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма / У.Моррис. — М.: Искуство, 1973. — С. 250, 255–257, 312, 313.

26. *Ортега-и-Гассет Х.* «Дегуманизация искусства» и другие работы. Эссе о литературе и искусстве. Сборник / пер. с исп. С.Васильевой и др. — М.: Радуга, 1991. — С. 235.

27. *Основные термины дизайна.* Краткий справочник-словарь //Д.А.Азрикан, Р.О.Антонов // ВНИИТЭ, 1989. — С. 41.

28. *Платон.* Соч. в 3-х т. Т. 1. — М.: Мысль, 1968. — С. 164.

29. *Понти Д.* Любите архитектуру / Д.Понти // Мастера архитектуры об архитектуре / под. ред. А.В.Иконникова. — М.: Искусство, 1972. — С. 439–441.

30. *Принцип Тонета*. Мебель из гнутой древесины и стальных трубок // Каталог выставки Германского Национального музея // Хельмут В.Ланг. Михаэль Тонет и его конкуренты. — Типография Хайнрих Аньес, Дармштадт. — С. 67, 68, 71.

31. *Рамс Д.* Отрывки из книги: dieter rams: as little design as possible // режим доступа: http://www.designet.ru/context/persons/?id=31658

32. *Раппапорт А.Г.* Проблемы формы в современном проектировании // Техническая эстетика. — 1974. — № 8.

33. *Рескин Дж.* 33 лекции об искусстве / Дж.Рескин. — М.: БСГ-ПРЕСС, 2006. — С. 167–172.

34. *Сидоренко В.Ф.* Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества. Автореферат дис. на соиск. уч. степ. док. искусствознания. 17. 00 06. Техническая эстетика. — М., 1990. — С. 6, 17, 21.

35. *Сидоренко И.Ф.* Уроки функционализма // Труды ВНИИТЭ // Техническая эстетика, вып. 39, 82. — С. 51.

36. *Суджич Д.* Язык вещей // перевод с англ. М.Коробочкина. — М.: Strelka Press. — 240 с. — С. 156, 157.

37. *Тимофеева М.А.* Дизайн в Швеции. История концепций и эволюция форм. — : Издательство РГГУ, 2006. — С. 17, 21, 30.

38. *Хан-Магомедов С.О.* Архитектура советского авангарда: В 2 кн. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. — М.: Стройиздат, 1996. — С. 139–148.

39. *Хан-Магомедов С.О.* Статья «Функциональная целесообразность формы в Советском дизайне 20-х годов» // Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика, вып. 39. Функция вещи как предмет исследования

в дизайне. — М., 1982. — С. 42.

40. *Хиллер Б.* Стиль XX века. — : Слово, 2004. — С. 95, 96, 97, 99, 100, 102, 103.

41. *Червонная М.А.* Проектное прогнозирование в дизайне. Исторический аспект // Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. — МГХПА, 2013. — № 4. — С. 278, 279, 282.

42. *Эко У.* Из заметок к роману «Имя розы» / У.Эко // Называть вещи своими именами; прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX века / под ред. Л.Г.Андреева. — М.: Прогресс, 1986. — С. 224–229, 228.

43. *Arens E., Sheldon R.* Consumer Engineering: A New Technique for Prosperity. — New York: Harper and Row, 1932. — P. 37, 54–58.

44. *Fuller R.B*. Guinea Pig B. / R.B.Fuller. — Режим доступа: http: // www.westnet.com

45. *Geddes Norman Bel*. Horizons. — Boston. Little, Brown and Company, 1932. — P. 222–242.

46. *Kahney L*. Leander Kahney. Jony Ive. The Genius Behind Apple's Greatest Products // Penguin Group (USA) LLC, 2013. — P. 49–52.

47. *Stark Superstar!* // Архи Дом. — 2004. — № 8 (49). — С. 40–43.

48. *Wolfe Tom*. The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby [Text]. — US: Farrar, Straus and Giroux, 1965. — P. 14–20, 23, 27.

А.А. Дубова, Ю.В. Назаров

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ ОБЪЕКТОВ ТЕХНИКИ. КОНСТАНТЫ И КОНТЕКСТ ФОРМОТВОРЧЕСТВА

Техника — это совокупность действий
знающего человека, направленных
на господство над природой; цель их —
придать жизни человека такой облик,
который позволил бы ему снять с себя бремя
нужды и обрести нужную ему
форму окружающей среды [22].

В предложенной статье методом хронологического сопоставления с историческими этапами наиболее выраженных достижений в области инженерной, технико-технологической, научной и социально-культурной деятельности человека анализируются особенности дизайнерского формообразования в технике. С опорой на исследование Ж.Бодрийяра постулируется тезис о классификации всех предметов материальной культуры на две области: предметы обихода и предметы техники. В аспекте художественной формы ключевой особенностью предметов обихода является стратегия миметического (Мимес (др.-греч. Μίμησις) — подобие, воспроизведение, подражание) и контекстуального формообразования. Одна из гипотез заключается в том, что, проектируя форму технического объекта, дизайнер как бы обращается к поэтическому («пойэсис» — творчество) прочтению объективных (инженерных, конструктивных или технологических) составляющих объекта. Фактор контекста здесь играет роль декоративного регулятора. Показывается, в частности, как объекты техники стали вдохновителями формообразующих идей и стилей, например таких, как «стримлайн», конструктивизм, хай-тек. При рассмотрении технических объектов, созданных в XX веке, с позиций

современного дизайна, помимо художественно-образной (пластической) составляющей и функционально-образного (тектонического) подхода формотворческими константами представляются стратегии биоморфизма и «средоморфизма». Особая роль в статье отводится парадигме проектности современной культуры в сфере поиска стратегии эстетического формообразования в области техники.

In the offered article, the method of chronological comparison to historical stages of the most expressed achievements in the field of engineering, technical and technological, scientific and welfare activity of the person analyzes features of a design shaping in equipment. Considering objects of equipment of the XX century from positions of modern design, besides art and figurative (plastic) and functional and figurative (tectonic) form-making constants represent strategy of a biomorphism and «mediumorphism».

Ключевые слова: средоморфизм, биоморфизм, техника, дизайн, формообразование, мимесис, пойэсис, робототехника, эстетика.

Keywords: mediumorphism, biomorphism, equipment, design, shaping, mimesis, robotics, aesthetics.

С процессом формообразования в дизайне сопряжен и вопрос о его пограничном положении между искусством и техникой. Однако, если вернуться к аристотелевскому понимаю технэ как «творчеству по законам красоты» [9, с. 28], дизайн может рассматриваться в качестве моста, вновь соединяющего современные понятия искусства и техники.

Отметим тот факт, что современные наши представления отводят технике как творению человека место так называемой «второй природы». Также для нашего исследования важна проблема мимесиса и пойэсиса, т.е. «подражания» и «творчества», являющаяся одной из краеугольных проблем теории эстетики. Эрнст Гомбрих, например, говорит о «чужеродности подражания нашему современному вкусу и убеждениям» [24]. Исследователи склоняются к общей мысли, что на определенном этапе эстетическая составляющая этой деятельности осуществлялась по прототипному принципу и являлась в той или иной

степени миметической, т.е. подражательной. Данная деятельность по мере возможного воспроизводила свои природные аналоги, достаточно вспомнить изображение цветка лотоса в колоннах египетских храмов или повсеместные звездчатые потолки культовых сооружений. Именно это миметическое тождество с природной формой, творимой человеком, объясняет ее приятие зрителем. Однако нельзя забывать, что необходимым условием для подобного отношения является «такой уровень развития представлений о природе, когда она уже не предстает хаосом, а понимается в своей собственной гармонии и целесообразности» [9, с. 28].

Один из кризисов в восприятии гармонии форм «второй природы» обнаружился в тот момент, когда ее объекты, достигнув определенных свойств, перестали соотноситься и со своими прототипами, т.е. предыдущими образцами и с природными аналогами. В качестве «носителей дисгармонии» выступили объекты серийного производства времен промышленной революции, а вскоре и сами машины, их производившие. Несмотря на то, что с эпохи Возрождения «вторичность человеческого искусства воспринималась как основная его особенность» [9, с. 8], вопрос о «подражании» и «творчестве» вновь актуализировался и перешел в область эстетического. Принятие «подражания природе» в виде изображения природных элементов наиболее широкое распространение нашло в практике декорирования бытовых объектов. Но применительно к объектам технического, машинного характера оно оказалось не убедительным. Эстетический кризис начался с выраженного несоответствия декоративного мотива назначению изделия [8].

Разрешился же он путем «открытия» эстетической ценности самой формы. Формотворчество сложилось вначале в отдельный вид деятельности, а впоследствии и целую индустрию — дизайн.

Обособлению дизайна от изобразительного искусства и архитектуры, выработке его собственной эстетики, художественного языка, творческого метода способствовал такой объект его внимания, как машина. Феномен, сотворенный человеком, — машина — таким образом обозначил главенство поэтического над миметическим в самом генезисе дизайна.

Впоследствии на протяжении всей истории дизайна те или иные аспекты развития цивилизации (потребление, производство, технология, социум, культура, экономика, политика, экология, информация) определяли контекст процесса формообразования. Это положение действует в большей степени, если проектируемая вещь находилась в поле обиходного использования, и в меньшей мере, когда объект относится к технической области. «Поддается ли классификации буйная поросль вещей наподобие флоры или фауны, где бывают виды тропические и полярные, резкие мутации, исчезающие виды?» — с этого вопроса начинается знаменитое исследование «Система вещей» французского философа Ж.Бодрийяра. Перечисляя те или иные виды изделий в сопоставлении их с аналогиями из природного мира, автор уже в третьем предложении вынужден перейти к аналитической классификации объектов. Он сразу вводит деление на бытовые и технические вещи, запечатлевая тем самым философскую сущность такой изначальной классификации [4, с. 3]. В конце 60-х техническая вещь представляется Бодрийяру понятной по функции, и он в определенном смысле противопоставляет ее бытовой вещи. Здесь же автор определяет некоторые сущностные особенности технической вещи, которые отражены и в характере построения ее формы, — структурность, массовость производства, «внеличностный характер» (имеется ввиду потребитель), минимизация влияния фактора стилистического тренда и «надкультурный уровень бытийствования» [4, с. 10–11]. Актуальным для наших дней остается принцип массового тиражирования объекта. «Вещи промышленного производства тем и отличаются от ремесленных изделий, что несущественные черты определяются здесь не случайными вкусами заказчика и исполнителя — они всецело систематизируются современным индустриальным производством, которое через эти несущественные черты, … и через универсальную комбинаторику моды осуществляет свои собственные цели» [4, с. 14]. Для нашего исследования также интересной и современной представляется мысль о том, что в технике «форма — возможность персонализации изделия» [4, с. 14].

Соглашаясь с классификацией Бодрийяра, можно определить особенности дизайнерского проектирования технической вещи

следующим образом: внешний контекст не может всецело претендовать на роль определяющего фактора в формообразовании техники. Достижения науки в виде новых технологий и инновационных материалов воплощаются в технике только в констатирующем миметическом смысле, и, следовательно, не претендуют на роль формообразующих факторов.

Убедительной гармонии машинных форм удалось достигнуть в объектах, где в художественном образе изделий нашел воплощение осмысленный характер движения, взаимодействия, тектоники, антропометрии и эргономики. Подводя итог данного рассуждения, можно отметить, что гипотезой предпринятого исследования является наличие принципиального различия объектов техники и предметов обихода и, как следствие, дифференциация формообразующих приемов и методов.

Многие исследования в области формообразования в качестве иллюстрации авторских гипотез приводят примеры и из области техники, и из области предметов обихода, таким образом как бы констатируя «равноправие» их формообразующих принципов. Однако нельзя не отметить того факта, что большинство исследований, посвященных эпохе «зари дизайна» и наших дней, иллюстрируется предметами техники, а период, начиная с середины XX века, и вся послевоенная эпоха достатка и пресыщенности, — предметами обихода. Этот обстоятельство невольно наталкивает на мысль о сходстве проблем полуторавековой давности и современности, особенно со стремительными изменениями облика окружающего мира и социума. «Происходит какое-то изменение общего пути, о котором мы не подозревали прежде и не могли его предугадать, — констатирует сложившуюся ситуацию итальянский эстетик Д.Формаджо. Прежде конфликты цивилизации были конфликтами между той или иной формой, тем или иным образом жизни. Сейчас — конфликт между всей формой и всем образом жизни. Он затрагивает уже не только социум, мораль, семью. Все и вся втянуто в этот конфликт. Все, что только-только обрело форму, тут же распадается под натиском жизни, но и сама жизнь всякий раз, когда собирается сделать рывок, попадает тут же в сети формы. Это очень странная и любопытная ситуация и, может

быть, ни одна культура не переживала ее столь драматично» [12]. Этому высказыванию больше тридцати лет, однако оно продолжает быть актуальным и поныне.

Современная дискуссия практиков и теоретиков дизайна вокруг «вектора развития формотворческой деятельности» [10] направлена на поиски независимых от контекста констант формообразования. Например, одна из таковых — «выраженность функции в форме» — в области формотворчества в сфере техники совершенно изменила свой первоначальный смысл. Та функция, которую выражала форма во времена Салливена, сменилась несколько раз, она прошла путь от выполнения полезной работы до коммуникативной единицы и перестала быть одной из формообразующих констант. «Функция вещи… это не просто способность вещи к определенному виду действий, а и развернутая система самих действий и операций, осуществляемых человеком с вещью…» [18].

Однако дизайнер-практик, решая художественный облик объекта техники, естественно, опирается на некоторые отправные принципы формообразования. Помимо композиционных категорий тектоники и пластики [13], конструкции и материала и т.п., такими «точками» являются требования к форме быть либо вписанной в предложенное пространство, либо задавать тон всей окружающей среде. Подобная стратегия не что иное, как аналог сценария из естественной природной среды или определенной исторической парадигмы. Единичные организмы и целые системы приспосабливаются к определенным условиям обитания, что напрямую находит выражение в форме. В дизайне для определения качественной оценки объекта в подобном случае мы говорим о категориях органичности и масштабности. Либо, как в историческом примере из античной, ренессансной, модернистской культуры, объект-человек становится в центре системы, и тогда мы говорим о пропорции, силуэте, соразмерности частей всей системы ее центру-основанию.

История дизайна как процесса формотворчества на своем пути также сталкивается с поиском констант формообразования. Генезис дизайна неразрывно связан с темой эстетического кризиса процесса создания объектов промышленного производства,

формировавшего новую среду под влиянием внешних условий. Выходом из данного кризиса стал своеобразный «отказ от среды», выраженный в фетишизации формы. Вещь перестала подчиняться среде, т.к. та перестала отвечать новым потребностям общества и человека. Осознание эстетической ценности формы привлекло столь пристальное внимание к отдельной вещи, что все аспекты ее создания и воспроизводства в короткое время зафиксировались как исторические формообразующие этапы. По этой же причине «новая» среда обитания сложилась не столько вокруг субъекта, сколько вокруг сотворенной человеком обиходной вещи, которой теперь нарочито вменялись функции полезности, удобства, красоты. Надо заметить, что через небольшой промежуток времени понятие «среда обитания» перешло и надматериальный уровень.

Итак, западный дизайн первой своей формотворческой стратегией имел проектирование отдельной, понятной по функции вещи по принципу «преодоления разрыва между Красотой и Пользой» [16]. Ретроспективный анализ произведений таких корифеев данной концепции, как А.Ван де Вельде, П.Беренса, Ле Корбюзье, В.Орта, Ч.Р.Макинтоша позволяет нам говорить о таком ее характере, как вектор проектирования: «от вещи к среде».

Своеобразную «обратную» картину представляет этап развития стратегии формообразования, определивший на целую эпоху облик не только вещей, но и всей окружающей среды. Это был хронологически первый собственный стиль дизайна [1], и Северная Америка, оторванная Первой мировой войной от Европы, восприняла влияние данного тренда лишь на примере тех объектов, которые стратегия нового дизайна продемонстрировала на Парижской выставке 1925 г., куда американцы приехали в качестве наблюдателей. Подлинно национальным было формообразование, родившееся из объективных требований техники к форме. Обтекаемость силуэта, стремительность линий являла образ прогресса и веры в лучшее и весьма скорое будущее, что пришлось по душе миллионам американцев. Обтекаемый стиль «воспринимался не только как подобающий машинный стиль для века машин, века науки, промышленности и бизнеса, но и как особый американский стиль» [21].

Дизайн Раймонда Лоуи и Нормана Бела Гедесса — апостолов

обтекаемых форм, мгновенно распространился с транспортных объектов на предметы быта, и в течение 10 лет не осталось ни одного прибора, который не затронула бы мода на обтекаемые формы. По большей части приемы эти были украшательскими, декоративными. Раймонд Лоуи по этому вопросу высказался так: «…обвинять дизайнеров в вульгарности, дешевке — неправомерно, поскольку из всей массы покупателей лишь несколько процентов умеют ценить простую, красивую, функциональную вещь. Ориентация лишь на этот сегмент рынка приведет к тому, что будут выпускаться вещи, не находящие сбыта, тысячи рабочих окажутся безработными» [11].

Эта первая победа образности над функциональностью в дизайне техники однозначно способствовала ненасильственной фетишизации вещи, обретения ей функции статусности, актуальности, что подтвердило коммерческий потенциал дизайна. Бытовая техника стала носителем не просто эстетики неких форм, она стала обладателем машинного стиля. Именно через дизайн машина в виде удобного транспорта, бытовой техники, приборов вошла в обыденную жизнь миллионов потребителей и стала востребованным товаром. Подтвердился прогноз Зигфрида Гидеона — техника оказалась пророком будущей эстетической выразительности [23].

Однако принципиально отличной была ситуация в Советской России, где родилась формотворческая концепция конструктивизма. Этот период до сих пор служит источником вдохновения и образцом гармонии форм для дизайнеров всего мира. В противовес европейской концепции промышленной формы мастера русского авангарда не искали ее, а смело творили. Поэтически воспринятые «художественные потенции» [19] объективной реальности в виде инженерных конструкций, социального заказа, многих материально-технологических ограничений послужили первопричиной рождения целостной концепции жизнеустройства, где вещь изначально мыслилась включенной в систему среды и социума. «Дизайну требовался тогда такой импульс в вопросах формообразования, который бы принципиально, а не по художественным приемам отличался от традиционного подхода к формообразованию вещи. Такой принципиально новый импульс формообразования был найден в самой конструкции, в ее

связи с функцией изделия и с технологией ее производства. Но чтобы добраться до этого формообразующего импульса, нужно было сделать ставку на конструкцию. Не на внешнестилевую форму или цвет, не на отделку поверхности или выявление фактуры материала, а именно на конструкцию как структурную основу вещи» [20]. Идея конструкции как потенциала для стратегии тектонического формообразования в технике ослабла только с приходом технологии микроэлектроники и миниатюризацией компонентов изделий.

Подходы к формообразованию технических объектов послевоенной эпохи наилучшим образом иллюстрируются новым прорывом науки и технологии. Покорение космоса, микроэлектроника, новые материалы, автоматизированные системы проектирования и многие другие достижения дали пищу нетривиальным художественным образам. Хотя этот период именуются «новой технократической волной», секрет заключался не только «во власти техники». Примерно в этот период посредством дизайна, техника выступила катализатором всеобщей увлеченности технологией и ее введением в обиход не только в материальном смысле, но и в виде проектной составляющей [7]. «Технологические новшества оказывают влияние на социальную структуру общества. По существу, рождается новый цивилизационный уклад, в котором принципиально иным будет сфера труда, управления, досуга» [6].

Это «официальное» включение социальных факторов в методику проектирования в целом подготовило почву для нового масштабного витка в развитии методики формотворчества и привело к рождению сценарного проектирования. В Книге «Власть дизайна» приводятся такие слова Эдварда де Боно: «Мы продвинулись далеко вперед в науке и технологиях, но не в своем поведении. В прошлом тысячелетии мышление всегда было связано с вопросом «что это такое?». Это мышление, основанное на анализе, критике и аргументации. А вот мышление, связанное с вопросом «чем это могло бы быть?» (с созданием ценности), у нас практически совсем не развито. А ведь именно такое мышление является творческим и конструктивным. Именно это мышление помогает в разрешении конфликтов и решении проблем, проектируя движение вперед. И главное здесь

именно проектирование, то есть дизайн» [14]. Не обошел этот подход стороной и технику. По мере увеличения номенклатуры объектов сфера применения сценарного проектирования в определенном смысле сужалась. Это дало возможность более чутко реагировать на контекст, в котором проявлял себя технический объект. В подходах к формообразованию стали отражаться более отчетливо проявляться адресность, условия эксплуатации, трансформируемость и т.п. Советские дизайнеры разработали на этом этапе концепции «агрегатируемости» и «открытой формы» [5,15].

Автоматизация машинных процессов и новая информационная эпоха актуализировали необходимость воплощения коммуникативной, знаковой функции в форме. Оптимистичный дизайн итальянцев Э.Соттсасса и М.Беллини (пишущая машинка Olivetti Valentine, калькулятор «Divisummal») сменился пессимизмом, возникшем на поле неопределенности, невыявленности принципа взаимодействия человека и техники — транслятора информации, что выразилось в эстетике «черных ящиков». Одновременно авторитетный эксперт У.Эко говорит о существовании информативного акта в любом «переходе от замысла к восприятию» и «форме как принципиальном условии коммуникации», следовательно, «форме, как поле возможностей», отрицая «возвращение смерти формы» [17].

Заслуживает внимания факт выравнивания процесса восприятия транспортных средств и бытовых объектов, что, возможно, происходило в силу закрепления в сознании потребителей схожих морфологических характеристик. Содействовал данной конвергенции и контекстуальный подход к проектированию. Общая направленность и компоновка элементов формы изделия оставались неизменными, сам же дизайн превратился в стайлинг, нацеленный на придание объекту тождества со средой.

Несмотря на довольно жесткий подход, место пойэсису в этот период нашлось и весьма значительное. Космос с его неизведанностью, несоответствием системе земного жизнеустройства стал источником творческого вдохновения. Начиная с 60-х годов до наших дней, космос являлся площадкой, на которой отрабатывались невиданные образы, синхронно проникавшие в наше сознание, тем самым в

очередной раз подтверждалась идея проектности культуры. Тема космической «новизны» активно используется и в современной проектной методике.

Именно с темой космических технологий связан новый виток развития техномира — робототехника. Идея создания робота известна со времен античности, однако именно воображению писателей-фантастов (от Чапека до Азимова) мы обязаны созданию образа андроида и развитию идеи его полной автономизации. Этот «новый» предмет техники — ответ на очередной этап неудовлетворенности системой жизнеустройства и ослаблением веры в позитивный вектор прогресса. «Люди должны быть недовольны — это необходимо для их выживания. Чувство недовольства движет людьми, является стимулом для них» писал З.Фрейд в конце XIX века.

Современный этап проектирования и развития робототехники относится к начальному этапу создания техники вообще — изобретательскому. Избранная форма обоснована обеспечением функции, обусловлена достижениями науки и связана с экономической целесообразностью (военные роботы, реабилитационные экзоскелеты, транспортные, манипуляторы, слуги). Однако мы имеем возможность провести историческую аналогию, раскрывающую причастность к процессу инженерного проектирования людей с врожденным высоким эстетическим чувством, как, например, инженер Шухов, чьи объекты создавались, базируясь отчасти на природном ощущении гармонии.

Говоря о константах художественного формообразования в технике, особенно в робототехнике, можно упомянуть о наличии ряда концепций. Одна из них декларирует примат формы, задающей тон пространству. К ней, в частности, относится робототехника, построенная по зоо- или антропоморфному принципу. Объясняется это функциональностью объекта, которая «списана» с человеческого или животного аналога и является воплощением идеи главенства формы над пространством. Другая концепция выражает противопоставление формы той среде, в которой она призвана существовать (средоморфизм). Чем более точно определены параметры среды, тем заметнее художественно-образное начало в решении формы. Говоря о художественной форме робототехники, нельзя также не сказать и о том, что выбранные стратегии являются современным прочтением идеи

«сильной» и «слабой» проектности. Все это положительно коррелируется с аристотелевским «технэ» в его классическом понимании, включающем в себя весь спектр человеческих навыков и умений, все то, что мы называем «искусностью» или, еще более точно, «целенаправленной деятельностью». [3]. Дизайн как деятельность, воплощающая современный синкретизм инженерного, технологического, социального, изобретательского и художественного творчества сегодня сконцентрирован на одной из центральных тем — на области робототехники, связанной со многими чаяниями и надеждами человечества в XXI веке.

Библиография:

1. *Антонов Р.О.* Особенности формообразования в советском дизайне 30-х годов. В кн.: Некоторые проблемы развития отечественного дизайна // Труды ВНИИТЭ сер. Техническая эстетика; вып. 41. — М., 1983. — С. 79.
2. *Арватов Б.* Искусство и организация быта // Печать и революция. — 1926. — № 4. — С. 88.
3. *Аристотель.* Сочинения в 4 т. — М., 1976–1984. Т. 3. — С. 87.
4. *Бодрийяр Ж.* Система вещей. — М.: Рудомино, 1999.
5. *Грашин А.А.* Автореферат дисс. док. наук. Дизайн унифицированных и агрегатированных промышленных изделий: теория, методика, практика. — М., 2002, 286 с.
6. *Гуревич.П.С.* ЗАКОНОМЕРНОСТИ И СОЦИАЛЬНЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКОГО ПРОГРЕССА // Новая технократическая волна на Западе. — М.: ПРОГРЕСС, 1986. — С. 3.
7. *Джордж Ф.* ПОСЛЕ 1984. ПЕРСПЕКТИВЫ ЛУЧШЕГО МИРА // Новая технократическая волна на Западе. — М.: ПРОГРЕСС, 1986. — С. 357.
8. *Дубова А.А.* От эстетической ценности декорации к эстетике самой формы // Nauka-rastudent.ru. — 2014. — No. 10 (10–2014) / [Электронный ресурс]. — URL: http://nauka-rastudent.ru/10/2056/
9. *Дубова О.Б.* Мимесис и пойэсис: Античная концепция «подражания» и зарождение художественного творчества. — М.: Памятники исторической мысли, 2001. — С. 54.
10. *Жирякова А.Д., Назаров Ю.В.* Пластическое и тектоническое

формообразование (в поисках смысла, различий и совпадений) // Дизайн и технологии. — М.: МГУДТ. — 2014. — № 42 (84). — С. 12.

11. *Кантор К.М.* Правда о дизайне. Дизайн в контексте культуры доперестроечного тридцатилетия. 1955–1985. История и теория. — М., 1996. — С. 101.

12. *Курьерова Г.Г.* Экологическая ориентация в современной проектной культуре Западной Европы // Труды ВНИИТЭ сер. Техническая эстетика; вып. 52. — М, 1987. — С. 88.

13. *Назаров Ю.В.* Пластический язык и тектонические особенности промышленных изделий: автореферат на соиск. учен. степ. кандидата искусствоведения. — М, 1997. — 30 с.

14. *Пресс М., Купер Р.* Власть дизайна: ключ к сердцу потребителя. — Минск: Гревцов Паблишер, 2008. — С. 109.

15. *Розенблюм Е.А.* Художник в дизайне. — М.: Искусство, 1974. — С. 76.

16. *Сидоренко В.Ф.* Автореферат дисс. док. наук. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества. — М., 1990. — С. 5.

17. *Эко У.* Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. — СПб.: Академический проект, 2004. — С. 203–204.

18. *Федоров М. В.* Функция вещи как предмет исследования в дизайне // Функция, полезность, ценность // Труды ВНИИТЭ сер. Техническая эстетика; вып. 39. — М., 1982. — С. 20.

19. *Хан-Магомедов С.О.* Архитектура советского авангарда: в 2 кн.. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. — М.: Стройиздат, 1996. — С. 104.

20. *Хан-Магомедов С.О.* Конструкция, изобретение, конструктивизм (к проблеме формирования концепции художественного конструирования) / Конструкция, функция, художественный образ в дизайне // Труды ВНИИТЭ сер. Техническая эстетика. Вып. 23. — М., 1980. — С. 52.

21. *Хиллер Б.* Стиль XX века. — М.: Слово, 2004. — С. 106.

22. Ясперс К. Современная техника // Новая технократическая волна на Западе. — М.: ПРОГРЕСС, 1986. — С. 121.

23. *Giedion S.* Space, time and architecture. — Cambridge, 1947. — P. 24.

24. *Gombrich E.H.* Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance. — L.; N-Y., 1978. — P. 129.

Н.С. Аганина

РАЗВИТИЕ КОНЦЕПЦИИ ОБРАЗА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ТЕОРИИ ДИЗАЙНА

Начав формироваться в среде художников, отечественная теория дизайна оказалась оторванной от проблем массовой культуры: наиболее очевидно этот разрыв проявился в концепции образа, которая была ближе классическому искусству, чем собственно дизайну. Теперь для того чтобы сформулировать актуальную концепцию образа в теории дизайна, необходимо пересмотреть сам подход к ее формированию.

Began to form among artists, the domestic design theory was isolated from the problems of mass culture: most obviously, the gap appeared in the concept of image, which was closer to the classical art than the actual design. Now, in order to formulate the concept of the actual image in the theory of design, it is necessary to reconsider the approach to its formation.

Ключевые слова: отечественная теория дизайна, образ в дизайне, художественный образ, проектный образ, аффективный образ.

Keywords: the domestic design theory, images in design theory, the art image, the project image, the affective image.

Хотим мы того или нет, но дизайн является продуктом массовой культуры, а значит, он вынужден ориентироваться на потребителя, вернее, на те образы, которые им могут быть увидены и пережиты в объекте дизайна. Парадоксально, но в отечественной теории дизайна до сих пор доминировали концепции, ориентировавшиеся на образы, порождаемые самим дизайнером, а не потребителем. Выстраивалась, в сущности, классическая картина образа, характеризующая скорее

классическое искусство, чем дизайн, картина, в которой образ создавался творцом (инженером-художником) и в каком-то смысле воспитывал потребителя (1).

В отличие от классического искусства, дизайн в значительной степени выходит за пределы собственно художественного и ориентируется на образы, спонтанно порождаемые потребителем. К сожалению, проектировщик приходит к необходимости использования этих образов интуитивно, поскольку они попросту выпадают из «классической» научной рефлексии и не могут быть включены в методологию дизайна. Отсюда следует, что необходим пересмотр не только самой концепции образа в отечественной теории дизайна, но и самого подхода к ее формированию.

Без претензии на исчерпывающее исследование попробуем наметить перспективу развития концепции образа в отечественной теории дизайна, обратившись к ее истории.

1) «Классические» концепции образа в отечественной теории дизайна.

«Художественная» концепция образа в теории дизайна 1960-х гг.

В концепции образа в дизайне 1960-х гг. остро ощущалось марксистко-ленинское понимание образа как «содержательной формы», то есть формы, обладающей «социалистическим содержанием»: образ неотделим от формы, он как бы накладывается на нее, являясь отражением социалистического сознания. И здесь нужно отметить, что сначала эта содержательность связывалась с национальной (народной) идентичностью, но постепенно вытеснилась идеей целостного преобразования среды на основе научных данных, в противовес западному стайлингу.

Естественно, особую роль с позиции «содержательной формы» сначала играло национальное декоративно-прикладное искусство. Вероятно, поэтому иностранный феномен — дизайн — рассматривался в этот период как его продолжение. Отсюда возникали постоянные попытки связать дизайн с искусством: под дизайном понималось «художественное конструирование», под наукой о дизайне — «техническая эстетика» (термины Ю.Б.Соловьева), а статьи по теории дизайна печатались в журнале «Декоративное искусство»,

где в качестве синонима иностранному слову использовалось словосочетание «промышленное искусство». Влияние декоративно-прикладного искусства привело к тому, что в теорию дизайна вошел термин *«художественный образ»*, подразумевающий художественно выразительную форму, в которой выделено главное и отброшено второстепенное.

Возникала парадоксальная ситуация: если объекты дизайна обладают художественным образом, значит, они должны рассматриваться как произведения искусства. Действительно в этот период делаются попытки объявить объекты дизайна произведениями искусства. В статье «Машина как произведение промышленного искусства» 1962 г. Ю.Герчук приходит к выводу, что скупой художественный образ машины отражает красоту самого труда и именно это делает ее содержательной и художественно выразительной [2, с. 33]. По мнению К.Кантора, эта выразительность обусловлена самой «исторической трудовой практикой человека», поскольку удобная для работы форма воспринимается как красивая [3, с. 19]. Так закрепляется идея того, что «некрасивый самолет не летает», но проблема отношения дизайна и искусства остается открытой.

Диалектическая концепция образа во ВНИИТЭ 1970-х гг.

Противоречие между дизайном и искусством было тем более очевидным, что под дизайном в 1960–1970-е гг. понимался «промышленный дизайн». В результате в начале 1970-х гг. художественному образу был противопоставлен *образ проектный*. В диалектическом единстве проектного и художественного образа отныне виделась специфика дизайна. Эта идея согласовывалась с «мыслью Маркса о том, что в процессе «очеловечивания» вещей они начинают «жить» двойной жизнью» [5, с. 13], то есть в процессе взаимодействия человек наделяет вещь и утилитарным, и эстетическим смыслами.

Наиболее глубоко двойственность проектно-художественного образа обосновал В.Ф.Сидоренко. Он взял за основу две общественные системы, выделенные К.Марксом: «царство необходимости» (когда деятельность человека диктуется нуждой и внешней целесообразностью и связана с обеспечением его естественно-природных потребностей) и «царство свободы» (находящееся по ту сторону материального производства и

связанное с ценностной деятельностью). В качестве результата этих типов деятельности В.Ф.Сидоренко выделил «технический образец» (выражающий актуальные социально-технические организованности деятельности) и «культурный» (выражающий культурно-исторические идеалы эпохи), соотнеся их друг с другом как базис и надстройку (2) [9].

Согласно В.Ф.Сидоренко, в единичном объекте дизайна эти «образцы» представляют собой «проектный образ» и «художественный» соответственно. По меткому замечанию В.М.Розина, художественный образ, имеющий смысл в рамках социокультурного подхода, реализуется наиболее зримо в игрушке, а проектный образ — в станке [8, с. 27]. Однако В.Ф.Сидоренко не склонен отделять проектный и художественный образы друг от друга, подчеркивая их диалектическое единство: в результате реализации целостного проектно-художественного образа в конкретной форме образуется социально-культурный смысл вещи.

Диалектическая теория образа позволила отказаться от осознания объекта дизайна как произведения искусства. В 1980-е гг. «проектно-художественный образ» даже был заменен понятием проектного образа как художественной модели объекта и целостной завершенной формы [6, с. 30]. В результате понятие «образ» приобрело значение «идеи» формы. В тот же период усилился интерес к феномену образа в психологии, что не могло не сказаться на отечественной теории дизайна, видящей в наукообразном жизнеустройстве идеал социалистического общества.

Психологическая концепция образа во ВНИИТЭ 1980–1990-х гг.

В конце 1970-х — начале 1980-х гг. акцент с социокультурных процессов был перенесен на саму жизнедеятельность, и проектно-художественный образ начал рассматриваться не столько в контексте эстетической оценки, сколько во взаимосвязи с образом жизни (О.И.Генисаретский, С.В.Потапов, У.В.Сидорина и др.). Он воспринимался как психологический феномен (3). А.М.Эткинд ввел в теорию дизайна понятие *«эмоциональный образ»*, одним из первых акцентировав внимание на восприятии потребителя, а не на идее автора. Функцией этого образа является регуляция поведения потребителя (подходить или нет к объекту дизайна). А.М.Эткинд

сопоставил эмоциональный образ и художественный, соотнеся их друг с другом как речь и поэзию, поскольку в эмоциональный образ не входит эстетическая оценка, но они взаимосвязаны. При этом уровень обобщенности эмоционального образа, в отличие от художественного образа, может быть сколь угодно высоким [11].

Психологическая трактовка образа была тесно связана с культурно-семиотической концепцией, в рамках которой образ рассматривался как знак. В частности, А.Г.Устинов ввел понятие *«цветовой образ»*, обозначающий архетипический по своей природе цвет-знак [10]. В отличие от проектно-художественного образа, цветовой образ относится к типу объектов дизайна, а не к индивидуализированной вещи, поэтому он может рассматриваться как единица языка образов, как элемент коммуникации потребителя и дизайнера.

Психологизация «образа» привела к постепенному отказу от предметности в его понимании. В начале 2000-х гг. А.А.Мещанинов рассматривал образ уже как исключительно психологический феномен, как «способ обретения и хранения существующих черт объекта без необходимости задействования рассудочно-логической, интеллектуальной компоненты оценки и суммирования полученных данных» [4, с. 61]. На наш взгляд, такая трактовка образа позволяет работать со множественными медиа-образами, которые не могут быть увязаны логически или художественно, но которые, тем не менее, воспринимаются целостно.

Однако здесь необходимо сделать оговорку: поскольку психологическая концепция образа акцентирует внимание на устойчивых психологических явлениях (архетипах, паттернах, ценностных установках), составляющих основу коммуникации между дизайнером и потребителем, спонтанные психологические явления (аффекты) оказываются неучтенными в проектной практике. В этом смысле, адаптация к сфере дизайна концепции образа, разрабатываемой в современном искусствоведении, может рассматриваться как попытка расширения существующей в отечественном дизайне психологической концепции образа.

2) Перспективы развития «неклассической» концепции образа в отечественной теории дизайна.

Поскольку теория образа, разрабатываемая в современном искусствоведении, акцентирует внимание на потребителе, превращая его в сотворца сюжетной ситуации, ее можно обозначить как «неклассическую». Остановимся на ней более подробно.

По мнению Е.В.Петровской, образ есть «явление в своей основе предсознательное, то место (без места), в котором рождается любая фигурация» [7, с. 8]. Художник «словно помещает свое тело особым образом среди вещей — так что они отпечатывают свои следы, свои подобия, и он возвращает нам эти подобия через художественный жест, через создаваемое им творение» [7, с. 48]. Образ реализует опыт коллективного аффективного, с помощью него он достраивается (поэтому Е.В.Петровская называет его «аффективным»).

Согласно О.В.Аронсону, наиболее очевидно такой образ просвечивает в кино, СМИ и интернете (автор называет его «коммуникативным образом»). Это связано с тем, что он является образом-движением, рождаемым перемещением камеры и монтажом или структурой интернет-сайта и формирующим определенные коммуникативные связи, сообщество, в котором преодолеваются многие культурные табу [1]. Отсюда — стремление расширить фильм до сериала, а фотографию — до серии. «Серийность» — это то, что позволяет образу ускользать от рефлексии, делая его незавершенным и через это более привлекательным.

Такой образ либо клиширован и через это аффективен, либо просто аффективен. Клише создает эффект узнавания, когда нам кажется, что эти образы мы уже где-то видели, хотя нам просто знакомо общее от них ощущение. В качестве примера Е.В.Петровская приводит серию фотографий С.Шерман «Кадры из фильма», где автор снимает себя в образе типичных персонажей из кино, каждый из которых кажется зрителю знакомым [7, с. 33]. С другой стороны, аффективная составляющая образа связана с тем, что мы ожидаем увидеть, когда перед нами, например, — еще пустой кадр. В качестве наиболее яркого примера реализации образа О.В.Аронсон приводит интернет-форумы, где нет мнений и оценок, нет экспертов, а ориентация на коммуникацию заменяет потребность в получении знания.

Что касается теории дизайна, то здесь уместнее будет говорить

об *аффективном образе* как множественном образе-соблазне, провоцирующем спонтанное возникновение определенной коммуникативной ситуации с помощью клише (например, «стандартное» действие, динамичные инфографические и пиктографические изображения) или аффектов (например, эффект неожиданности, образы чувственного удовольствия или насилия и т.д.). Поскольку любой образ рождает эмоциональную реакцию у зрителя, он уже является средством коммуникации. Однако отличие аффективного образа от «классических» образов заключается в том, что, являясь незавершенным и «неясным», он создает именно спонтанную общность. Это приводит к тому, что он не может образовывать язык, наподобие «языка паттернов» К.Александера, ориентирующийся на «архетипические» потребности (присутствие воды, возможность доступа к сельским ландшафтам, близость жилья к работе и т.д.). По справедливому замечанию Е.В.Петровской, «[аффективные] образы не передаются как сообщения — они распространяются как эпидемии».

Поскольку аффективный образ динамичен, он применим, прежде всего, к анализу виртуального пространства — не только телевидения и интернета, но и предметно-пространственной среды, в которую включены медиа-технологии. Ориентация на создание коммуникативных общностей через образ позволяет использовать этот термин также при анализе интерактивных объектов, когда мы стремимся понять, что именно в них нас «цепляет».

Если сопоставить аффективный образ с проектно-художественным, то можно отметить, что последний образ отражает объективную реальность и относительно устойчив, в то время как первый — сам создает образы мира, подверженные постоянным изменениям (естественно, это приводит к появлению новых объектов исследования в теории дизайна: виртуальные «вселенные», медиа-пространство и т.д.). При анализе аффективного образа проблемы соотношения формы и материала, формы и функции, формы и конструкции проблемы формообразования вообще уходят на второй план, как, впрочем, и проблемы художественной выразительности и эстетической оценки. Решающей становится эффективность образа в вовлечении зрителя в сиюминутную коммуникацию. Однако это не означает, что проектно-

художественный образ исчезает совсем, поскольку даже сенсорный экран является оболочкой вещи, он связан с определенной технологией и материалом, он является частью художественного целого.

Здесь возникает вопрос, как понимать само слово «образ» в дизайне. Вероятно, *образ* есть проектно-художественное отражение действительности через призму коллективных аффектов и паттернов. Он включает целую систему понятий: «закрытому» проектно-художественному образу противопоставляется «открытый» аффективный образ, применимый к таким динамическим образованиям, как городская среда, интерактивные объекты, интернет-форумы, реклама и т.д.

В качестве вывода подчеркнем, что, на наш взгляд, современная концепция образа в дизайне будет более эффективной, если сместит акцент с дизайнера-творца на потребителя, порождающего свои собственные аффективные образы, в которых эстетическое и, тем более, интеллектуальное видение еще недооформлено, но которое при этом не сводится к паттернам и архетипам.

Примечания:

1. «Классическая» трактовка «образа» в искусстве, впервые сформулированная Г.Гегелем (1770–1831), предполагала выражение в нем «истинно всеобщего».

2. Такое представление о соотношении проектного и художественного образов справедливо критиковалось С.О.Хан-Магомедовым, поскольку означало исключительный приоритет первого.

3. Возрос интерес к образу в среде психологов: А.Н.Леонтьев, С.Д.Смирнов, А.М.Эткинд и др.

Библиография:

1. *Аронсон О.В.* Образы информации [Электронный ресурс] / О.В.Аронсон // Институт философии РАН — Режим доступа: http://iph.ras.ru/elib/Vliyan_Internet_7.html

2. *Герчук Ю.* Машина как произведение промышленного искусства

/ Ю.Герчук // Декоративное искусство. — 1962. — № 2. — С. 31–33.

3. *Кантор К.* Техническая эстетика и производственное искусство / К.Кантор // Декоративное искусство. — 1960. — № 9. — С. 19–20.

4. *Мещанинов А.А.* Образ компании / А.А.Мещанинов. — М.: Новости, 2001. — 280 с.

5. *Минервин Г.Б.* Красота и художественная образность в искусстве / Г.Б.Минервин // Эстетическая ценность и художественное конструирование. — М.: ВНИИТЭ, вып. 6, 1973. — С. 5–23.

6. Основные термины дизайна: краткий справочник-словарь / ВНИИТЭ. — М.: ВНИИТЭ, 1989. — 88 с.

7. *Петровская Е.В.* Теория образа / Е.В.Петровская. — М.: РГГУ, 2010. — 281 с.

8. *Розин В.М.* Смысл и особенности социокультурного подхода в дизайне / В.М.Розин // Теоретические проблемы дизайна: методологические аспекты социологических и историко-культурных исследований. — М.: ВНИИТЭ, 1979. — С. 25–30.

9. *Сидоренко В.Ф.* Дизайн как социально-культурная деятельность и эстетическая ценность / В.Ф.Сидоренко // Эстетическая ценность и художественное конструирование. – М.: ВНИИТЭ, вып. 6, 1973. — С. 128–150.

10. *Устинов А.Г.* Цветовой образ объекта дизайна / А.Г.Устинов // Эстетические проблемы художественного конструирования комплексных объектов. — М.: ВНИИТЭ, вып. 25, 1980. — С. 95–113.

11. *Эткинд А.М.* «Парадокс дизайнера» и проблема эмоционального образа / А.М.Эткинд // Философские и эстетико-теоретические основы исследования эстетической ценности промышленных изделий. — М.: ВНИИТЭ, вып. 38, 1982. — С. 72–93.

И.Е. Печенкин

ТИПОЛОГИЯ РУССКОГО ЦЕРКОВНОГО ИНТЕРЬЕРА СЕРЕДИНЫ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА: ОПЫТ СИСТЕМАТИЗАЦИИ

В статье предлагается классификация типов организации внутреннего пространства русских храмов периода историзма. Новизна авторского подхода заключается в отказе от дифференциации архитектурных построек указанного времени по стилистическому принципу. Гораздо более существенными, с точки зрения автора, являются формально-композиционные и конструктивные решения, в значительной степени продиктованные конкретными материально-техническими условиями.

The article contains offering for classification of type of Russian church interiors of historicism. The novelty of the author's approach is to avoid the differentiation of architectural pieces based on stylistic principle. An author believes that formal, compositional and structural solutions, largely dictated by particular logistical conditions, are much more important.

Ключевые слова: архитектура, архитектурная типология, культовое зодчество, историзм, интерьер, неорусский стиль, неовизантийский стиль.

Keywords: architecture, architectural typology, churches, historicism, interior, Russian-style revival, Neobyzantism.

Отечественное церковное строительство периода историзма до сих пор оставляет значительный простор для исследования с позиции самых разных дисциплин. Такое вступление может показаться абсурдным читателю, в общих чертах знакомому с тенденциями

развития современного гуманитарного знания. Действительно, объем работ, затрагивающих материал русского храмостроения середины XIX — начала XX века, весьма внушителен. Сегодня мы располагаем целым рядом монографий об архитекторах, с той или иной степенью систематичности занимавшихся проектированием и строительством храмов [1]; существуют справочные своды и описания архитектурного наследия регионов России и русского Зарубежья, значительную долю в котором занимают церковные постройки [2]; имеют место также исследования различных стилистических направлений историзма, включающие культовые сооружения [3]. К ним стоит добавить весьма скромное число исторических и культурологических работ о церковном зодчестве, результаты которых могут быть так или иначе применены к отечественному материалу XIX — начала XX века [4].

Проблема, однако, заключается в том, что все эти публикации не позволяют сформировать представления о церковном строительстве России указанного времени как о целостном явлении, сущность которого отнюдь не сводилась к буквальному повторению неких прототипов или тиражированию шаблонных схем, заимствованных из прошлого архитектуры.

По замечанию В.В.Стасова, «у архитектуры <…> две физиономии, как у Януса. Одно лицо ее глядит вперед, другое назад» [5]. И хотя фраза эта была помещена именитым критиком в особый контекст, предполагающий обличение «преравнодушных» дельцов от эклектики, готовых цитировать любые увражи на потребу платежеспособных заказчиков (вот он, лик, обращенный в прошлое!), стасовское сравнение кажется очень верным для выяснения содержания всего архитектурного процесса XIX века. Его специфическая особенность заключалась в соединении новаторских строительных материалов и технологий, современных требований к функционированию зданий с ретроспективным лексиконом внешнего и внутреннего декора. Поэтому для объективного рассмотрения архитектурного материала историзма недостаточно разговора об историко-археологических источниках этого творчества. Более того, историзирующая стилистика оформления зданий не будет здесь иметь кардинального значения. Полезно обозначить историзм как самостоятельный и самоценный

этап истории архитектуры, ознаменованный, в частности, важными сдвигами в области пространственно-планировочных решений как в гражданском, так и в культовом зодчестве.

В этой статье предпринята попытка описания и классификации типов русских церковных интерьеров периода историзма, ограничившись, впрочем, лишь православными храмами. В то же время, в сферу нашего внимания вошли не только осуществленные постройки, но и проекты, причем подчас вполне утопического свойства. Это объясняется исследовательской задачей, которая состояла не в каталогизации памятников (пусть даже и утраченных), но в определении особенностей композиционного мышления в культовом зодчестве русского историзма.

Крестово-купольная система, восходящая к византийским постройкам, считается «классической» для православного храма. Начиная с самых первых опытов домонгольского храмостроения, этот тип, по-видимому, утвердился на Руси в качестве основного. Его интерпретация в качестве почти сакрального атрибута русской церковной жизни обусловлена применением этой типологии при возведении наиболее значимых в духовном и политическом отношениях построек в Киеве, Новгороде и Владимире. Архитектура ранней Москвы XIV — начала XV веков, представлявшая собой вариант средневекового «историзма», ориентировалась на владимиро-суздальские прецеденты [6]. В дальнейшем строительные программы Ивана III и Василия III вполне откровенно подразумевали такую преемственность, выразившуюся в облике больших соборов Московского Кремля и закрепленную потом в практике храмостроения XVI — XVII столетий [7].

Как явствует из сказанного выше, крестово-купольная система в ее одно-, пятиглавом вариантах неизбежно должна была в репертуар церковной архитектуры историзма в России, развивавшейся в русле неовизантийских и неорусских стилизаций. Неудивительно, что уже первые примеры архитектуры, ориентированной не на традицию ордерной классики, а на «древние христианские храмы», являют собой именно крестово-купольные структуры. Таковы, в частности, постройки В.П.Стасова и К.А.Тона 1820-х — 1840-х годов, имея в виду которые, стоит подчеркнуть, что форма крестово-купольного сооружения

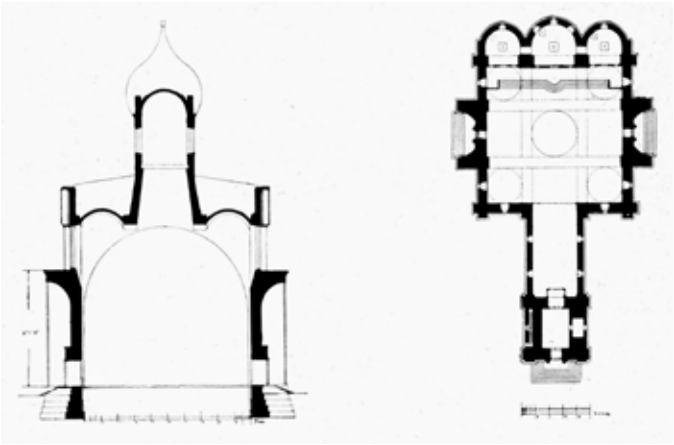


Рисунок 1

имела место и в барочном, и в классицистическом контекстах XVIII — начала XIX столетий. Последнее было предопределено самой историей западной архитектуры, выступавшей здесь в качестве эталона и соперника. Идея конкуренции с западным христианством, в том числе и в храмостроительной практике, как известно, выразилась в сознательных аллюзиях на римский собор св. Петра, которые можно заметить в целом ряде сооружений первой половины позапрошлого века, включая реализованный проект храма Христа Спасителя. Очевидно, что предложенная Браманте и развитая Микеланджело тема равноконечного греческого креста, осененного грандиозным куполом, превалировала в замысле Тона над собственно византийской крестово-купольной схемой.

Известно, что по мере накопления архитектурно-археологической эрудиции комбинированный «русско-византийский» вариант историзма утратил свою актуальность. Однако в ходе проектирования культовых сооружений второй половины XIX века крестово-купольная система применялась достаточно широко, причем «русские» и «византийские» элементы нередко успешно сочетались друг с другом. Это хорошо видно на примере шатровых глав, которые, в отличие от каменных шатров XVI столетия, в интерьере имели вид «византийских» куполов на невысоких световых барабанах. Хрестоматийный случай — это храм-памятник Воскресения Христова в Петербурге (арх. А.А.Парланд и

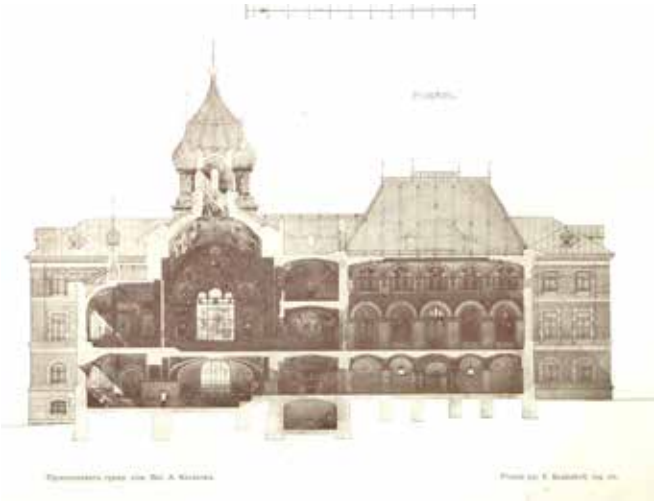


Рисунок 2

др., 1883–1907), представляющий собой в композиционном отношении четырехстолпную пятиглавую постройку, центральная глава которой увенчана шатром.

Наличие несущих столбов, дробивших внутреннее пространство, было не только данью «освященной» веками традиции, но и следствием применения консервативной кирпично-сводчатой конструкции.

Модернизация подхода к решению внутреннего пространства храма стала возможной лишь в результате внедрения новых строительных материалов и в первую очередь армированного бетона в начале XX века. Использование в перекрытии железобетонных сводов или каркаса в виде пересекающихся параболических арок позволило избавиться от несущих пилонов, колонн и т.п. элементов, лишавших пространство визуальной целостности. Ранний пример церковного интерьера, сформированного перекрещивающимися несущими арками, мы обнаруживаем в церкви св. Пантелеймона в Кишиневе (арх. А.О.Бернардацци, 1889–1891), с характерной для византийских храмов крестообразностью объемной композиции. Пример подобной «маскировки» бесстолпного интерьера являет и церковь Воскресения Христова в с.Тезине под Костромой (ныне г.Вичуга Ивановской области; арх. И.С.Кузнецов, 1908–1911), внешне воспроизводящая тип четырехстолпного пятиглавого храма с

фасадами, разбитыми по три прясла. Облик тезинской церкви отсылает к Успенскому собору Московского Кремля и в некоторых частях — к собору в Варшаве (арх. Л.Н.Бенуа, 1898–1912), и в нем никак не обнаруживает себя то обстоятельство, что перекрытие здания покоится на двух монументальных арках, соединенных перпендикулярными им шестнадцатью меньшими [8] (рис. 1).

Традиционная бесстолпная схема. Церковные интерьеры без несущих опор, перекрытые сомкнутыми сводами, были известны и в допетровской архитектуре. Историзм второй половины XIX века, с его программной ориентированностью на наследие эпохи «первых Романовых», усвоил и эту типологию, которая в модернизированном виде представляла собой, как правило, купольный свод, несущий небольшую световую главу. Таким образом, в интерьере такое перекрытие напоминало ренессансно-барочный купол с фонариком-лантерной, тогда как извне чаще всего было оформлено в подражание московско-ярославским образцам XVII столетия — в виде горки кокошников с одной или пятью главками (в последнем варианте четыре меньших главы имели глухие, чисто декоративные барабаны). Примеры такого рода интерьеров можно найти в домовых церквах Медведниковских благотворительных учреждений в Москве (арх. С.У.Соловьев, 1902–1904) [9] или в неосуществленном проекте духовной семинарии для Могилева, также в домовом храме (арх. В.А.Косяков, 1904) (рис. 2).

Следует иметь в виду, что церковная постройка в XIX веке — это одна из разновидностей общественного здания, притом наиболее доступная широким массам. Забота об увеличении внутреннего пространства храмов имела следствием появление с западной стороны крестово-купольных или бесстолпных четвериков развитых притворов, подчас одинаковой с основным объемом высоты. Объемно-пространственная композиция приобретала черты на базиликальности.

Базиликальная и зальная схемы, не типичные для допетровского зодчества, получили распространение в культовой архитектуре середины XIX — начала XX столетий, по-видимому, из-за экономических причин, а также из потребности в более вместительных храмах. Строительство церковного здания в форме вытянутого с



Рисунок 3



Рисунок 4

запада на восток одно- или трехнефного объема с базиликальным разрезом или без него считалось «наиболее дешевым» [10]. Восточная оконечность объема такого храма акцентировалась кубической алтарной частью с апсидами и небольшими главами, в пандан которым над западным фасадом возвышалась звонница. «Неорусский» облик постройки обеспечивался при этом исключительно системой декора. Данный тезис можно проиллюстрировать примерами Георгиевского собора в Гусь-Хрустальном (арх. Л.Н.Бенуа, 1891–1902) и церкви на Путиловских заводах (арх. В.А.Косяков, 1901–1906; перестр.). В обоих случаях основное помещение церкви имеет вид трехнефной базилики со сводчатым перекрытием.

Вариант бесстолпного зального пространства демонстрирует проект церкви на Охтинском полигоне под Петербургом (арх. В.А.Косяков, 1902), оставшийся неосуществленным. Отличие внутреннего устройства этого храма от описанных выше построек обнаруживает лишь отсутствие «базиликальных» окон второго света. (рис. 3).

В обеих описанных версиях (и в базиликальной, и в зальной) как будто воскресает характерная для петровского времени композиционная схема храма «кораблем», в которой традиционные функции наоса воспринимаются помещением трапезной палаты.

Интересен проект достройки церкви в урочище Лагодехи (Тифлис),

составленный арх. А.И. фон Гогеном и опубликованный в журнале «Зодчий» в 1904 году [11]. Начатая по типу четырехстолпного одноглавого храма в формах средневекового грузинского зодчества, она, по замыслу фон Гогена, минимальными усилиями превращалась в зальную церковь, получая скатную стропильную кровлю, шатровую звонницу над входом и чисто декоративное трехглавие над восточной стеной четверика (рис. 4).

Однако базиликальный интерьер имел в контексте историзма и собственную идеологическую ценность, поскольку ассоциировался с раннехристианскими памятниками Рима и Равенны. Будучи общим местом для церковного искусства Европы, в России «равеннские» аллюзии были воплощены, например, в интерьере церкви Александра Невского (арх. А.А.Докушевский, 1885; не сохр.), располагавшейся в здании Института инженеров путей сообщения в Петербурге и, следовательно, не имевшей внешнего объема.

Следует указать и на применение в русском храмостроении интересующего нас периода типа купольной базилики, мотивированное стремлением воспроизвести образные характеристики интерьера Софии Константинопольской. В этом случае средокрестие, перекрытое обширным куполом, выполняет роль наоса, тогда как узкие и затемненные боковые компартименты превращаются во вспомогательные помещения. Самый известный пример — Никольский Морской собор в Кронштадте (арх. В.Косяков, 1903–1913), хотя аналогичная система купольных и конховых сводов, напоминающая главный храм Восточно-римской империи, использовалась достаточно широко. При этом высокие барабаны глав таких «неовизантийских» реплик сообщали их силуэтам нетипичный для прообразов вертикализм. Эта особенность проявлялась и в характере внутреннего пространства, как бы «вращающегося» вокруг широкого средокрестья. Своей законченности эта композиционная идея достигла в соборе Александра Невского в Софии (арх. А.Померанцев, 1904–1912), где соединены темы трехнефной базилики и триконха.

Храмы-ротонды, как и базилики, традиционно ассоциируются с репертуаром западной архитектуры, хотя, как свидетельствуют данные археологии, эти композиционные структуры имели бытование

и в домонгольской Руси (впрочем, опять же как результат западного влияния). С большей определенностью можно говорить о ротондальных (точнее, центрических) сооружениях начиная с XVI–XVII веков, которые ознаменовались проникновением в русскую архитектуру тенденций маньеризма и барокко. Ренессансно-классицистическая (палладианская) концепция ротондального храма в значительной степени сформировала облик русской культовой архитектуры конца XVIII — начала XIX столетий.

Центрические храмы эпохи историзма почти никогда не являются ротондами в буквальном смысле слова, план их тяготеет к октагону (восьмерику), что больше соответствует ориентации на допетровские прототипы. Пример октагонального храма с выразительным ярусным силуэтом можно наблюдать в одном из проектов А.Л.Гуна, слегка напоминающем в плане равеннскую церковь Сан Витале (рис. 5).

Центрическая композиция с подчеркнутой вертикальной динамикой в христианском зодчестве традиционно соотносится с идеей святости места (через напоминание о шатровой ротонде Гроба Господня в Иерусалиме). Наиболее актуальной такая композиция оказывалась для храмов-памятников, наполненных не только религиозным, но и политическим содержанием.

В качестве примера можно привести утраченный храм во имя Христа Спасителя Преславного Преображения в Борках (арх. Р.Марфельд, 1891–1894), возведенный на месте крушения императорского поезда 17 (29) октября 1888 г. Факт спасения Александра III и его семьи в этой катастрофе, разрушившей большую часть состава и стоившей более двух десятков жизней обслуживающего персонала, был тут же интерпретирован в религиозно-мистическом духе — как чудо, свидетельствующее о божественном заступничестве за русского самодержца.

Безусловно, храмы-памятники отнюдь не всегда проектировались в форме ротонды, достаточно вспомнить о храме Воскресения Христова в Петербурге. И все же центрическое здание воспринималось во второй половине XIX века как наиболее верное оформление сакрального локуса. Об этом свидетельствует опубликованный в популярном журнале «Пчела» любительский проект-экфрасис некоего М.Лебедева,

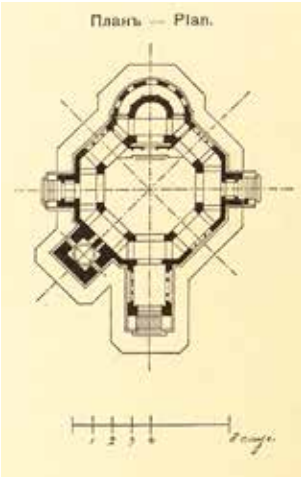


Рисунок 5

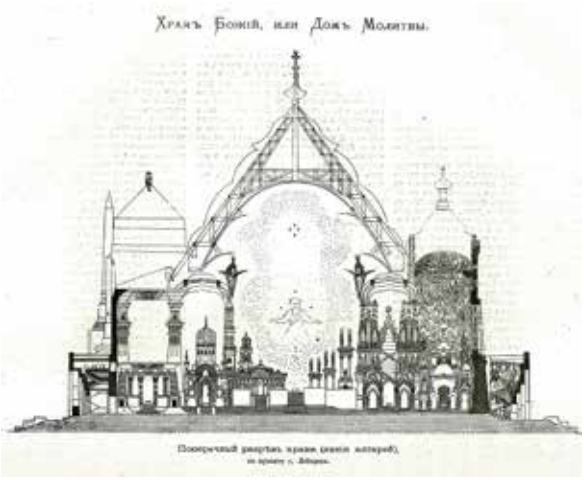


Рисунок 6

задумавшего храм-памятник «поворота на второе тысячелетие» в виде грандиозной купольной ротонды со множеством «говорящих» деталей и несколькими алтарями внутри, оформленными в различных стилях — от древнегреческого до японского [12, 13] (рис. 6).

Предложенная классификация храмовых интерьеров позволяет высказать некоторые дополнительные соображения относительно того, какими путями развивалась отечественная архитектура в обозначенных временных границах. Фокусирование внимания на пространственно-планировочных характеристиках интерьеров, а не на тех или иных аспектах стилизаторского декора, позволяет отрешиться от навязываемых через него литературно-идеологических аллюзий и увидеть процесс этого развития в чисто формальном ракурсе. Для того чтобы представить читателю основательные выводы, разумеется, потребуется специальная аналитическая работа. Как уже говорилось в начале статьи, здесь такая задача не ставилась. Тем не менее, уже на данном этапе можно заключить, что храмостроение периода историзма в России базировалось не столько на отрицании предшествующего периода (барокко и классицизма), сколько на попытках синтезировать опыт допетровской и послепетровской архитектуры. Столь же подвижной, несмотря на порой откровенно изоляционистскую

риторику апологетов неорусского стиля, оказывается граница между понятиями «своего» и «чужого», когда арсенал церковной архитектуры обогащается композиционными формами и мотивами раннехристианского зодчества, более ассоциируемыми с западной храмостроительной традицией.

Примечания:

1. См., например: *Суслова А.В., Славина Т.А.* Владимир Суслов. — Л., 1978; *Славина Т.А.* Константин Тон. — Л., 1989; *Бартенева М.И.* Николай Бенуа. — СПб., 1994; *Яковлев Н.А.* Михаил Щурупов. — СПб., 2001; *Лисовский В.Г.* Леонтий Бенуа и петербургская школа художников-архитекторов. — СПб., 2006; *Савельев Ю.Р.* Николай Владимирович Султанов. Портрет архитектора эпохи историзма. — СПб., 2009; *Кириченко Е.И.* Ф.О. Шехтель. Жизнь. Образы. Идеи. — М., 2011; *Печенкин И.Е.* Сергей Соловьев. — М., 2012; *Кейпен-Вардиц Д.В.* Храмовое зодчество А.В.Щусева в контексте архитектурно-художественных исканий неорусского стиля. — М., 2013; *Белоножкин А.Е.* Санкт-Петербургский епархиальный архитектор А.П.Аплаксин. — СПб., 2013; и др.

2. См.: *Шульц С.С.* Храмы Санкт-Петербурга. История и современность. —СПб., 1994; *Шабунин Е.А.* Храмы Новосибирска: Исторический путеводитель. — Новосибирск, 2002; *Паламарчук П.Г.* Сорок сороков. Краткая иллюстрированная история всех московских храмов, в 4 т. 3-е изд. — М., 2004–2005; *Антонов В.В., Кобак А.В.* Русские храмы и обители в Европе. — СПб., 2005; *они же.* Святыни Санкт-Петербурга. Энциклопедия христианских храмов. — СПб., 2010; *Залесов В.Г.* Архитекторы Томска (XIX — начало XX века). — Томск, 2004; *Левошко С.С.* Русская архитектура в Маньчжурии. Конец XIX — первая половина XX века. — Хабаровск, 2004; *Звагельская В.Е.* Эклектика в памятниках архитектуры Свердловской области. — Екатеринбург, 2007; *Попова Л.Д.* Зодчество Архангельска. Художественный образ, стиль, традиция. —Архангельск, 2010; *Талалай М.Г.* Русская церковная жизнь и храмостроительство в Италии. — СПб., 2011; а также своды памятников архитектуры по регионам России.

3. *Кириченко Е.И.* Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII — начала XX века. — М., 1997; *Лисовский В.Г.* «Национальный стиль» в архитектуре России. — М., 2000; *Савельев Ю.Р.* «Византийский стиль» в архитектуре России. Вторая половина XIX — начало XX века. — СПб., 2005; *Кишкинова Е.М.* «Византийское возрождение» в архитектуре России. Середина XIX — начало XX века. — СПб., 2006; *Бицадзе Н.В.* Храмы неорусского стиля. Идеи, проблемы, заказчики. — М., 2009; и др.

4. См., в частности: *Туманик А.Г.* Русский православный кафедральный храм второй половины XIX в. На примере архитектуры крупнейших православных храмов Сибири: Дисс. … доктора исторических наук. —Новосибирск, 2001; *Локонова Е.Л.* Храм как культурно-символический текст (на примере православного Храма): Дисс. … кандидата философских наук. — Ростов-на-Дону, 2008.

5. *Стасов В.В.* Двадцать пять лет русского искусства // Стасов В.В. Избранные сочинения, в 3 т. Т. 2. — М., 1952. — С. 499.

6. См.: *Воронин Н.Н.* Зодчество Северо-восточной Руси. Т. 2. — М., 1962.

7. См. подробнее: *Вдовиченко М.В.* Архитектура больших соборов XVII века. — М., 2009.

8. См. подробнее: *Печенкин И.Е., Сайгина Л.В.* Иван Сергеевич Кузнецов как архитектор-художник национального стиля // Архитектурное наследство / Отв. ред. И.А.Бондаренко. Вып. 59. М., 2013. — С. 180–198.

9. См.: *Печенкин И.Е.* Сергей Соловьев. — М., 2012.

10. Строитель. — 1900. — № 9–10. — Спб. 340.

11. Зодчий. — 1904. — С. 207–208.

12. Храм Божий, или Дом молитвы, по проекту г.Лебедева // Пчела. —1877. — № 6–8.

13. См.: *Кириченко Е.И.* Запечатленная история России. Монументы XVIII — начала XX века. Кн. 1. — М., 2001. — С. 304–309.

Библиография:

1. *Кириченко Е.И.* Запечатленная история России. Монументы XVIII — начала XX века. Кн. 1. — М., 2001.

2. *Лисовский В.Г.* «Национальный стиль» в архитектуре России. — М., 2000

3. *Печенкин И.Е.* Сергей Соловьев. — М., 2012.

4. *Печенкин И.Е., Сайгина Л.В.* Иван Сергеевич Кузнецов как архитектор-художник национального стиля // Архитектурное наследство / Отв. ред. И.А.Бондаренко. Вып. 59. — М., 2013. — С. 180–198.

5. *Савельев Ю.Р.* «Византийский стиль» в архитектуре России. Вторая половина XIX — начало XX века. — СПб., 2005.

6. *Туманик А.Г.* Русский православный кафедральный храм второй половины XIX в. На примере архитектуры крупнейших православных храмов Сибири: Дисс. … доктора исторических наук. — Новосибирск, 2001.

Л.А. Ефремова

АРХИТЕКТУРНЫЕ ВАРИАЦИИ ПРАВОСЛАВНЫХ ХРАМОВ НА КУРОРТАХ БОГЕМИИ

Появление православных храмов на курортах католической Богемии в конце XIX века свидетельствует о расширяющейся русской диаспоре в этом регионе и укреплении православной церкви своих позиций. Их яркие декоративные решения оказались уместными в пестрой эклектике художественно-пространственной среды. Опираясь на традиционные формы, их создатели, в соответствии с духом нового времени, продолжили разработку архитектурных вариаций православного храма.

The appearance of the Orthodox temples at the resorts of Catholic Bohemia in the end of XIX century indicates the expanding of Russian diaspora at this region and strengthening positions of the Orthodox Church. Their bright decorative decisions were relevant in a colorful eclectic of artistic-spatial environment. Relying on traditional forms, their creators in line with the spirit of modern times, continued architectural variations of an Orthodox temple.

Ключевые слова: архитектура, православный храм, декор, традиция.

Keywords: architecture, the Orthodox Church, decoration, tradition.

Гости знаменитых курортов сегодняшних чешских Карловых Вар, Марианских и Франтишковых Лазней невольно обратят внимание на небольшие, нарядные православные храмы. Как и присутствующие здесь церкви других концессий, они свидетельствуют о толерантности католической Австро-Венгерской империи в конце 19 — начале 20 века к желанию приезжающих молиться в соответствующих их религиозным



Рисунок 1

верованиям (концессиям) храмах. Несмотря на обозначившуюся с середины 80-х годов и постепенно усилившуюся политическую напряженность в отношениях с Россией, курортный туризм, приносящий неплохие дивиденды в государственную казну, требовал от принимающей стороны гибких подходов к пожеланиям посетителей.

Все православные храмы построены поодаль от центра, не претендуя на роль доминант, — эту роль здесь по праву играют католические костелы.

В сложившимся к концу XIX века прихотливо-многостилевом симбиозе городской эклектики самых популярных курортов Богемии православные храмы не оказались эпатажно-чужеродными, но вполне уместно «прописанными» в их среде. Каждый ярко индивидуален и развивает свою развернутую пространственно-пластическую тему.

Они почти ровесники, появившись с перерывами в несколько лет. Благоприятные обстоятельства, способствовавшие их строительству, не были такими впоследствии: у храмов менялись управляющие субъекты, что было обусловлено историческими перипетиями на этих землях. Однако, несмотря на все осложнения существования, эти православные храмы уцелели до сегодняшнего дня в своих первоначальных архитектурных формах.

У наших соотечественников с начала 19 века западные курорты Богемии были очень популярны, — здесь часто гостили весь летний сезон. И в первую очередь потребность в православном храме возникла на самом крупном курорте Карлсбаде.

Сбор пожертвований на его возведение был начат в 1862 году под руководством великой княгини Елены Павловны, супруги Михаила Павловича — четвертого сына императора Павла 1, известной своей благотворительностью. Именно по ее просьбе академик К.А.Ухтомский

создал проект храма [1]. Однако деньги собирались медленно и после кончины Елены Павловны в 1873 году попечительство по сбору средств на строительство по наследству перешло к ее дочери Екатерине Михайловне. Чтобы русские курортники не оставались без молитвенного дома, для них была организована домовая церковь в небольшом здании «Вашингтон», напротив роскошной гостиницы «Пупп», которая начала действовать с июня 1867 года только в течение летнего сезона.

Знаменательный тот факт, что первый временный, а впоследствии постоянный храм был освящен в честь первоверховных апостолов Петра и Павла. Скорее всего, это обстоятельство могло быть связано с желанием православной церкви подчеркнуть свое правопреемство вероисповедания, берущее начало от апостольской церкви. Такое намерение подтверждается событием более раннего периода, относящимся к 1803 году, когда в Риме планировалось строительство православного храма (так и не осуществленное) [2], который, по намерению русского епископата, должен был носить имя этих же апостолов. Немаловажным представляется и совпадение названия карлсбадского храма с отчеством великой княгини — его патронессы, — это обстоятельство должно было дополнительно мотивировать ее на благородное содействие строительству. Даты образования Комитета по сбору средств и закладка карлсбадского храма пришлись на одно время — 29 июня — день памяти апостолов Петра и Павла. Принимая во внимание, что посвящение и других храмов на Богемских курортов связывалось с именами русских равноапостольных святых Владимира и Ольги, уместно предположить, что идеологическая составляющая здесь оказывалась доминирующей. Затянувшееся на 30 лет возведение карлсбадского храма позволило опередить его на Богемских курортах храму Св. Ольги во Франценсбаде, открытому в 1889 году, а завершила строительство православных церквей на Богемских курортах в 1902 году — Мариенбадская Св. Владимира.

Все три церкви сооружались под руководством опытного местного архитектора Густава Видермана (1850–1814 гг.), построившего к этому времени во Франценсбаде Казино, или Дом собраний, в 1877 году и Императорскую_лечебницу в 1880 году. Видерманом использовались



Рисунок 2

проекты русских архитекторов: для карлсбадского храма, как уже упомянуто, академика К.А.Ухтомского, Франценсбадского — А.Л.Обера, Мариенбадского — Н. В.Султанова.

Ему пришлось дорабатывать предложенные проекты в соответствии с градостроительной ситуацией, рельефом местности и собственным представлением о художественной выразительности постройки.

В самом камерном и малоэтажном из курортов Франценсбаде православный храм расположился на окраинной и полузастроенной тогда Стефановской улице (нынешней Колларовой). Ее направление с севера на юг следует небольшому уклону местности, на которой расположилось все заведение минеральных вод, и храм в верхней части улицы создавал яркий вертикальный акцент, организующий близлежащее пространство, включая выходящие к нему аллеи парка в северной части курорта. Затейливо «выписанный» декор представляет синтез ностальгических реминисценций как византийской архитектуры, так и русских церквей XVII века.

Небольшой кубический объем четверика с двухъярусной кровлей — кубоватым завершением и водруженной на нем цилиндрической башенкой с декоративной луковичной главкой — в паре со стройной шатровой колокольней выступают на красную линию улицы. По углам четверик украшен такими же главками на восьмигранных столбиках, словно миниатюрных контрфорсах, визуально укрупняющих объем

здания и придающих ему узнаваемость традиционного пятиглавия.

Форма колокольни так же традиционна — восьмерик на четверике, как и ее предназначение — служить папертью; выдвинутая перед храмом, она берет на себя основную репрезентативную роль. Средний ярус звонницы предназначался для колоколов и потому строился открытым, но, видимо, по требованию курортных властей, его арочные проемы пришлось наглухо закрыть. Луковичная главка колокольни динамично устремляется вверх, поднимаясь над шатром с помощью тонкого фигурного стержня, так что в солнечную погоду теряется привычное взаимоотношение несущей опоры и несомого объема — визуально остов почти дематериализуется.

В декоративном оформлении колокольни основным мотивом стала арочка, которая в нижнем ярусе трехлопастная, в среднем — полукруглая, а в верхнем трансформирована в двухарочный аркатурно-колончатый пояс.

Несколько ступенек подводят входящего к перспективному порталу, массивному по пропорциям. Его трехступенчатый белокаменный архивольт богато орнаментирован резьбой и окрашен. В полукруглом поле тимпана — живописная композиция Христа на престоле по типу «Царь царем» в окружении символов Евангелистов, которая, вероятно, появилась позднее. Вровень с тимпаном углы четверика колокольни оформлены в виде дарохранительниц с фасонными трехлепестковыми фронтончиками. Со стороны входа они получили также, вероятно не сразу, небольшие живописные вставки, с фигурами равноапостольных князей Владимира и Ольги, прообразом которых послужили необычайно популярные в то время иконостасные образы В.М.Васнецова во Владимирском соборе Киева.

Украшение объема собственно храма аналогично использованным пластическим элементам колокольни, что сообщает всему сооружению цельность и гармонию.

Следующим, самым крупным на Богемских курортах, стал Карлсбадский Петропавловский храм, эффектно вырастающий на крутом склоне с левой стороны реки Теплы между улицами Эдуарда Кнолля и Парковой — нынешними короля Йиржи и Садовой. Кроме разработанного проекта Ухтомского, Густаву Видерману было



Рисунок 3



Рисунок 4

предложено руководствоваться присланными снимками известных ярославских церквей, «Атласом планов и фасадов церквей, иконостасов и к ним часовен», изданным Синодом, а также книгой профессора М.Т.Преображенского «Памятники древнерусского зодчества в пределах Калужской губернии».

Как известно, М.Т.Преображенский был признанным авторитетом в современном церковном строительстве, являясь автором храмов в Ревеле (Таллине), Буэнос-Айросе, Бухаресте, Никшиче (Черногория), Ницце. К нему попал и уточненный Видерманом проект Карлсбадского храма для окончательного вердикта [3]. Затянувшийся долгострой дождался своего завершения только в 1897 году, — именно тогда церковь была освящена.

Этот храм производит общее впечатление вполне традиционное:

- пятиглавие на четверике, луковичные главы, из которых крупная центральная и на шатровой колокольне с западной стороны были

- позолоченными, избыточно-мелковатый, разнообразно-затейливый кирпичный декор — все как по «прописи» скалькировано с

бесстолпных ярославских церквей 17 века. Однако в его композицию сам Видерман (или консультирующий проект Преображенский) вводит неожиданный архитектурный прием.

Поскольку в сторону курорта храм оказывался обращенным своей восточной стороной с абсидой, то высота его на обрывистом склоне увеличивалась на треть, что визуально нарушало традиционную пропорциональность соотношений. Для сокращения этой вертикальной оси был использован своеобразный камуфляж парадного входа: взбегающие по откосу распашные лестничные марши делали остановку у шатрового крыльца-рундука, под которым был устроен грот в нижней части спуска. А расходящиеся от него два рукава лестниц на ползучих арках, поднимаясь вверх и огибая апсиду, скрадывали ее высоту наполовину. Вход в храм с восточного фасада обычно не применяется и выглядит весьма неожиданным, неординарным.

Задействовав прием прогулочной галереи вокруг абсиды, архитектор был вынужден логически выдержать его. С этой целью он предусматривает продолжение круговых обходов храма в его цокольной части, соединяющихся с папертью — колокольней. Использовалась ли галерея функционально? Скорее всего, нет, так же, как и в настоящее время: огороженная территория храма не позволяет попасть на нее с улицы, как и закрытый для прихожан проход в цокольный этаж внутри храма, потому галерея остается красивой декорацией.

В нижней части склона под крыльцом-рундуком в нише установлен бронзовый горельеф «Петр и каменщики», в 1912 году по поводу празднования 200-летия посещения русским царем Карлсбада.

Композиция западного фасада напоминает решение Франценсбадского храма, но здесь она более объемная, разворачивающаяся на двух почти равных по высоте ярусах четверика колокольни. В прямоугольной нише по центру верхнего яруса с широким «полем наличника», как бы изначально предполагавшая размещение росписи, было помещено живописное изображение полноростовой фигуры Христа.

На углах фасада второго яруса архитектор использует такую же форму дарохранительниц с фасонными трехлепестковыми фронтончиками, как и во франценсбадской колокольне.

Живописью также украшены декоративные закомары — по три



Рисунок 5

с каждого фасада храма с укрупненной центральной. Первоначально это были композиции: с восточной стороны — «Троица», с западой — «Всевидящее Око», с северной — «Вручение скрижалей Моисею», с южной — «Распятие». В боковых меньших закомарах — изображения серафимов. Такое сочетание объемного декора и живописи повышало яркую красочность сооружения в окружающей среде.

Впоследствии живописью покрываются все большие площади, представляя обширный круг святых на барабане, апсиде и фасадах, а сам храм оштукатуривается и окрашивается в белый цвет, что еще больше выявляет выразительную игру светотени и цветовую контрастность.

Внимание к католической традиции проявилось в использовании витражей в карлсбадском храме: в центральном окне апсиды это сюжет «Господь-Вседержитель, попирающий крестом змея», в жертвеннике — фигура Иоанна Златоуста, в дьяконнике — Василия Великого.

А в средних окнах южной и северной стены основного объема четверика помещены витражные изображения чешских князей-мучеников Вячеслава (Вацлава) и Людмилы с пальмовыми ветвями в руке. Эти образы первых прославленных национальных святых Богемии семантически объединялись и со вселенскими первоапостолами и русскими равноапостольными князьями Владимиром и Ольгой, храмы в честь которых находились по соседству.

Долгожданное открытие храма стало заметным событием духовной и культурной жизни как в России, так и на курортах Богемии. Заслуги Густава Видермана, трудившегося в Карлсбаде, как упоминают современники, почти безвозмездно, были отмечены орденом Св. Станислава 2 степени [4].

Мариенбадский храм Св. Владимира стоит на подъеме сегодняшней улицы Русской (ранее Стефановской) и подчеркивает ее восходящую направляющую, ведущую к сторону центра.

Высокий цоколь создает дополнительный подиум, так что подняться в храм надо по двухмаршевой распашной лестнице, а под лестницей расположен еще один скоромный служебный вход в нижний этаж. Его объемно-пространственное решение более сложное, чем у предшественников.

В плане храма используется форма тетраконха, охотно варьируемая в русской архитектуре XVII века, — мы е видим в знаменитых постройках — церкви Знамения в Дубровицах, Покрова в Филях, Спаса в селе Уборы.

Видерман полукружие западного рукава заменяет на прямоугольную форму, а в объемно-пространственном решении выделяет ее как псевдобазилику, состоящую из двух ярусов. Верхний «неф» из сквозных открытых арок предназначался под колокольню.

В центре тетраконха вырастает объем четверика с восьмискатным покрытием кровли, увенчанной довольно объемным барабаном с луковичной главой, как уже упоминалось, функционально не задействованные.

Главным лейтмотивом декора стала аркада на полуколоннах с разнообразным резным орнаментом. В нижней части строения она крупная, а в верхней части фасадов, уменьшаясь, этот фриз в сменяющемся ритме поясков, как плетеная сеть, покрывает объем храма, что особенно проявляется при контрастной окраске стен и архитектурного декора. Поднимается аркатура и выше — на круглый барабан, обрамляя оконные проемы.

С восточной стороны храм вырастает за счет опускающегося склона и представляется двусветным: в цокольной части, облицованной серым камнем, крупные окна с полукруглым завершением находятся на одной оси с вышерасположенными в полукружиях тетраконха.

Индивидуальный, запоминающийся характер каждого православного храма на Богемских курортах позволил им стать значимыми памятниками отечественного церковного зодчества за рубежом. И сегодня эти ухоженные красочные храмы находятся в прекрасном состоянии и позволяют нам чувствовать и себя не чужими на знаменитых чешских курортах и гордиться проявленным энтузиазмом и бескорыстием наших соотечественников, вложивших в их строительство и обустройство много сил и оставивших благодарную память для потомков.

Примечания:

1. Русский православный храм святых первоверховных апостолов Петра и Павла в Карловых Варах: [к столетию со дня освящения]. — М.: Отдел внешних церковных связей Московского Патриархата: Издательский дом «Литературная газета», 2007. — С. 42.

2. *Талалай М.Г.* Русская церковная жизнь и храмостроительство в Италии. — СПб., 2011. — С. 14.

3. Русский православный храм святых первоверховных апостолов Петра и Павла в Карловых Варах: [к столетию со дня освящения]. — М.: Отдел внешних церковных связей Московского Патриархата: Издательский дом «Литературная газета», 2007. — С. 103.

4. *Черкасов-Георгиевский В.Г.* Русский храм на чужбине. — М., 2003. — С. 51.

Библиография:

1. Русские храмы и обители в Европе / Авт.-состав. В.В.Антонов, А.В.Кобак. — СПб.: Лики России, 2005.

2. Русский православный храм святых первоверховных апостолов Петра и Павла в Карловых Варах: [к столетию со дня освящения]. — М.: Отдел внешних церковных связей Московского Патриархата: Издательский дом «Литературная газета», 2007.

Е.С. Кузнецова-Бондаренко

АНАЛИЗ ВИТРАЖЕЙ АЛЕКСАНДРЫ БОНДАРЕНКО, ВЫПОЛНЕННЫХ ДЛЯ ХРАМА СВЯТИТЕЛЯ НИКОЛАЯ В ГОРОДЕ СЕВАСТОПОЛЕ

В статье рассмотрены пластические особенности работ А.Бондаренко как представителя современной крымской витражной школы, проанализированы ее витражи в Храме Святителя Николая города Севастополя. Рассмотрено их цветовое и композиционное решение в контексте архитектуры и интерьера, технологические аспекты и концептуальные основы художницы.

In the article analyzed the plastic features works by A.Bondarenko, as a representative of the Crimean glass painting School, produced by structural analysis of stained glass in the Temple of Saint Nikolay in the city of Sevastopol. Considered their color and composition solution in the context of architecture and interior design, leading technological aspects and the conceptual foundations of the artist's

Ключевые слова: классический витраж, колорит, стилизация, композиционно-пластическое решение.

Keywords: classic glass painting, color, stylization, compositional plastic solution.

Крымский витраж как объект исследования остался без должного внимания искусствоведения, поэтому изучение витражного искусства Крыма, исследование его развития и анализ витражных произведений являются необходимыми и важными вопросами. В статье рассмотрены особенности сложных тематических поисков и технологических новаций

Александры Бондаренко в ее четырех витражах, выполненных для Храма Святителя Николая в городе Севастополе. Анализ источников, произведенный в процессе работы над статьей, продемонстрировал отсутствие комплексного исследования крымского витражного искусства. Исследование определенного периода позволяет выявить ключевые моменты в историческом развитии искусства художественного витража в работах художницы. Важным стало отражение творческого пути Александры и последующих результатов ее деятельности как зрелого мастера и наставника молодого поколения витражистов Крыма [1].

Необычная земля Крым — древняя Таврида — сохранила множество уникальных святынь Православия. Они являются драгоценными памятниками истории и культуры. В последнее время по благословению Высокопреосвященнейшего Владыки Лазаря, Митрополита Симферопольского и Крымского, возрождаются и открываются вновь православные монастыри и храмы. Остановимся на одном храме города Севастополя — Храме Святителя Николая.

Церковно-приходская община храма Святителя Николая в Камышовой бухте была основана 26 декабря 2000 г. 13 июня 2001 года настоятелем Храма назначен протоиерей Сергий Федоров. Целых три года община добивалась разрешения на выделение земли и строительство храма. 25 декабря 2003 года митрополитом Симферопольским и Крымским Лазарем был заложен первый камень в основание храма Святителя Николая. Параллельно со строительством храма строилась воскресная школа, где с 2007 года стали проводиться богослужения во временно обустроенном помещении. Открылась библиотека, ведутся занятия в воскресной школе для детей. Работает музыкальная студия и студия прикладного искусства, где дети учатся рисовать и лепить из глины [2].

В 2012 году началась работа над витражами в Соборе Святого Николая, автором всех четырех витражей является севастопольская художница Александра Бондаренко. На сегодняшний день Александра является одной из ключевых фигур в крымском витражном искусстве. Она закончила Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. Мухиной, кафедру керамики и художественного стекла. Сейчас, помимо витражей, занимается барельефам и настенной росписью, но именно витражам отдано преимущество. «Не могу сказать,



Рисунок 1. Витраж «Воскресение Христово»

что знаю о стекле все, но отчасти я его почувствовал... Знаю настолько, чтобы не бояться его. Раньше, берясь за выполнение витража, я был весь изрезанный, перевязанный... Сейчас руки уже сами чувствуют: на крошки опираешься и не режешься» [3].

На протяжении всего своего творческого периода стилистика художницы постоянно эволюционировала, трансформировалась, набирала вес и совершенство. Значительную часть ее работ составляют монументальные произведения, выполненные для общественных интерьеров, которые в каждом случае обогащают и удачно дополняют данный интерьер, делают его весомым, наполняют его индивидуальной красотой, в котором органично сочетаются технологичность и эстетичность.

Самой значимой своей работой Александра Бондаренко считает тематические витражи в Храме Святителя Николая, все четыре витража созданы со смысловым значением. Они монтировались в 4 окна, каждое окно размером 5 квадратов.

Этим витражам присущи три темы: «Воскресение», «Страшный суд» и «Ангел Хранитель». Это была очень сложная работа и в технологическом плане, и на стадии эскизирования. Художнице пришлось изучить очень много литературы, в основном, конечно, Библию. Предложенные образы стали логическим результатом поисков композиционной структуры, характера стилизаций и демонстрируют органичное объединение лучших своих разработок.



Рисунок 2.
Эскиз к витражу
«Воскресение
Христово»

Над алтарем установлен первый витраж «Воскресение Христово» (рис. 1, 2). Центральной доминирующей фигурой является Христос, окруженный с каждой стороны ангелом.

Ангелы склонили к нему головы, на их лицах застыло выражение смирения и радости. Если провести ось посередине работы, увидим, что она выполнена практически в зеркальном отображении. Композиция работы статичная, уравновешенная. Такой композиционный ход не случаен, он придает работе продуманную монументальную торжественность. Витраж выполнен в мягких и светлых тонах, усиливающих звучание темы. «Пока делала первый витраж «Воскресение», все время плакала. Не хочу плакать, слезы мешают работать, но ничего не могу с собой поделать, я вспомнила все, что у меня было в жизни, кого-то обидела, какие-то прегрешения» (1) .

Монтаж первого витража «Воскресение» состоялся накануне праздника Пасхи в 2013 году.

Следующая витражная композиция «Страшный суд» (рис. 3) установлена в ноябре 2013 года. Второй витраж установлен над входом в Храм. Эта тема тяжелая и ответственная, было очень много композиционных версий в голове, которые никак не хотели переходить на бумагу. Александре пришлось перечитать много литературы, Библию и ее толкование (Андрей Мазуркевич, Андрей Кесарийский, Лев Тихомиров). И только после тщательного изучения первоисточников художница остановилась на 8 главе откровения Святого Иоанна

Богослова, которое начинается со слов: «...сделалось безмолвие на небе, как бы на полчаса. И я видел семь Ангелов, которые стояли перед Богом и дано им семь труб...» и даже «...и семь Ангелов, имеющих семь труб, приготовились трубить...» [4]. Именно этот момент она решила положить в основу композиции витража. По центру восседает Иисус Христос, в руках он держит Библию, которая направлена на зрителя, как бы предлагая зрителю прочесть ее. Вокруг него расположились семь ангелов, символизирующих семь человеческих грехов — это две мировые войны, Чернобыль, падение нашей веры и войны на ближнем Востоке. Художница закомпоновала их в динамичном ритме, окружающем статичную центральную фигуру. Сделано это для того, чтобы подчеркнуть тревожность темы. Палитра этой работы отличается более темными и контрастными тонами, по сравнению с первой. Это также сделано для усиления чувства тревоги.

По задумке настоятеля храма протоиерея Сергия Федорова, два одинаковых витража с изображением Ангела-Хранителя расположились напротив друг друга, охраняя и благословляя прихожан и церковь. 25 декабря, в день памяти святителя Спиридона Тримифунтского, в строящемся храме Святителя Николая в бухте Камышовая был установлен третий витраж — «Ангел Хранитель» (рис. 4).

Слово «Ангел» пришло к нам из греческого языка, оно означает — посредник, его задача — спасти и предостеречь. При его изображении необходимо соблюдать символику образа и одежды. Каждый фрагмент данной работы не случаен, он что-то обозначает:

— свободно развивающаяся лента в волосах свидетельствует о назначении Ангелов — слышать волю Божью;

— жезл в руках — символ Божьего посланника;

— сфера — прозрачный шар — зеркало, с помощью которого Ангел, не смеющий созерцать Бога, созерцает его изображение;

— чуть приподнятая одна рука — символ вразумления и предостережения.

Лики Ангелов — красивые и светлые, при взгляде на них чувствуется предназначение — хранить нас во всех путях и оберегать от всякого зла. Они наделены крыльями, которые служат связующим звеном между Богом и человеком. Композиция и колорит этих двух работ



Рисунок 3. Эскиз к витражу «Страшный Суд»

говорят об умиротворенности и спокойствии. «Ну какое может быть настроение? Прекрасное, потому что тема — светлая, по сравнению с предыдущим витражом. Я делала «Страшный суд», мы монтировали 5 ноября. Конечно, там настолько сложной была тема, настолько была ответственность большая, потому что я вычитала более подробно, чем знает обычно христианин, это было, в общем-то, даже страшно. Здесь — легкость, второй ангел-хранитель уже готов» [5].

Завершили стекольное украшение храма четвертым витражом, на котором также ангел. По словам настоятеля храма Святителя Николая в Камышовой бухте протоиерея Сергия Федорова, установка каждого из витражей приурочена к разным христианским праздникам, поэтому завершить последнюю двухсоткилограммовую конструкцию из стекла запланировали на Крещение.

Протоиерей Сергий Федоров, настоятель храма Святителя Николая в Камышовой бухте Севастополя: «В нашей жизни случайного ничего не бывает. Именно в празднование Святителя Спиридона была закладка нашего храма, когда приезжал правящий Владыка. Мы тогда сделали закладку — капсулу, а сейчас, спустя несколько лет, к этому событию у нас изготовлен уже третий витраж с изображением Ангела Господня, а металлическая часть по четвертому витражу уже закрыта. Я думаю, что до Крещения мы все витражи в храме уже установим» [5].

Вот что говорит сама художница о проделанной работе: «Фактически



Рисунок 4. Эскиз к витражам «Ангел Хранитель»

за год мы создали четыре витража, и день для меня сегодня очень значимый, потому что это итог, итог работы. Работа над витражами для меня — это как молитва. Я вспоминаю, что со мной творилось при изготовлении первого витража. Я вспомнила всю свою жизнь, слезы мешали мне работать. Я плакала и я понимала, что это идет очищение перед началом такого великого труда» [6].

Все четыре витража выполнены в классической технике из цветного стекла со свинцовой пайкой и установлены в металлоконструкцию, которая была предварительно изготовлена по эскизам Александры Бондаренко. В рисунок вплели фактически всю металлическую конструкцию, благодаря чему она не режет изображение, металл и витражи работают. Работа выглядит естественной и воздушной, благодаря тому, что металл спрятан в рисунок. Теперь витражи с разных сторон храма не только создают необычайную игру света и приятную атмосферу, но и защищают внутреннее помещение от непогоды. «Витражи должны звучать», — утверждает севастопольская художница. Протоиерей Сергий Федоров, настоятель храма Святителя Николая в Камышовой бухте: «Теперь храм наш закрыт со всех сторон. Вы сами видели, какая прекрасная работа, как играет на солнышке, радует взгляд. Я думаю, будет радовать всех наших прихожан. Это очень важные технические моменты. Теперь никакая влага проникать не будет, что позволит нам ускорить отделочные работы» [7].

Классическая витражная техника практически перерастает в авторское изобретение и утверждает уникальность художественного поиска Александры Бондаренко. Простое цветное стекло в сочетании с солнечным светом делают витражи уникальными монументально-декоративными произведениями искусств. Автор смогла создать лаконичные и эстетические изысканные образы, которые раскрывают оптические качества материала. Благодаря этому они гармонично вписываются в экстерьер и интерьер Храма, подчеркивая его красоту и величие.

Что же отличает Александру Бондаренко от других художников? Своим композиционным решением работ, стилизацией образов она подчеркивает смысловое значение. Полностью продуманный колорит и расстановка цветовых пятен помогают зрителю трактовать работу так, как задумал ее автор. Конечно, сильная художественная подготовка помогает Александре в этом, но большую роль играет ее полная отдача во время исполнения своих произведений.

Примечания:

1. Интервью автора с А.В.Бондаренко, 2014 год.

Библиография:

1. *Семенюк Р.* Творчество Александра Звира: тематические поиски и технологические новации / Р.Семенюк // Народоведческие тетради. — Львов, 2013. — № 4 (112). — С. 757–761.

2. Храм Святителя Николая Чудотворца в Камышовой бухте г.Севастополя // [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — HYPERLINK «http://sv-nikolay.ru/stroim-khram/o-khrame.html»http://sv-nikolay.ru/stroim-khram/o-khrame.html (дата обращения: 05.03.2015).

3. Комсомольская правда в Украине // [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — HYPERLINK «http://kharkov.kp.ua/kharkov/62794-kharkovskoho-mastera-vytrazhei-steklo-ne-rezhet»http://kharkov.kp.ua/kharkov/62794-kharkovskoho-mastera-vytrazhei-steklo-ne-rezhet (дата обращения: 15.02.2015).

4. Библия. Новый Завет. Откровения Иоанна Богослова, глава 8.

5. Севастопольский новостной портал // [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — http://sevastopol. su/news (дата обращения 05.01.2015).

6. Официальный сайт Симферопольской и Крымской Епархии // [Электронный ресурс]. — Режим доступа. —http://www.crimea. orthodoxy.su/21-events/sevastopol-2013 (дата обращения: 15.02.2015).

7. Севас. Новости // [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — HYPERLINK «http://news.sevas.com/other/poslednij_vitrazh_hrama_svyatitelya_nikolaya_sevastopol»http://news.sevas.com/other/poslednij_vitrazh_hrama_svyatitelya_nikolaya_sevastopol (дата обращения: 05.01.2015).

Е.Н. Алексеева

РОЛЬ ЧАСТНЫХ СОБРАНИЙ В ФОРМИРОВАНИИ МУЗЕЙНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ КРЫМА

В статье прослеживается история сложения музейных коллекций Крыма в первые годы советской власти на полуострове. Показано значение частных собраний для их формирования.

The article traces the history of the formation of the museum collections of the Crimea in the first years of Soviet power in the peninsula. The significance of private collections for their formation.

Ключевые слова: музейные коллекции, изобразительное искусство, частное коллекционирование.

Keywords: museum collections, art, private collection.

Сложение музейных коллекций в Крыму происходило в контексте освоения полуострова представителями российской культуры. На рубеже XIX — XX веков в Крыму существовали как государственные и общественные собрания, так и частные коллекции исторических и художественных ценностей.

На протяжении XIX — начала XX века на Южном берегу Крыма сформировалась особая культурная среда. Неотъемлемым ее элементом стали имения носителей аристократических фамилий, крупных промышленников и купцов, представителей творческой интеллигенции России. В имениях были сосредоточены значительные художественные ценности: картины, скульптуры, мебель, произведения декоративно-прикладного искусства, книжные собрания.

К началу XX века среди обладателей некоторых усадеб дачного типа встречалось немало известных ученых, художников, писателей, врачей

и инженеров. В период Гражданской войны к ним присоединилось множество родственников, друзей и знакомых из Москвы, Петрограда, Киева, а также из других городов, губерний и уездов Российской империи, спасавшихся от ужасов революции. Они привозили с собой, кроме прочего, и произведения искусства, фамильные драгоценности, домашние реликвии. В скором времени многие из них были вынуждены покинуть родину, увозя за границу только малую часть своего состояния. Основное богатство оказалось в руках Советов.

По данным статистики, только на Южном берегу до революции насчитывалось около 130 крупных и мелких помещичьих владений, не считая небольших усадеб в городах и курортных поселках Ялты, Алушты, Гурзуфа, Алупки и т.д. Туда входили наполненные художественными сокровищами знаменитые дома и дворцы, сады и парки, виноградники и прочие сельскохозяйственные угодья, ранее принадлежавшие представителям царской фамилии, дворянской знати, промышленной и финансовой элиты России.

Особо следует отметить ряд собраний, положивших начало формированию музейных коллекций в Крыму с установлением советской власти на полуострове. К ним относятся ценности, находившиеся в имении Ай-Тодор великого князя А.М.Романова, собрание произведений искусства из имения «Новый Свет» Л.С. Голицына, коллекция древностей А.Л.Бертье-Делагарда, художественная коллекция Алупкинского дворца, коллекция из усадьбы «Сельбиляр» статс-дамы Двора императора Александра III Н.А.Барятинской, усадьбы «Уч-Чам» М.В.Барятинской, собрание Ливадийского дворца, коллекции П.А.Демидова, А.Н.Витмера, а также небольшие частные собрания черноморского побережья Крыма — Веригиной, Плотникова, Корсакова, Чайковского и др. По свидетельству А.А.Галиченко, большие и разнообразные художественные коллекции мебели, ковров, драпировочных тканей, изделий декоративно-прикладного восточного искусства хранились во дворцах Кореиза и Коккоза кн. Ф.Ф.Юсупова, Мисхора, кн. О.П.Долгорукой, дворцах Гаспры, Фороса и Мухалатки.

Единственным и неповторимым в своем роде являлось также собрание небольшой дачи Я.Е.Жуковского Новый Кучук-Кой,

украшенной в стиле модерн произведениями видных художников Д.Замирайло, Е.Лансере, М.Врубеля, А.Матвеева, П.Кузнецова, П. Уткина. Дома и сад этой маленькой усадьбы представляли собой гармоничный синтез всех видов изобразительного искусства и были буквально насыщены скульптурой, живописью, майоликой и мозаикой.

Следует отметить, что детальное изучение состава частных коллекций, существовавших на полуострове до революции, стало возможным только в последние десятилетия, с открытием архивов. Долгое время их судьба определялась лишь по тем вещам, которые осели в фондах крымских музеев, и то, только в тех случаях, когда обнаруживались соответствующие надписи или инвентарные номера, выдающие их происхождение. Никаких других документов, в частности актов передачи имущества, в музеях не оказалось.

Задача изучения истории музейных коллекций также осложняется зачастую отсутствием подробных описей имущества имений. Так, по свидетельству А.А.Галиченко, в целом по Крыму ревком насчитал 1134 имения и «обхватил обследованием» — 1071. К сожалению, из них в архивных фондах обнаружено около ста актов такого обследования, в основном, поместий южного побережья.

В первые годы советской власти частные коллекции расформировывались, отдельные памятники включались в состав коллекций музеев, созданных новой властью. Значительное число памятников было утрачено в результате планомерных акций советского правительства по продаже памятников искусства за рубеж.

К концу 1923 г. все художественные музеи Крыма были переполнены более или менее ценными произведениями искусства и народного быта, не говоря об археологических коллекциях, которые просто не поддавались учету. В ханском дворце Бахчисарая и в татарском при нем музее в Коккозах насчитывалось 1715 экспонатов. В Ялтинском художественном музее — 2900, из них только картин — 700; стекла, фарфора и фаянса — 1000; бронзы и прочих предметов декоративно-прикладного искусства — 600; мебели — 250.

Самым богатым являлся художественный отдел Центрального музея Тавриды, чьей комплектацией занимался выдающийся краевед, историк, искусствовед А.И.Полканов, исполнявший к тому же

обязанности его директора. Здесь сосредоточилось 3300 предметов, львиная доля которых перешла сюда из бывших усадеб западного и восточного берегов Крыма, из районов Евпатории и Феодосии.

Особое внимание следует уделить истории сложения коллекции западноевропейской живописи Севастопольского художественного музея, т.к. в ходе недавних исследований, предпринятых, в частности, А.Н.Григорьевой, был установлен ряд источников ее формирования. Основу коллекции составили произведения, национализированные КрымОХРИСом из частных собраний Южного берега Крыма и летней императорской резиденции в Ливадийском дворце. Известно, что в конце 1911 года во вновь отстроенный дворец из Эрмитажа было передано 13 картин, среди которых значились следующие:

– Бассано Якопо. Завтрак пастухов;

– Бассано Якопо. Явление ангелов пастухам;

– Джордано Лука. Святое семейство;

– Роза Сальватор. Приморская гавань и замок на берегу залива;

– Неизвестный флорентийский художник XVI в. Мадонна с младенцем и Иоанном Крестителем;

– Кьяри Джузеппе Бартоломео. Христос, благословляющий детей;

– Маратти, Карло. Христос и самаритянка.

Другим источником формирования коллекции западноевропейской живописи СХМ стали картины из собрания князя Льва Сергеевича Голицына, основателя завода шампанских вин в «Новом свете» в Крыму. Обрывочные сведения говорят о том, что Голицын владел богатейшим собранием произведений искусства, собирал книги и археологические редкости. В собрание входило множество драгоценных полотен старых итальянских, голландских и фламандских мастеров XVI–XVII вв., древняя греческая, японская, китайская посуда и изделия из стекла петровского, елизаветинского, екатерининского времен. Впоследствии коллекция экспонировалась во вновь созданном музее в бывшем дворце князя, где была представлена коллекция «исключительной ценности… старинное стекло и фарфор… был представлен ряд ценнейших уникумов…. » [3, с. 37]. Музей был устроен дочерью покойного князя Голицын, которая была назначена его заведующей. В 1927 г. через Центральный музей Тавриды голицынская коллекция поступила в

собрание Севастопольской картинной галереи. Сейчас она насчитывает всего 13 произведений. Это высокохудожественные и даже уникальные образцы живописи, которые составляют основное ядро севастопольской коллекции искусства Голландии и Фландрии XVII столетия. Именно по этим сохранившимся работам мы можем судить о его собирательских интересах:

– Давид Теннирс Младший (1610–1690), Фландрия. Курильщик.

– Гиллис Ромбоутс (1630–1678). Голландия. В лесу.

– Иероним Янсенс (1624–1693). Фландрия. Влюбленные.

– Я.Фернандес, Голландия. Середина 17 века. Натюрморт.

– Давид Теннирс Младший (1610–1690), Фландрия. Дама с гитарой.

– Адриан Питерс ван де Венне (1589–1662), Голландия. Триумф Давида.

Коллекцию западноевропейской живописи пополнили также работы голландских и немецких художников из ялтинского собрания князей Барятинских. Известно, что Барятинские были ценителями прекрасного и страстными коллекционерами. В Ялте представители этой семьи появились в последней четверти XIX века. Они владели дворцом «Сельбиляр», Мария Владимировна Барятинская владела дачей «Уч-Чам». Согласно архивным данным имения отличались богатством интерьеров, многие предметы которых имели музейное значение. Интерьеры украшали китайские, японские, голландские вазы, фарфоровые и стеклянные художественные фигуры, бронзовые канделябры, зеркала, бронзовые в мраморной оправе, круглые, кабинетные, настенные часы. В протоколах выемок усадьбы «Уч-Чам», составленных 1 и 11 декабря 1920 года, 26 января 1921 года сотрудниками Ялтинского охриса Олениным, Тубольцевым, Каухом, Мартыновым, Ждановичем указаны: 5 персидских ковров и 1 кавказский, восточные вышивки, 52 картины и гравюры разных художников, 2 литографии, иконы, голландские, китайские и японские вазы, японские бронзовые статуэтки, часы, посуда, мебель [4, л. 68–70].

В собрание СХМ из богатейшей коллекции Барятинских вошли такие картины, как «Берег залива» Абрахама Сторна, «Портрет мужчины в черной шляпе» Николаса Элиаса (Пикеноя), «Отдых на пути в Египет» Корнелиуса ван Пуленбурга, представляющего итальянизирующее

направление в голландской живописи XVII века, «Водопой» Филипса Ваувермана. Также из собрания Барятинских происходят несколько работ немецкой школы XIX века, ставшие основной частью этот раздела собрания: «Забытое кладбище» Густава Пауля Клосса — представителя позднего немецкого романтизма; «Девушка, убирающая комнату» Вильгельма Амберга, «Больная и врач» австрийского живописца Адама Брауна. О разносторонних увлечениях Барятинских как коллекционеров свидетельствует работа венецианского художника XVI в. (круг Пальмы Старшего) «Мадонна с младенцем и святыми» [3, с. 38].

В состав Севастопольской коллекции вошли также картины из собрания Павла Александровича Демидова — представителя знатного российского рода, камергера, статского советника, шталмейстера, почетного попечителя Демидовского лицея, коллекционера [3, с. 40]. П.А.Демидов был последним владельцем Вишневецкого замка, где по свидетельству братьев В. и Г.Лукомских находилась богатая коллекция картин и библиотека. Во время первой мировой войны часть коллекции была вывезена коллекционером в Южное имение (Кастрополь?) [1, с. 40]. В 1922 году она была передана в Ялтинский народно-художественный музей, в 1927 — в Севастопольскую картинную галерею. Коллекцию П.А.Демидова составляют произведения портретной живописи XVII – XVIII веков: «Портрет писателя Фенелона» Клода Лефевра, «Портрет Марии Лещинской» неизвестного художника первой половины XVIII века, «Портрет Мишеля Барона» Антуана Ранка, «Портрет дамы в маскарадном костюме», выполненный швейцарским художником Жозефом де Ландерсе, «Портрет канцлера Яна Чембека» неизвестного художника первой половины XVIII века и два портрета, выполненных неизвестным польским художником первой половины XVIII века — «Портрет дамы» и «Портрет мужчины в латах» [3, с. 40].

Следует отметить, что интересы П.А.Демидова не ограничивались портретной живописью и подтверждением тому являются работы, вошедшие в коллекцию СХМ «Святое семейство», неизвестного нидерландского художника XVI века и «Поклонение пастухов» неизвестного итальянского художника XVIII века.

Научному сотруднику СХМ Н.В.Григорьевой посчастливилось вернуть из небытия имя еще одного коллекционера — Александра

Николаевича Витмера, военного историка, предпринимателя, литератора. Эта коллекция поступила в музей из его собрания в Ялте в 1920 году.

Успешный предприниматель, А.Н.Витмер имел значительные земельные владения в Ялте, Балаклаве и Царскосельском уезде под Санкт-Петербургом. В Ялте он владел несколькими домами и гостиницей «Ореанда». Из воспоминаний его внучки Н.Б.Витмер известно, что все стены его фешенебельной гостиницы «Ореанда» и других домов в Ялте были украшены старинными полотнами.

Как сообщает Н.В.Григорьева, «севастопольская коллекция А.Н.Витмера, необычайная по разнообразию имен и неравнозначная по своему художественному уровню, насчитывает свыше 80 экспонатов русской и западноевропейской живописи, графики и скульптуры, часть которых экспонируется в залах музея, другая находится в фондах» [3, с. 41].

Большая ее часть — произведения русской живописи и графики. Среди авторов — известные русские художники И.К.Айвазовский, И.И.Шишкин, В.А.Серов, А.П.Боголюбов, В.Д.Орловский, Л.И.Соломаткин, И.Ф.Хруцкий, К.Е.Маковский и др. Увлечение Витмера охотой и верховой ездой отразилось на характере многих приобретенных им произведений — «Охотник на лошади с двумя борзыми» и «Одиночка» Н.С.Сверчкова, «Охота на волков» Е.Тихменева, «Лошадь и жеребенком» Р.Ф.Франца, скульптурные композиции П.Ж.Мена «Собака с птицей в зубах» и «Собака со щенками». [3, с. 41].

Анализируя состав коллекции, Н.В.Григорьева констатирует, что особой любовью у Витмера пользовались такие художники, как И.К.Айвазовский и И.И.Шишкин. Свидетельство тому — три работы великого мариниста в его коллекции: «Вид Босфора», «Лунная ночь. Разбитый корабль», «Море, освещенное восходящей луной», два живописных пейзажа («Лесное болотце» и «Лесное озеро») и пять карандашных рисунков И.И.Шишкина.

В состав коллекции А.Н.Витмера входит небольшой монографический комплекс картин русского художника второй половины XIX века Л.И.Соломаткина; этюд гуашью «Мальчик-натурщик» В.А.Серова.

Собрание западноевропейской живописи в коллекции Витмера

немногочисленное. Оно представлено следующими работами «Парусные лодки» Антони ванн Кроса, голландского пейзажиста XVII в., «Путники» французского живописца конца XVIII в. Жака Франсуа Свебаха, «Катание на коньках» немецкого художника XVIII в. Христофа Йозефа Штумпфа, «Собаки» Г.Норда, «Натюрморт с фруктами» Франческо Морозини, прозванному Монтельпучино [3, с. 42].

Таким образом, частные коллекции Л.С.Голицына, князей Барятинских, П.А.Демидова, А.Н.Витмера и ливадийское собрание императора Николая II сыграли ведущую роль в формировании основы севастопольской коллекции западноевропейской живописи.

Предметы из частных собраний вошли в состав коллекции Восточного музея в Ялте, открытого весной 1921 года и просуществовавшего до Великой отечественной войны [5]. Самым значительным приобретением Ялтинского музея того времени явилась археологическая коллекция великого князя Александра Михайловича из 2000 предметов, перевезенная из его имения «Ай-Тодор». Она включала скульптурные и рельефные изображения богов, жертвенники, керамику, светильники, монеты, украшения, найденные в результате раскопок римского укрепления Харакс I– III вв. н. э. В 1925 или 1926 году в музей поступили предметы из бывшего дворца князя Ф.Ф.Юсупова в Коккозах (ныне село Соколиное Бахчисарайского района): преимущественно декоративные произведения Персии и предметы быта крымских татар.

В рассматриваемый период высоко котировалась коллекция древностей А.Л.Бертье-Делагарда. Она делилась на три части. Первую, нумизматическую, составили боспорские и херсонесские монеты, во вторую вошли античные, готские и византийские ювелирные изделия, к третьей относились предметы крымскотатарского быта: одежда, оружие, домашняя утварь [1, с. 132].

Как сообщает А.А.Галиченко, в усадьбе «Харакс» (бывшая собственность вел. кн. Георгия Михайловича) имелась замечательная коллекция оригинальной графики — множество рисунков и акварелей современных художников: В.Васнецова, И.Прянишникова, Е.Бем, Мари и Альберта Стевенсов [2, с. 283].

В оставленном хозяевами имении князей Долгоруких в Мисхоре

насчитывалось одних только картин 22 единицы. Как полагают исследователи, почти все эти вещи, принадлежавшие таким признанным коллекционерам, как Шуваловы, представляли собой высокохудожественные произведения искусства и неоспоримо имели музейное значение. Однако большая часть произведений искусства из этой коллекции была выставлена на заграничные аукционы. Несколько раз с 1920-го по 1924-й годы руководство крымских органов по охране памятников старины и искусства (ОХРИСа) обращалось за помощью в Москву, требовало приостановить вывоз ценностей из дворца Долгоруких, превратившегося в санаторий, и разрешить хотя бы часть вещей переместить в организованный в Воронцовском дворце музей, что отчасти удалось. Поэтому в Алупке оказались многие предметы мебели из Малиновой гостиной мисхорского дворца — столы и консоли в стиле Буль, китайский шкафчик — кабинетик, семейные портреты и фотографии Потоцких, Нарышкиных, Шуваловых, Долгоруких. Все, что оставалось после продажи за границу и передачи в музей, попало в руки домов отдыха и санаториев.

Таким образом, естественное развитие усадебной культуры Крыма конца XIX — начала XX века, благоприятствовавшее формированию традиции частного коллекционирования, было нарушено событиями революции и гражданской войны. Кардинальное изменение государственного строя Российской империи, массовая эмиграция, национализация частных владений привела к перераспределению памятников искусства — частично они стали фундаментом музейных коллекций Крыма, и в значительной мере были распроданы советским правительством на зарубежных аукционах. Оставшиеся в имениях художественные ценности (картины, скульптуры, мебель, произведения декоративно-прикладного искусства, книжные собрания) включались в состав коллекций художественных музеев, таких как Севастопольский художественный музей, Центральный музей Тавриды, музеи Ялты (восточный и художественный), дворцов-музеев, памятников усадебной культуры, таких как Воронцовский дворец в Алупке и др.

Библиография:

1. *Андросов С.А.* Судьба культурного наследия Крыма на изломе исторической эпохи (1917–1920 гг.) // Историческое наследие Крыма. — Симферополь: Новая эра, 2004. — № 3–4. — С. 126–138.

2. *Галиченко А.А.* Усадьбы Крыма в первые годы советской власти // Москва – Крым. Историко-публицистический альманах. — М.: Москвоведение, 2002. — Вып. 4.

3. *Григорьева Н.В.* Роль частных собраний в формировании Севастопольской коллекции западноевропейской живописи // Материалы международной научно-практической конференции «Меценаты и коллекционеры». —Севастополь, 2001. — С. 33–43.

4. Государственный архив республики Крым (ГАРК). Ф. Р–361. Оп. 2. Д. 89. Л. 68–70.

5. *Петренко Л.В.* Музей, который был. Восточный музей в Ялте // Дмитриевские чтения. — Ялта: Бизнес-информ, 2009. — 10 ноября. — С. 32–36.

Л.В. Иванова

ИСТОРИЧЕСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЯХ АНГЛИЙСКИХ КОМПАНИЙ НА ВСЕМИРНОЙ ПРОМЫШЛЕННОЙ ВЫСТАВКЕ 1851 ГОДА

В данной статье на основе исторического материала представлен анализ ювелирных украшениях из золота, экспонируемых английскими компаниями на выставке 1851 года, с точки зрения их стиля, композиционных особенностей, материалов и способов декорирования.

This article, based on historical material, analyses gold jewellery produced by English goldsmiths and exhibited at the Great Exhibition of 1851 from perspective of their style, composition, materials and decorative techniques.

Ключевые слова: всемирная выставка, выставка, английские ювелиры, золотые ювелирные украшения.

Keywords: international exhibition, exhibition, English goldsmiths, gold jewellery.

1 мая 1851 года в присутствии королевской семьи состоялось торжественное открытие первой Всемирной промышленной выставки. Ее идейными вдохновителями и организаторами были Принц Альберт (1819–1861) и Генри Кол (Henry Cole) [1] (1808−1882). Выставка проходила в здании новаторской структуры из стекла и железа, построенном компанией Фокс энд Хенденсон (Fox & Henderson) (Бирмингем) по проекту Джозефа Пакстона (Joseph Paxton) (1803−1865) на территории Гайд-Парка в Лондоне. Из-за необычного внешнего вида здания сатирический журнал «Панч» окрестил его «Хрустальным дворцом» [2]. Выполненные с большим мастерством интерьеры здания,

оформленные в красно-желто-синих тонах, представленные на цветных иллюстрациях Дикинсона [3], были созданы усилиями «оригинально мыслящего художника» [4] Овена Джонса (Owen Jones) (1809−1874), вдохновленного древними памятниками Ниневии и Персии.

Это была первая международная выставка промышленных товаров, оказавшая огромное влияние на развитие многих аспектов жизни общества, включая образование в области искусства и дизайна, международную торговлю, международные отношения и даже туризм. Именно она положила начало череде всемирных выставок, проходивших в последующие годы в разных странах.

Говоря о выставке, нельзя не сказать несколько слов об устройстве выставочного здания. Оно было вытянуто с запада на восток и пересекалось трансептом. Трансепт являлся отправной точкой и делил пространство на две части: западную и восточную, в западной части были представлены товары Великобритании и ее колоний, а в восточной части — товары иностранных государств. Вдоль каждого крыла здания проходили 4 галереи, которые назывались: северная, центральная северная, центральная южная и южная [5].

Все товары, представленные на выставке, были разделены на четыре группы: сырье (row materials), машинное оборудование (machinery), производства (manufactures) и изящные искусства (fine arts) [6]. Внутри каждой группы проходила сквозная нумерация по классам с I-го по XXX-й, в зависимости от вида товара.

Для нас особый интерес представляет XXIII-й класс, который назывался «Работы из драгоценных металлов, их имитаций, ювелирные изделия и изделия художественной редкости и роскоши» (Works in precious metals and their imitations, jewelry and all articles of virtue and luxury not included in other classes). Данный класс был разделен на следующие подклассы:

A – «предметы, способствующие общению», такие как чаши, кувшины, тарелки и проч.;

B – изделия из золота и серебряная посуда для декоративных целей, подарочные изделия;

C – «небольшие изделия для более общего домашнего использования», такие как ложки, вилки, ножи и проч.;

D – изделия с гальваническим покрытием разной типологии, включая все, что может быть изготовлено из серебра и других металлов;

E – изделия И.Шеффилда и другие изделия с покрытием;

F – позолоченные изделия или изделия из золоченой бронзы;

G – ювелирные изделия с драгоценными камнями, из слоновой кости, жада, других недрагоценных материалов;

H – украшения и игрушки, сделанные из слоновой кости, стали либо любых других металлов, которые не являются ни драгоценными, ни их имитациями, такие как шатлены и цепочки из стали, рукоятки мечей, вырезанные из стали пряжки для обуви и колен и т.д.;

I – работы, декорированные эмалью или чернением (оксидированием);

J – полезные или любопытные изделия, не включенные в предыдущие подклассы [7].

Внутри подкласса «G – Ювелирные изделия…», существовала более мелкая градация:

1. Работы, демонстрирующие драгоценные камни высшей категории (бриллианты, рубины, сапфиры, изумруды, опалы, бирюзу), жемчуг и способ крепления их в коронах, диадемах, звездах, орденах, тиарах, украшениях для головы, букетах, ожерельях, браслетах и нарукавных повязках, презентационных нюхательных коробочках, брошах, серьгах, медальонах, шпильках и пуговицах [8].

2. Украшения, подобные упомянутым в предыдущем классе, демонстрирующие оправу, художественное оформление для камней более низкой категории: аметистов, топазов, карбункулов, аквамаринов, гиацинтов, хризопразов, карнелианов, ониксов, самостоятельно или с закрепленным камнем.

3. Украшения, выполненные целиком из золота, либо декорированные эмалью, такие как браслеты, броши, ожерелья, серьги, булавки, пряжки для пояса, цепи, шпильки, шатлены и т.д.

4. Ювелирные изделия с имитацией драгоценных и других камней.

5. Украшения из слоновой кости, жада, рога, волос и других материалов, в которых драгоценные камни или металлы не играют главной роли [9].

Ювелирные изделия Великобритании экспонировались в западной части здания, в центральной южной галерее [10]. Среди 131 компании

из Великобритании, представившей образцы своих изделий в XXIII-м классе (посуда из драгоценных металлов, мелкая галантерея, украшения и игрушки из слоновой кости и других недрагоценных материалов и др.), английских компаний, выставлявших ювелирные украшения из золота, было 18.

Представленные английскими компаниями ювелирные украшения из золота, отражали последние модные тенденции. Известно, что в 50-е годы XIX века серьги практически вышли из моды и единственным исключением, когда их носили, являлись «события государственного масштаба» (state occasions) [11]. Именно поэтому среди представленных выставочных экспонатов, в основном, были браслеты, украшения для головы, броши, в том числе корсажные, и кольца.

Ювелирные изделия были украшены драгоценными камнями (бриллиантами, рубинами, сапфирами, изумрудами, опалами, бирюзой), жемчугом, а также полудрагоценными камнями, такими как карбункулы и топазы.

Основными техниками декорирования являлись: эмалирование (использовались следующие цвета: темно-синий, фиолетовый, бирюзовый, красный, зеленый, белый), гравировка по металлу, чернь.

Характерными мотивами ювелирных украшений были: флоральные (цветы, букеты, листья), зооморфные (мухи, собаки), антропологические (портреты известных людей), мифологические (водяные нимфы, дракон), также использовали мотив лент и узлов.

В 1851 году после завершения выставки Вильям Гиббс (William Gibbs) опубликовал книгу «Справочник архитектурных орнаментов, иллюстрирующих и объясняющих различные декоративные стили, используемые на Всемирной Выставке 1851 года» (The handbook of Architectural ornament illustrating and explaining the various styles of decoration employed in the Great Exhibition of 1851). Данная книга посвящена всем известным в то время стилистическим направлениям, нашедшим отражение в изделиях, представленных на выставке 1851 года. В 1856 году уже упомянутый нами Овен Джонс опубликовал популярную книгу «Грамматика орнамента» (Grammar of ornament), в которой мы находим описание и иллюстрации к таким «стилям», как «ниневийский», «елизаветинский» и другим. Именно на эти

источники мы опирались в классификации ювелирных украшений по стилистическим направлениям, так как они дают пониманием того, как представляли исторические стили историки искусства в то время.

Так, к стилистическим направлениям историзма [12], продемонстрированным в ювелирных украшениях английских компаний на выставке 1851 года, относятся: «ассирийское», «готическое», «ренессансное» («гротескное», «елизаветинское»), «барочно-рокайльное».

Ассирийское или, как его тогда называли, «ниневийское» направление, возникло под влиянием памятников ассирийского искусства, найденных во дворцах Ниневии, Хорсабада и Нимруда археологами Генри Лейардом (1817–1894) и Полом Эмилем Ботта (1802–1870). На выставке оно было представлено золотым браслетом с геометрическим орнаментом и филигранными розетками, выполненным компанией Вотерсон и Брогден (Waterson&Brogden), а также золотыми серьгами простой геометрической формы компании Хант и Роскель (Hunt&Roskel). Рассматриваемые образцы являлись не точной копией ассирийских браслетов и серег, а украшениями, стилизованными под ассирийские. Так браслет компании Вотерсон и Брогден представлял собой ленту с фактурной граненой поверхностью. Композиционный центр браслета был обозначен тремя филигранными розетками, декорированными зернью. Во многих иллюстрациях книги «Похороненный город востока: Ниневия: рассказ об открытиях Мистера Лаярда и Мистера Ботта в Нимроде и Хорсабаде» (The buried city of the east Nineveh: a narrative of the discoveries of Mr. Layard and M.Botta at Nimroud and Khorsabad), мотив розетки является характерным элементом ассирийского декора, однако граненый решетчатый фон нашего образца, возможно, был создан автором под впечатлением от фасада здания, декорированного терракотовой мозаикой, обнаруженного в Варке [13]. Орнаментальный узор браслета полностью идентичен декоративному поясу фрагмента фасада.

Силуэт серег компании Хант и Роскель вытянут по вертикали, что придает им легкость, а их композиционным центром является кольцо. Интересно, что форма кольца характерна для ассирийских серег, однако, если в ассирийских серьгах кольцо имеет функциональное назначение

и используется в качестве швензы, то в серьгах компании Хант и Роскель кольцо является элементом композиции и имеет декоративное назначение. Серьги дополнены тонкой дужкой согласно конструктивным требованиям XIX века. Абрис серег в целом напоминает колонный портик дворца в Ниневии.

Примером готического направления в ювелирных украшениях является золотой браслет, экспонируемый компаний Гаррард энд Ко. (Garrard&Co.). Браслет покрыт синей эмалью и украшен золотой решеткой. Поверх решетки расположены два ангела, держащие рубин и жемчуг**.** Конструкция браслета позволяла отстегнуть фигуры ангелов и носить их как две самостоятельные броши [14].

Говоря о готическом направлении ювелирных украшений английских мастеров, хотелось бы сказать несколько слов об украшениях, экспонируемых на выставке Огастесом Пьюджином (1812–1852) (Augustus Whelby Northmore Pugin). Украшения О.Пьюджина не были представлены в ювелирном зале с другими золото-серебряных дел мастерами, а выставлялись в зале, посвященном средневековью. Дело в том, что О.Пьюджин был архитектором и активно применял элементы готического стиля в своей творческой практике. Он часто изготавливал ювелирные изделия для церквей и однажды решил создать ювелирные украшения в этом стиле. В 1847–48 годах О.Пьюджин выполнил дизайн комплекта ювелирных украшений в готическом стиле для своей невесты [15]. Основным декоративным мотивом комплекта стал четырехлистник, который в готике считался символом четырех евангелистов. Изготовление украшений было поручено Джону Хардману из Бирмингема. Комплект состоял из цепи, двух подвесок в форме креста, двух брошей, ленты для волос, браслета, серег и двух колец [16]. О.Пьюджин не ограничился применением готических мотивов в своих украшениях, но задался целью воспроизвести некоторые техники декорирования, используемые мастерами средневековья. Так под непосредственным руководством О.Пьюджина Джон Хардман, используя технику выемчатой эмали, карбункулы, бирюзу и жемчуг [17], создал украшения в средневековом стиле с учетом требований моды и конструктивных тенденций своего времени. Именно этот набор украшений экспонировался О.Пьюджином на выставке 1851 года.

Известно, что Королева Виктория во время посещения «средневекового зала» выставки попросила в первую очередь продемонстрировать ей данные ювелирные украшения [18].

Элементы готического и ренессансного стилистических направлений сочетает в себе брошь «Британия» (Britannia), выставляемая компанией Гасс С.Х. и Д. (Gass S.H.&D.) Брошь представляет собой многофигурную композицию, вытянутую по вертикали. Ее центром является женская фигура, олицетворяющая Британию, которая заключена в готическую арку. Простая форма готической арки удачно смягчена пластичными силуэтами дельфинов и жемчужными завершениями нижней части броши. На наш взгляд, центральная жемчужная подвеска броши немного крупновата, из-за чего возникает ощущение, что верхняя и нижняя части броши композиционно спорят друг с другом. Известно, что первоначальный вариант дизайна броши, выполненный ювелиром Эрнстом Левини (Ernest Leviny) (1818–1905), выглядел несколько иначе: Британия смотрела прямо, колонны украшали ветки лавра, а центральная жемчужина была меньшего размера и гармонично вписывалась в композицию. Однако указанный дизайн оказался очень сложным для исполнения и был изменен в ходе работы [19]. Сюжет броши ориентирован на имперскую патриотическую символику. В основе сюжета — фигура «Британии» с трезубцем и веслом, которая стоит на раковине в окружении дельфинов, что символизирует «ее власть над морями» [20]. Под раковиной изображен крылатый дракон, представляющий «дьявольский дух анархии, изгнанный из мирной Британии» [21]. Одежда «Британии» украшена 400 мелкими бриллиантами старой английской огранки, шлем и весло — рубинами, колонны выполнены из карбункула. Все изделие содержит около 1000 камней.

В «ренессансном» направлении выполнена брошь компании Роландс и Сан (Rowlands&Son). Брошь представляет собой многофигурную композицию, центром которой являются врата, фланкируемые фигурами ангелов с трубами. Врата украшает крупный полированный и неограненный гранат. Над входом помещена фигура богини Славы, возлагающая венки на головы ангелов. Под вратами расположена маска с подвесками, украшенная бриллиантами. Брошь выполнена из золота и украшена бриллиантами и эмалью синего цвета.

Еще одним украшением компании Роландс и Сан (Rowlands&Son) является браслет, иллюстрирующий «гротескное» направление, который представляет собой орнаментальную полосу с масштабно выделенным центром. Центральным элементом браслета является розетка со сложным витиеватым орнаментом, середину которой украшает карбункул. Звенья браслета в упрощенной форме повторяют элементы розетки. Браслет выполнен из золота, декорирован эмалью и украшен бриллиантами.

Примером «елизаветинского» направления является золотое ожерелье компании Виддовсан и Вейл (Widdowson&Vale), состоящее из цепи панцирного плетения с подвесками из драгоценных камней. Ожерелье декорировано зеленой и красной эмалью.

«Барочно-рокайльное» или «ботаническое» направление представлено букетами из драгоценных камней компаний: Хант и Роскель (Hunt&Roskel), Ж.В.Морель и Ко. (J.V.Morel&Co). В основу композиции бриллиантового букета компании Хант и Роскель положен принцип асимметрии, но композиция воспринимается законченной и уравновешенной. Композиционное развитие идет по дугообразному направлению от стебля к бутонам, контрдугу формируют три цветка: роза, анемон и гвоздика. Изящество букета достигается за счет масштабного сопоставления крупных, средних и мелких цветов, листьев и бутонов. Подобное композиционное построение мы наблюдаем и в тканях XIX века. Цветы в букете выглядят очень реалистично, поскольку созданы по образцам, взятым из природы. Важно заметить, что реалистичное изображение цветов являлось характерно особенностью «ботанического» стиля. Данный букет мог быть разобран на части вплоть до лепестков для целей чистки и трансформации в семь брошей. Букет содержит около 6 000 бриллиантов, крупнейший из которых весит около 10 карат, а самый маленький в тычинках цветов не превышает 1/1000 доли карата [22]. Бриллиантовый букет компании Хант и Роскель является «образцом искусства бриллиантовой закрепки» [23].

Известно, что в 1855 году французским мастером Теодором Фестером (Theodore Fester) для императрицы Евгении был создан бриллиантовый букет в «ботаническом» стиле. Английские исследователи викторианских ювелирных украшений Джуди Рудо и

Шарлот Гир замечают «явное сходство между букетами» и высказывают предположение, что Теодор Фестер, «возможно вдохновившись букетом компании Хант и Роскель», создал свой букет для императрицы Евгении [24]. Поскольку прямых доказательств факта влияния у нас нет, мы полагаем, что «ботаническая» тенденция, заявленная на выставке 1851 года, была подхвачена Теодором Фестером и реализовалась в букете уже симметричной композиционной структуры, созданном для императрицы.

Букет компании Ж.В.Морель и Ко., в отличие от букета компании Хант и Роскель, построен по принципу симметрии и вытянут по вертикали. Горизонтальную ось создают три цветка: «тюльпан, роза, вьюнок» [25]. Композиционным центром, находящимся на пересечении горизонтальной и вертикальной осей, является роза. Пластичность композиции придает движение листьев в букете. Цветы украшены бриллиантами и рубинами отличного качества. Конструкция изделия позволяет разделять его на отдельные части по желанию владельца. В оправе использованы пружины, благодаря которым во время ношения украшения создается колебание или покачивание, позволяющее наблюдать красоту камней.

Язык цветов имел большое значение для увлекающейся ботаникой Британии. Из популярного справочника о языке цветов Л.Бурке, опубликованного в 1856 году, можно узнать, что анемон был символом ожидания, роза — любви, гвоздика — разбитого сердца, тюльпан — славы, вьюнок крепких уз [26].

Выставка 1851 года не только предполагала экспонирование различных товаров, но также предусматривала выбор и награждение лучших. Так для оценки изделий по XXIII-му классу (изделия из драгоценных металлов) было назначено жюри в составе 10 человек [27].

Для целей выставки были учреждены три категории наград:

– бронзовая медаль Совета (высшая награда) — присуждалась за выдающиеся изобретения и не применялась в отношении образцов, где отличное исполнение было единственным мерилом награждения;

– бронзовая Призовая медаль;

– бронзовая медаль (сертификат) «почетного упоминания».

Жюри должно было отмечать наградами за следующие достижения:

«за важные изобретения и открытия или правильность в сочетании с отличным дизайном; за оригинальное (новое) применение известных открытий; высокую практичность в сочетании с экономией и красотой; за совершенство исполнения и качество» [28].

Среди английских компаний, представлявших на выставке ювелирные украшения из золота, были отмечены наградами следующие.

Медалью Совета были награждены:

Garrard R. & S. & Co. — за художественную посуду и ювелирные украшения;

Hunt & Roskel — за вазу с рельефом на сюжет «Вечере» и бриллиантовый букет;

Morel J.V. & Co. — за изделия с эмалью.

Призовой медалью были награждены:

Rowlands C. & W. — за «тщательность и элегантность мастерства», продемонстрированные в ювелирных украшениях;

Gass S. H. & D. — за оправу камней в броши «Британия»;

J. Angell — за работу по эмали.

Медалью (сертификатом) «почетного упоминания» были награждены:

Martin, Baskett & Martin — за шатлен (цепочку на поясе) из золота с бирюзовой эмалью.

Widdowson & Veale — за кольца с камнями высокого качества, ободок для волос из бриллиантов с изумрудом в центре и ожерелье в виде цепи, декорированное зеленой и красной эмалью с подвесками.

J.Mayer — за золотую брошь с синей эмалью в форме узла из ленты и ожерелье из золота в форме цепи с медальоном, украшенным тремя изумрудами и двумя бриллиантами.

Phillips Brothers — за булавки и фантазийные ювелирные украшения из золота с эмалью.

Attenborough Richard — за браслеты, один из которых из золота с темно-синей эмалью, украшенный бриллиантами, другой — из золота с бирюзовой эмалью, украшенный рубинами и бриллиантами [29].

Таким образом, английские компании, представившие ювелирные украшения на выставке 1851 года, продемонстрировали свои основные достижения в области ювелирного искусства: новые способы огранки

камней, методы их закрепки, новые способы обработки и декорирования драгоценного металла, на примере изделий-трансформеров продемонстрировали сложные технологии конструирования ювелирных изделий, показали мастерство, качество, вкус, за которые так ценятся ювелирные украшения английских ювелиров.

Важно заметить, что на выставке были обозначены модные стилистические тенденции, которые получили свое развитие на последующих международных выставках.

К достоинствам выставки также можно отнести то, что она не только показала пример другим странам в организации подобных выставок, дала толчок для их дальнейшего проведения, но и определила формат проведения подобных мероприятий в других странах. Кроме того, выставка способствовала развитию конкуренции в различных областях промышленности и переходу к массовому производству товаров, что не могло не сказаться на качестве товаров, но многие изделия, в том числе и ювелирные, стали благодаря этому доступны и для средних слоев общества.

Знаменательным представляется то, что на доходы от проведения выставки, составившие 170 000 фунтов, была куплена земля в районе Саут Кенсингтон, рядом с местом, где находился Хрустальный дворец. На этой земле впоследствии был построен музей Виктории и Альберта, а также ряд научных и художественных учреждений.

Примечания:

1. Генри Кол был английским гражданским служащим, благодаря усилиям которого много инновационных проектов в области торговли и образования были реализованы. Он являлся членом Сообщества по развитию искусств, промышленности и коммерции, под патронажем Принца Альберта успешно организовал проведение выставок в Великобритании области искусств в 1847, 1848 и 1849 гг., был назначен членом Исполнительного Комитета, ответственным за организацию Всемирной промышленной выставки 1851 года, и являлся главной движущей силой в организации Выставки. Был первым директором Сауф Кенсингтон Музея (сейчас Музей Виктории и Альберта), создал

много образовательных учреждений в области искусств. Генри Кол также известен в качестве художника (он сделал дизайн первой рождественской открытки) и изобретателя (изобрел почтовую марку на клею).

2. *Armstrong Nancy* Victorian Jewellery // Macmillan Publishing Co. — New-York, 1976. — P. 48.

3. Dickinsons' Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851 // Dickinson Brothers. — London, 1852.

4. A Guide to the Great Exhibition // George Routledge and Co. — London, 1851. — P. 30.

5. Official catalogue of the Great Exhibition of the works of industry of all nations // Spicer Brothers. — London, 1851. — P. 16.

6. Reports by the Juries on the subjects in the thirty classes into which the exhibition was divided // William Clowes & Sons. London, 1852. — C. v, Appendix A1.

7. Там же. — C. xx, Appendix A1.

8. Интересно заметить, что вышеуказанная классификация позволяет нам сделать вывод о том, что к драгоценным камням в 1851 году относились помимо традиционных бриллиантов, рубинов, сапфиров и изумрудов, также опалы и бирюза, а жемчуг приравнивается к драгоценным камням «первой группы», но в силу своего органического происхождения в термин «драгоценные камни» не включался.

9. Reports by the Juries on the subjects in the thirty classes into which the exhibition was divided // William Clowes & Sons. — London, 1852. — P. xx, Appendix A1.

10. Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition of the works of industry of all nations 1851, vol. II // Spicer Brothers. W. Clowes & Sons. — London, 1851. — P. 672.

11. The Art-Journal Illustrated Catalogue // Bradbury & Evant. — London, 1851. — P. 127.

12. Именно с выставкой 1851 года ряд отечественных исследователей связывают начало «периода Историзма» или рождение «направления Историзм» (А.Г.Власов Стили в искусстве // АОЗТ «Кольна». — СПб., 1995. — С. 246; Историзм и модерн // Министерство культуры СССР. Государственный Эрмитаж. — Л., 1986. — С. 7).

13. *Ward J.* Historic ornament treatise on decorative art and Architectural ornament // Chapman and Hall. — London, 1909. — P. 128.

14. Reports by the Juries on the subjects in the thirty classes into which the exhibition was divided // William Clowes & Sons. — London, 1852. — P. 513.

15. *Gere C., Rudoe J.* Jewellery in the age of Queen Victoria // British Museum Press. — London, 2010. — P. 340.

16. Там же. — P. 341.

17. *Armstrong N.* Victorian Jewellery // Macmillan Publishing Co. — New-York, 1976. — P. 54.

18. *Gere C., Rudoe J.* Jewellery in the age of Queen Victoria // British Museum Press. — London, 2010. — P. 341.

19. *Gere C., Rudoe J.* Jewellery in the age of Queen Victoria // British Museum Press. — London, 2010. — P. 339.

20. The Illustrated London News. — London, 6 September 1851. — P. 304.

21. The Illustrated London News. — London, 6 September 1851. — P. 304.

22. The Illustrated London News. — London, 26 July 1851. — P. 113.

23. Reports by the Juries on the subjects in the thirty classes into which the exhibition was divided // William Clowes & Sons. — London, 1852. — P. 513.

24. *Gere C. Rudoe J.* Jewellery in the age of Queen Victoria // British Museum Press. — London, 2010. — P. 171.

25. *Culme J.* The Directory of Gold and Silversmiths, Jewellers and Allied Traders, 1838–1914 // Antique Collectors' Club Ltd . — London, 1987. — vol. I. — P. 332.

26. *Burke L.* The illustrated language of flowers // G.Routledge & Co. — London, 1856. — PP. 9, 14, 16, 51, 58.

27. В жюри входили следующие члены: 1. Оноре Теодорик Поль д'Альбер, герцог де Люинь (Honoré Théodoric Paul d'Albert, duc de Luynes) (1802–1867) — председатель жюри и докладчик, Франция; 2. Генри Томас Хоуп (Henry Thomas Hope) (1808–1862) член парламента, заместитель председателя жюри, Лондон (Англия); 3. Дон Франциско Элоиза (Don Francisco Eloiza), полковник артиллерии, Испания; 4.

Джеймс Гаррард (James Garrard) (1795–1870), главный контролер (warden) компании Голдсмитс (Goldsmiths Company), Лондон (Англия); 5. Джон Грей (John Gray) (1796–1860), серебряных дел мастер, лудильщик, Лондон (Англия); 6. Людвиг (Льюис) Грюнер (Ludwig (Lewis) Gruner) (1801–1882), архитектор, Цольферайн (Zollverein); 7. Граф Лавлейс (Earl Lovelace), Турция. (Известным в то время Графом Лавлейс являлся Вильям Кинг (1805–1893), дворянин и ученый, о графе Лавлейсе из Турции на данный момент ничего не известно); 8. Вестли Ричардс (Westley Richards), Бирмингем, бывший лудильщик и ювелир, председатель Выставки в Бирмингеме 1849 года, Бирмингем (Англия) (известным в то время Вестли Ричардсом был Виллиам Вестли Ричардс (William Westley Richards из Бирмингема) (1789–1865) — оружейник, владелец компании Westley Richards, однако доказательств участия в качестве члена жюри данного конкретного Вестли Ричардса на данный момент не найдено); 9. Чарльз-Джон Салландроз дэ Лармониан (Charles-Jean Sallandrouze de Lamornain) (1808–67), главный Комиссар Правительства, член Совета Мануфактур и член совета центрального жюри, Франция; 10. Роберт Янг (Robert Young) (1801–1874), лудильщик, Шеффилд (Англия) (Reports by the Juries on the subjects in the thirty classes into which the exhibition was divided // William Clowes & Sons. — London, 1852. — P. 511).

28. Reports by the Juries on the subjects in the thirty classes into which the exhibition was divided // William Clowes & Sons. — London, 1852. — P. xxiv, Appendix B.

29. Там же. — P. ciii, civ.

Библиография:

1. Власов А.Г. Стили в искусстве // АОЗТ «Кольна». — СПб., 1995.

2. Каталог выставки «Историзм и модерн» // Министерство культуры СССР. Государственный Эрмитаж. — Л., 1986.

3. *Armstrong N.* Victorian Jewellery // Macmillan Publishing Co. — New-York, 1976.

4. The Art-Jounal Illustrated Catalogue // Bradbury & Evant. — London, 1851.

5. *Clark W.M.* The Cristal Palace and its contents // W.M.Clark. — London, 1852.

6. Dickinsons' Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851 // Dickinson Brothers. — London, 1852.

7. *Gere C., Rudoe J.* Jewellery in the age of Queen Victoria // British Museum Press. — London, 2010.

8. *Gibbs W.* The handbook of Architectural ornament illustrating and explaining the various styles of decoration employed in the Great Exhibition of 1851 // Atchley&Co Publishers. — London, 1851.

9. A Guide to the Great Exhibition // George Routledge and Co. — London, 1851.

10. *Layard A.H.* Nineveh and its remains, sixth edition // George P.Putnam. — New-York, 1850.

11. The Illustrated London News. — London, 26 July 1851.

12. The Illustrated London News. — London, 6 September 1851.

13. Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition of the works of industry of all nations 1851, vol. II // Spicer Brothers, W. Clowes & Sons. — London, 1851.

14. Reports by the Juries on the subjects in the thirty classes into which the exhibition was divided // William Clowes & Sons. — London, 1852.

15. *Silk J.* The buried city of the east Nineveh: a narrative of the discoveries of Mr.Layard and M.Botta at Nimroud and Khorsabad // Office of the national illustrated library. — London, 1851.

16. *Ward J.* Historic ornament treatise on decorative art and Architectural ornament // Chapman and Hall. — London, 1909.

О.А. Зиновьева

СИМВОЛИЧЕСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ КОННЫХ ИЗВАЯНИЙ МОСКОВСКОГО ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА

Статья представляет собой художественный и семантический анализ ряда изображений лошади в московском архитектурном пространстве как коммуникационного символа в формировании образа памятника или барельефа. Исследование охватывает период с XIX по XXI век. Символическое значение лошади в искусстве далеко неоднозначно, что нашло отражение в произведениях монументального искусства.

The article presents a semantic analysis of several horse images on the Moscow architectural landscape as communication symbols in shaping meanings of equestrian monuments or reliefs. The research covers the period of XIX — XXI centuries. Symbolic perusal of horses is rather ambiguous, which is reflected in urban art.

Ключевыеслова: конныйпамятник,урбанистическиекоммуникации, символы урбанистического пространство, монументальное искусство.

Keywords: equestrian monument, urban communication, symbols of urban space, monumental art.

Город представляет собой сложную коммуникационную среду, где носителями информации являются все ее объекты. Помимо зданий, декора, парков, дорог или мостов, ярким символическим языком обладают изображения животных, где лошади отводится особое самостоятельное или вспомогательное место в формирования образа событий или людей ее окружающих.

Лошадь как символ в среде обитания человека используется многие десятки тысяч лет. Наскальные рисунки доисторического человека,

который был пристальным наблюдателем и ловким охотником, уже тогда отражали динамику и постоянное движение этих животных. В пещере Шове, открытой в 1994 г. на юго-востоке Франции, художник, нарисовавший четверку лошадей более 30 000 лет назад, сумел символически отобразить не только свое представление о движении, пространстве, но и времени. В междисциплинарном исследовании, биологи пришли к выводу, что «изображена одна и та же лошадь, но в разных состояниях или на разных жизненных этапах» [1].

Древние останки одомашненной лошади, обнаруженные в Южном Предуралье, датируются концом седьмого тысячелетия до н. э. С тех пор лошадь, проявляя свои разнообразные качества в работе и на поле брани, живет бок о бок с человеком. Однако природа ее такова, что она может за себя постоять, не подчиниться воле хозяина. Домашний или дикий табун, будучи испуган, бросается в бегство, не останавливаясь ни перед какими препятствиями. Неукротимая сила влечет табун, который может растоптать на своем пути все живое и погибнуть сам.

Этология выявляет неоднозначность поведения лошади в зависимости от ее генов и воспитания, а в искусстве и мифологии прослеживаются несколько символических структур, раскрывающие ее способность приносить, как добро, так и зло [2].

Так, в барельефах Парфенона участвуют и боги, и смертные, а также кентавры и лошади, которые в первую очередь отражали психологию человека, мировоззрение и силы природы. Античная мифология и античное искусство заложили основу использования изображения коня для раскрытия определенной темы и характера наездника. Эта традиция была подхвачена монументальным искусством в мировом масштабе, включая и Москву, где мы встречаем изображение лошади как животного, подвластного человеку, а также как символ разыгравшейся природной или социальной стихии, а также и гражданской растерянности.

Первым в греческой мифологии коня укротил морской владыка Посейдон, или римский Нептун, известный своим характером, сходным с водной стихией. «Четверка коней, выносящая Нептуна с трезубцем из морской пучины, воплощает космические силы первобытного хаоса и способность передвигаться из одной стихии или мира в другой» [3].

Эпоха классических и неоклассических стилей XVIII — XX веков, увлекаясь античностью и античными мифами, часто размещала Посейдона и его лихих коней в струях фонтанов.

«Вода и эмоции символически взаимосвязаны, а поэтому море – подходящее царство для Посейдона, бурно и эмоционально реагировавшего на любые внешние раздражители. Его животное-символ конь, олицетворяет силу и красоту физических инстинктов» [4].

В Москве необузданную четверку коней, похоже, сбросивших Посейдона, можно увидеть в фонтане Александровского сада. Как и в древней пещере, мы ощущаем неотвратимый бег времени, выраженный также и в названии скульптурной группы — «Четыре времени года» (1996 г., З.Церетели). Все оформление вокруг: беспокойные разрывы балюстрад, излишество скульптур и фонарей, стесненность пространства, повышающая напряженность композиции, промежуточное размещение между двух пространств — сада и площади, ее необычная постановка — заглубленность относительно основной поверхности Манежной площади — несет оттенок неустойчивого времени перестройки. Это своего рода символ новорусской Москвы с неукротимостью желаний и размахом.

Над Большим театром взметнулась квадрига Аполлона (1856 г., П.Клодт). Сложный образ лучезарного, но сдержанного покровителя наук и искусств, передан в стремительном беге его четверки, при этом он сам сохраняет полную отстраненность и спокойствие, управляя бегом коней силой своей мысли. Так и увлечение наукой и искусством меняет у человека его представление о времени и пространстве. Руки Аполлона заняты: в одной — лира, а в другой — лавровый венок. Рассматривая архетипы, психолог Джин Болен пишет: «Аполлон — воплощение мускульной склонности наблюдать и действовать с расстояния» [5].

Противоречивый характер Аполлона объясняется тем, что Аполлон первоначально был божеством догреческим, вероятно, малоазийским, где также существовал и культ лошади. Глубокая архаичность проявляется в тесной связи и даже отождествлении с растительным и животным миром — его можно встретить с лавром, кипарисом, волком, лебедем, вороном и жеребцами. В дальнейшем греки придали ему облик просветителя, которому не раз приходилось вступать в единоборство с варварскими

культурами. Римский облик Аполлона слился с греческим богом Солнца — Гелиосом. Главной обязанностью Аполлона было управлять дикими жеребцами, которые несли колесницу солнца.

Триумфальную арку (1826 г., И.Витали, И.Тимофеев), которая была возведена в честь победы в Отечественной войне 1812 г. у Тверской заставы, затем разрушена в 1936 г. и воссоздана на Кутузовском проспекте (1966 г., В.Либсон), венчает колесница крылатой Славы, которую мерным шагом гордо и медленно влечет шестерка коней. Кровавая победа уже свершилась, и теперь Слава лавровым венком, высоко поднятым в правой руке, венчает победителей. Если древние греки верили, что олимпийские боги перемещались на четверке лошадей, то в Древнем Риме в колесницу запрягали уже шестерку лошадей, где стоял триумфатор, во время торжественных процессий, когда армия возвращалась с поля брани. В реальной жизни управлять такой колесницей было чрезвычайно сложно, поэтому по бокам колесницы шли ратоборцы, которые придерживали крайних животных. Но в мире творческой фантазии Славе все подвластно, и она легко одна управляет шестеркой укрощенных скакунов.

«В русских сказках можно встреть упоминание о четырех конях, отображающих течение времени: Белый — Утро, Огненный — День, Гнедой — Вечер и Вороной — Ночь. Масть коня может обозначать диаметрально противоположные понятия» [6]. Белый конь играет культовую роль: верхом на белом коне святые герои освобождают пленниц и побеждают зло. Однако на белом коне предстает и смерть в Апокалипсисе.

«У древних славян колесницы богов были запряжены и лебедями, и лошадьми» [7]. Возможно, традиция украшать крышу дома коньком связана именно с этим, создается иллюзия движения дома навстречу солнцу.

Для Москвы образ лошади имеет особый контекст — это зримое присутствие ее воинственного покровителя Георгия Победоносца, которого всегда изображают на вздыбленном коне с высоко поднятым копьем, поражающим дракона или змея, символизирующего зло. Во времена княжения Дмитрия Донского он становится покровителем Москвы. Официально закрепленное в 1730 г. изображение св. Георгия

на московском гербе, исчезает после Революции 1917 г. и вновь восстанавливается в 1995 г. Этот неустанный воин многократно воспроизводится на правительственных зданиях, в музеях и университетах, больницах и памятниках. В Мемориальном комплексе Победы на Поклонной Горе (1995 г., З.Церетели) Георгий на яростном коне пронзает копьем уже отсеченную голову змея. Здесь с ним контрастируют две парные аллегорические фигуры Славы над боковыми крыльями Центрального музея Великой Отечественной войны 1941–1945 годов. Легкими неоседланными лошадками управляют без стремян, седел и уздечек две обнаженные девушки с развивающимися шарфами за спиной и золотыми победными трубами. Более спокойного Георгия Победоносца и его коня (1997 г., З.Церетели) разместили на вращающемся куполе подземного торгового комплекса «Охотный ряд». При этом можно отметить различия иконного образа св. Георгия с названными. В работах З.Церетели изображен тип «мускульного» героя, в то время как иконный облик св. Георгия поражает дракона не физической, духовной силой и фигуры даже несколько отстранены от происходящего.

До революции 1917 г. самым известным и динамичным московским конным монументом был памятник Генералу М.Скобелеву, изображенному в момент атаки (1912 г., П.Самонов). Советское правительство понимало роль монументального искусства в городской среде и значение героев, поверженной России для народного сознания и мировоззрения. В 1918 г., в соответствии с декретом Совета Народных Комиссаров «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и о выработке проектов памятников Российской Социалистической Революции», талантливый монумент герою Балканской войны был уничтожен.

К 800-летию Москвы в 1947 г. на этом месте закладывается первый советский конный монумент — величественный памятник Юрию Долгорукову (1954 г., скульпторы С.Орлов, Н.Штамм, А.Антропов, архитектор В.Андреев). В расцвет культа личности, после Великой Отечественной войны, Сталин стал прочно ощущать себя наследником великих деятелей русской истории, и это подчеркивалось пропагандой, проникавшей во все области.

Образ Юрия Долгорукого — собирательный, былинный. Однако конь совершенно конкретный, прототипом которого был чемпион Выставки достижений народного хозяйства 1954 г. по кличке Символ. Тяжелый и основательный, он готов стоять здесь века и своим видом утверждать незыблемость советского строя и сталинской формации.

Вслед за этим конным памятником в Москве в разное время было открыто еще несколько других, подчеркивающих военные подвиги полководцев. Маршал Георгий Жуков (1995 г., скульптор В.Клыков) верхом на коне по кличке Кумир тверской породы светло-серой масти изображен в момент принятия исторического Парада Победы 24 июня 1945 года. Причем именно Кумир попирает копытом поверженного фашистского орла. На пьедестале монумента присутствует еще одна лошадка — Георгия Победоносца на щите, стилизованная под древнерусское иконописное творчество. В соответствии с каноном, Георгий держит свое копье в открытой ладони — это Господь Бог пронзает зло небесной силой. При том, что автору удалось передать общий тонус и характер движения маршала, известные по документальным материалам, все же очевиден и ряд визуальных проблем в пропорциях и характере сопряжения объемов фигуры.

На барельефах «пешего» памятника Кузьме Минину и Дмитрию Пожарскому (1818 г., И.Мартос) тоже можно найти изображение лошади в составе русского ополчения, побивающего поляков. Позиция на коне выделяет князя Пожарского как руководителя народной армии.

На Кутузовском проспекте находятся конные памятники героям 1812 г., — спокойному и мудрому маршалу М.Кутузову (1973 г., Н.Томский), который осматривает поле боя, и П.Багратиону (1999 г., М.Мерабишвили, Б.Тхор), жеребец которого, рвущийся в бой, подчеркивает горячий характер самого князя.

Социальные волнения и забастовки начала XX в. нашли отражение в памятнике «Героям революции 1905–1907 гг.» (1981 г., скульпторы О.А.Иконников и В.А.Федоров, архитекторы М.Е.Константинов, А.М.Половников, В.М.Фурсов), где восставшие рабочие стаскивают участника подавления мятежей с присевшей на задние ноги и уже поддавшейся лошади,

В памятнике писателю М.Шолохову (2007 г., скульптор А.Рукавишников) на Гоголевском бульваре образы лошадей символически отображают растерянность в стране, раскол и, возможно, непонимание происходящего в эпоху социальных потрясений. Они плывут из последних сил, вверх против течения, сбросив своих наездников, — и «белых», и «красных». «Срезанные» водной поверхностью головы одеты в сбрую. Их судьба неизвестна, как и судьба наследия автора «Тихого дона», лодка которого и сама фигура даны в сложносимволической и образной трактовке цитаты ансамбля. При некоторой перегруженности символикой автору все же удалось преодолеть эффекты внутренней и внешней неустойчивости и дать свое метафорическое прочтение темы времени.

В сквере у здания фонда имени А.Сахарова можно увидеть композицию «Пронзенный Пегас» (2003 г., скульпторы Д.Митлянский, Г.Шилина, архитектор Г.Саевич), посвященную трудной судьбе советской интеллигенции. Этот крылатый конь и любимец муз имеет сложное мифологическое происхождение. С одной стороны, он родился в результате схватки Персея и Горгоны-Медузы из крови пораженного чудовища. Характер этого животного передан его именем, что на греческом означает «бурное течение», поскольку баталия происходила вблизи кипучего Океана.

С другой стороны, Пегас — вдохновитель творцов, поскольку он доставлял Зевсу-правителю на Олимп громы и молнии, который изготавливал творец-кузнец Гефест. Контраст и пронзенность форм скульптуры — прямой намек на взаимодействие власти и художника и выбор последнего — всегда выбор свободной воли.

Библиография:

1. *Randall White*. Prehistoric Art: the symbolic Journey of Humankind. — Harry N. Abrams. INC., Publishers, 2002. — P. 79.

2. *Брюдерер Сесилия*. Характер лошади: гены или воспитание? — URL: http://ethology.ru/library/?id=342

3. Мифы народов мира. Главный редактор С.А.Токарев, в 2-х томах. Т. 1. — М.: Советская энциклопедия, 1967. — С. 638.

4. *Jean Shinoda Bolen*. Gods in every man. — HarperPerennial. A Division of HarperCollinsPublishers, 1989. — P. 73.

5. Там же. — P. 130.

6. Мифы народов мира. Главный редактор С.А.Токарев. В 2-х томах. Т. 1. — М: Советская энциклопедия, 1987. — С. 666.

7. *Рыбаков Б.А.* Язычество древних славян. — М.: Наука, 1987. — С. 270.

З.К. Койчуева (Топалова)

ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ОБРАЗНО-СТИЛИСТИЧЕСКОЙ ОБЩНОСТИ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ КАРАЧАЕВО-ЧЕРКЕСИИ. (ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ)

«*…На Кавказе 360 языков, я раньше отрицал это, пока не увидел сам много городов и в каждом городе есть свой язык, своя культура…»*
Ибн-Хаукаль

В статье рассматриваются специфические особенности формирования декоративно-прикладного искусства многонационального региона. Приводятся примеры анализа различных этнических влияний, обусловленных связью историко-генетических слоев субстратного древнекавказского, скифского, аланского и степного ирано-тюркского населения. Раскрываются вопросы взаимодействия культур, эволюции художественных форм и изобразительных традиций.

In article specific features of formation of arts and crafts of the multinational region are considered. Examples of the analysis of various ethnic influences caused by communication of historical and genetic layers of the substratny drevnekavkazsky, scythian, alansky and steppe irano-turkic population are given. Questions of interaction of cultures, evolutions of art forms and graphic traditions reveal.

Ключевые слова: национальные формы; древние скифские, аланские, ирано-тюркские и кавказские художественные традиции; произведения народного декоративно-прикладного искусства.

Keywords: national forms; ancient scythian, alansky, irano-turkic and caucasian art traditions; works of national arts and crafts.

Сложный, достаточно противоречивый процесс искусствоведческого исследования и анализа декоративно-прикладного искусства Карачаево-Черкесии основан на целом ряде совокупных явлений, включенных в реконструкцию процесса зарождения, развития и становления искусства народов, населяющих территорию многонационального региона. Специфика сложившегося синкретизма связана с большим количеством задействованных и переплетенных в процессе формирования общерегиональной художественной культуры различных видов древнего искусства. Первоначальная слитность этнических и культурных напластовываний, связанных с большим перемещением и смешением национальных культур, религиозных представлений, особенностей художественного восприятия и образной интерпретации, является основным определителем региональной художественной культуры и ее специфических особенностей.

Древнее искусство оказало серьезное влияние на развитие и становление современных форм декоративно-прикладного направления. Не только этнические традиции, социальные условия и культурные связи, но и природно-климатические условия оказали сильное влияние на формирование особенностей регионального искусства, обнаружение и изучение памятников которого, неизвестных науке форм и видов декора, дополняет наши знания о происхождении и истории народов, населяющих нынешнюю Карачаево-Черкесию, дает возможность перейти от первой стадии собирания и публикации собранного материала ко второй — систематическому изучению искусства коренных и ассимилированных народов в историческом аспекте.

Северный Кавказ испокон веков населен пестрыми и многоязычными племенами, прошлая материальная и духовная культура которых составляет одну из интереснейших страниц истории зарождения искусства региона. Победители киммерийцев скифы — создатели культуры, пользующейся мировой известностью и дошедшей до нас во множестве шедевров декоративно-прикладного искусства в творческом контакте с причерноморскими эллинскими и меотскими мастерами *(предками адыгов-черкесов),* выработали искусство, вершиной которого являются произведения так называемого скифского звериного стиля Северо-Западного Кавказа. В IV–III вв. до н.э. из этого обширного объединения

выделяется племя аорсов, начинающее быстрое продвижение на запад и юг, широко расселяющееся на равнинах Северного Кавказа [1]. Так появляется волна иранских племен, навсегда связавшая историю изобразительной культуры Северного Кавказа с иранской, что послужило началом этногенеза ряда народностей *(в том числе и осетинской)*. На рубеже I в. н.э. из аорского объединения выдвинулось воинственное племя алан. Оно вступает в контакт с местным коренным оседлым населением кобанской культуры железного века и создает сильный союз племен под своей эгидой. Культура алан-танаитов *(по Марцеллину)* обнаруживает связи как с Востоком *(звериный стиль в прикладном искусстве),* так и с Римом, Грецией, кельтами и Закавказьем. Аланские могильники IV–VI вв. наводнены высокохудожественными ювелирными изделиями из золота, серебра, бронзы. Многие из них выполнены в многоцветном полихромном стиле и украшены инкрустациями из полудрагоценных камней или цветного стекла. Аланы развивают оригинальную культуру, представляющую синтез иранских традиций с элементами предшествующих кавказских культур, боспорскими, греко-византийскими и восточными влияниями [2].

В начале VIII в. западные аланы были изолированы от восточных болгарами, внедрение которых в глубь Алании и этническое смешение положило начало процессу этногенеза балкарцев и карачаевцев *(в основной своей массе бывших тенгрианцами)*. Вторым крупным этническим и, соответственно, культурным пластом Алании было местное коренное население, жившее здесь с глубокой древности. В осетинском Нартском эпосе местные жители получили имя «кадзи». Третьим компонентом в населении и художественном развитии Алании была значительная группа тюркского происхождения — болгаро-хазары, в VIII–IX вв. привнесшие свои изобразительные традиции (*руническое письмена Хумаринского городища, наскальные изображения Усть-Джегуты и Гумм Баши)*. Таким образом, в Алании сложился высокий уровень этнической и культурной консолидации, ремесленное производство, в частности, обработка черных и цветных металлов, их ориентация на рынок и специализация. Последнее находилось в связи с конкретно-историческими причинами, среди которых длительное время функционировавший «Великий шелковый путь».





Рисунок 1. Фибула *(застежка-булавка)* кобанской культуры с привесками в виде стилизованных бараньих голов
Рисунок 2. Фибула *(застежка)* кобанской культуры в виде фигуры лошади

В X–XI в. Алания достигает наибольшего могущества и культурного подъема, обогащенного постоянными связями как с ближайшими соседями, так и с далекими Византией и Русью. Эта высокогорная суровая страна становится колыбелью и крепостью народов нынешней Карачаево-Черкесии. Именно в это время на стыке двух эпох — раннего и позднего средневековья — в новых природных, исторических и социальных условиях происходит своеобразный и далеко еще не раскрытый искусствоведами культурный Ренессанс. Сливаются в единый сплав древние скифские, аланские и кавказские художественные традиции, они переплетаются, обогащая друг друга, и формируют совершенно новое явление — этнографическую многонациональную культуру Карачаево-Черкесии.

Необычайно яркий расцвет *бронзовой металлургии*, производившей массу подлинно художественных предметов, стоящих на грани высокого искусства, оказался непревзойденным и в последующие эпохи. Железо в начале существования этой культуры встречалось редко *(в основном, в качестве инкрустации по бронзе),* но число железных предметов постоянно и быстро увеличивается, и примерно с XVI в. оружие — почти сплошь железное. Из бронзового оружия выделяются весьма оригинальные и изящные литые топоры и кинжалы, разнообразные

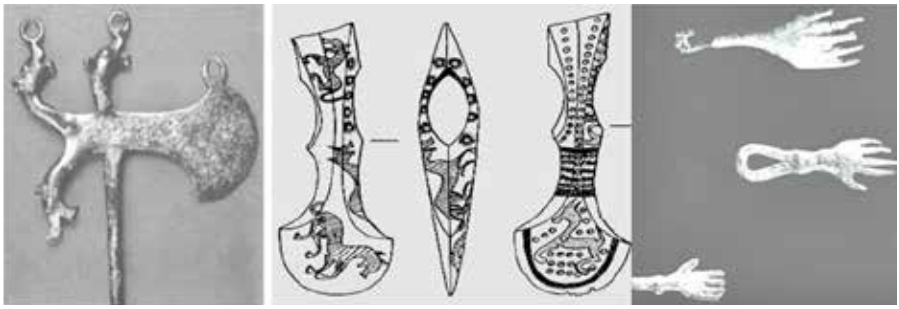


Рисунок 3, 3 (а). Кобанские бронзовые культовые орнаментированные топоры
Рисунок 4. Изображения человеческой руки *(пряжка или подвеска)*. Длина 7,2 см. Первая половина I тысячелетия до н.э.

привески в виде фигурок животных и птиц, а также, металлическая и глиняная посуда. Широкие мужские пояса из листовой бронзы скреплялись массивными пряжками, женские косы собирались в специальные бронзовые зажимы с подвесками [1].

Часть небольших бронзовых фигурок служила привесками — украшениями костюма, другие не предназначались для декоративных целей, и употребление их было связано с далекими от бытовой стороны жизни функциями (рис. 1). Прикладная, декоративная сторона антропоморфных статуэток определялась, тем, что в роли пряжек выступали и сами бронзовые фигурки зверей. Одна из них, наиболее примечательная, — рельефная фигурка лошади, изображенной в стремительном движении. По краю гривы и на хвосте — косые насечки, на туловище и голове — параллельные и пересекающиеся линии. Крючок находится на оборотной стороне пластины (рис. 2). В ином случае скульптурные изображения животных украшали пряжки, основа которых имела вид плоских перекладин [3]. Наибольшее распространение получила форма фибул-застежек в виде булавок, служивших для скрепления одежд, — дугообразная, с иглой, начинающейся с кольца-пружины (рис. 1).

Наше представление о кобанской культуре, прежде всего, ассоциируется с бронзовыми топорами — культовыми и парадными, относящимися к атрибутам культа почета и власти. Они, как правило, покрыты тонко выгравированными изображениями (рис. 3). Сюжеты

их устойчивы — фигуры собак, оленей с ветвистыми рогами, лошадей, змей, рыб в сопровождении геометрического орнамента, связанного с космологическими представлениями *(розетки, круги, зигзаги*) [3]. К примеру, на топоре из Кобана художник запечатлел древний сюжет змееборства, борьбы человека за солнечный свет и воду. Аналогичные сюжеты были распространены у многих народов Северного Кавказа. Изображения размещались на плоских лопастях топоров, точно вписаны в очень ограниченное пространство и отличались уверенностью рисунка, острой наблюдательностью и мастерством кобанских художников-граверов. В IX–VIII вв. до н.э. они выработали свой, присущий кобанской культуре, художественный стиль с тератологическими мотивами: звери, рыбы, птицы, населяющие три стихии мироздания, — землю, воду и небо. Те же изображения собак, оленей, змей мы видим на бронзовых пластинчатых поясах и пряжках. Стиль всех этих рисунков един, изобразительные средства лаконичны [3] (рис. 3 (а)).

Не менее значительным художественным явлением региона можно считать и кобанскую мелкообъемную скульптуру. Это литые из бронзы фигурки людей, всадников, баранов, оленей, кабанов, рыб, змей, собак, лошадей, птиц. Часто встречаются изображения частей животных, например, бараньи головы, с круто завернутыми рогами, головы туров. Встречается также кисть руки человека — предметы особого рода, интересные как по своему облику, так и по разнообразному назначению [1, 3] (рис. 4).

Давно установлена Кавказская основа кобанской культуры. Что же касается богатого искусства Кобана — графики и скульптуры, в предшествующих местных северокавказских культурах его истоков нет. Искусство Кобана неразрывно связано с одновременным искусством Закавказья и Северо-Западного Ирана, где в расписной керамике III–II тысячелетия до н.э. и бронзах Луристана встречаются те художественные элементы, те стилистические особенности, которые расцветают в Кобане [1]. Поздние кобанские племена, населявшие северные склоны Центрального Кавказа, вступили в контакт с ираноязычными аланами, стали смешиваться с ними и растворились, приняв тем самым участие в формировании, балкарского, карачаевского, осетинского,

абазинского, дагестанского и некоторых других народов Северного Кавказа. Формирование адыгов — черкесов на территории нынешней Карачаево-Черкесии, было замечено еще в V–VIII вв., к этому времени относятся ранние адыгские поселения и могильники, обнаруженные в районах Урупа и Лабы.

Кобанское общество, оставившее памятники своей культуры в Осетии, Балкарии, Кабарде, Карачае, Адыгее, Чечне, Дагестане, Ингушетии, Армении, Грузии, Ставропольском и Краснодарском краях, было обществом скотоводов, охотников и металлургов. Яркое искусство Кобана не исчезло бесследно — его элементы пережили века и органически вплелись в современное декоративно-прикладное, изобразительное искусство Карачаево-Черкесии. Мы без особого труда узнаем кобанские черты в карачаевских, черкесских, абазинских, балкарских, осетинских, дагестанских, ногайских национальных орнаментах, вышивках, скульптурах, ювелирных изделиях, в украшающих подвесные светильники фигурках животных, искусно выкованных из железа и т.д. Широко известны кавказские кинжалы XVIII–XIX вв., точно повторяющие формы бронзовых коротких мечей Кобана и Алании, наборные пояса, конская упряжь, седла, металлические подвески и украшения женских платьев, навершия, фибулы, орнаментальные мотивы и многие другие формы прикладного искусства, вновь возвращающиеся в декоративно-прикладное искусство региона, соединяя и объединяя культуры в одно целое синкретическое поле.

Материалы по древнейшему *керамическому* искусству крайне незначительны. Но, уже во II тыс. до н.э., в эпоху бронзы, это искусство вступило в пору расцвета, а к концу тысячелетия появляются первые образцы мелкообъемной пластики. Население равнин и предгорий с большим вкусом украшало бытовую утварь и, прежде всего, керамику при помощи особой техники «шнурового оттиска», перенятой у степных соседей, а также сочетанием точечных вдавливаний специальным зубчатым штампом, иногда и рельефными налепами [5, 6]. Если раньше декор сосуда сводился к сочетанию 2–3 простейших элементов, то теперь он нередко представляет сложную орнаментальную композицию, покрывающую собой всю верхнюю



Рисунок 5. Чернолощеный кувшин с изображением солнечного диска *(Ставрополье)* близкий по орнаментации дольменам Кяфарского городища *(Карачаево-Черкесия)*; сосудик кобанской культуры сарматского времени из а.Красный Восток *(Карачаево-Черкесия)*

Рисунок 6. Аланские керамические изделия из погребений

часть зигзагообразно изогнутыми ломаными полосами; рядами прямых параллельных оттисков витого шнура, окантованного либо зубчатым штампом, либо точечными наколами; соединенными вершинами треугольниками; клетками, «елочками» и т.д. (рис. 5). Часто можно встретить налепные узоры в виде двойной волюты *(спиралевидный завиток с кружком)*, которые принято считать стилизованными изображениями бараньих головок [6]. Сосуды орнаментировались параллельными волнистыми полосками, всевозможными вариациями спирали, концентрическими кругами, дугами, овальными и круглыми выступами [3, 7]. Графические изображения домашних, диких и фантастических животных, характерные, например, для Осетии, не получили в то время особого распространения у древних обитателей территории современной Карачаево-Черкесии. Единичны здесь и изображения человека. Зато чрезвычайно популярной оказалась мелкая анималистическая пластика и бусы, всевозможные амулеты и статуэтки, воспроизводящие голову или всю фигуру быка, барана, тура, собаки, медведя, лошади, оленя и т.д. В подавляющем большинстве случаев статуэтки выполнены с виртуозным мастерством, совмещающим в



Рисунок 7. Адыгский кувшин X–XIII вв.
Рисунок 7 (а). Керамический кувшин с зооморфными ручками
Рисунок 8. Бронзовый ногайский котел с тремя ножками в виде протом архара

себе высокие профессиональные навыки и острую наблюдательность охотника и скотовода. Изобразительное искусство «кобанцев» было, вероятно, тесно связано с такими сферами первобытной идеологии, как производственная магия, культ плодородия, охотничьих божеств, тотемизм [1]. Один и тот же предмет мог одновременно удовлетворять реальные потребности человека, отвечать его религиозным взглядам и соответствовать его пониманию красоты. Такая синкретичность особенно характерна для древнего искусства, неотделимого от народного быта.

Керамику периода VIII–V вв. до н.э. можно отнести к четырем типам:

- горшки с раздутым туловом и слабо отогнутым венчиком с семячковидным орнаментом на верхней части тулова, по венчику — косые насечки, ногтевые вдавлены;

- горшки с загнутым бортиком без выгиба, покрытые типичным геометрическим орнаментом;

- миски с сильно вогнутым внутрь бортиком и с шишечками на тулове, небольшие чернолощеные чарки с выступающими ручками;

- крупные тонкостенные сосуды с раздутым туловом и узким горлом.

Вся керамика лепная, черепок в изломе серый или коричневый. Орнамент трех типов: рельефный, геометрический и лощением (*хорошо представлены в Змейском поселении)* [1] (рис. 5).

Керамика IV–VII вв. была зафиксирована раскопками в Хумаринском, Адиюхском, Гилячском, Римгорском, Амгатинском городищах, в поселениях Узун-Колском, Джамагатском. Находки из них относятся к трем типам:

- лощеные столовые горшки, представляющие собой сосуды шаровидной и баночной формы с плоским дном и отогнутым венчиком. Некоторые из них снабжены небольшой ручкой, прикрепленной одним концом к плечику сосуда, другим — к венчику, а также имеют сосцевидные налепы на тулове. Емкость горшков — 0,5–1,5 л. Специфическим признаком посуды является наличие в керамическом тесте блесток слюды (рис. 6).

- небольшие лощеные кувшинчики серого или черного цвета со слабоотогнутым или прямым венчиком, шаровидным туловом, ручками, начинающимися от венчика с сосцевидными налепами на расширенной части тулова. Большинство из них имеют зооморфные ручки в виде хищной птицы или животного. Поверхность кувшинчиков орнаментирована вертикальными и горизонтальными лощеными линиями, кружками в виде зигзагов, линиями рифления [8] (рис. 7 (а)).

- к третьему типу относятся фрагменты больших кувшинов со сливом и одной или тремя ручками, яйцевидной или грушевидной формы тулова. Отличительной чертой этой керамики являются тонкие стенки, хорошо отмученное тесто, содержащее блестки слюды. Они, как и предыдущие, на поверхности имеют орнамент в виде налепных сосков, горизонтальных и вертикальных полос лощения, тулово некоторых из них снабжалось вертикальными ребрами, расположенными на одинаковом расстоянии друг от друга [9] (рис. 7).

С VII–VI вв. до н.э. декоративно-прикладное искусство «кобанцев» начинает испытывать определенное влияние скифского «звериного стиля». Влияние это оказалось довольно поверхностным, не затронувшим основ кобанского искусства. В настоящее время известна уже сравнительно многочисленная серия образцов местной торевтики, отмеченных печатью подобного стилистического синкретизма, например, керамическая статуэтка тура из Нижне-

Чегемского могильника *(Балкария),* изображенного в характерной для «скифского оленя» позе летучего галопа, или же декоративные фризы на кобанских сосудах с изображениями того же «скифского оленя» в традициях кобанской графики [1].

Главным содержанием декоративно-прикладного искусства сарматского времени III в. до н.э. — III в. н.э. становится окончательное возобладание в региональной торевтике так называемого «полихромного стиля», вытеснение изобразительных мотивов и архаичного геометрического орнамента растительным, трансформация реликтов изобразительности в зооморфные узоры [6]. Орнаментальные композиции в виде пышных растительных побегов, иногда с редкими вкраплениями стилизованных фигурок диких животных, выполненные в технике чеканки, аппликации, тиснения, вышивки, резьбы и т.д., можно встретить на самых различных сохранившихся изделиях аланских мастеров: мелкой пластике, одежде, оружии, седлах, чепраках, надгробиях.

Необходимо отметить, что если субстратный компонент в культуре народов Карачаево-Черкесии часто привлекал внимание исследователей и находил отражение в кавказоведческой литературе, то компоненты, связанные с культурными традициями внекавказского происхождения, оставались, в значительной мере, вне поля зрения исследователей. Говоря об исконно кавказских элементах в декоративно-прикладном искусстве региона, заметим, что наиболее древние из этих компонентов уходят в эпоху бронзы. Такого рода параллели, очень любопытные и выразительные, можно найти в деталях костюма, в организации интерьера жилища, в некоторых орнаментальных мотивах и мелкой пластике [10]. Отмечается удивительное сходство орнаментальных элементов декоративно-прикладного искусства, одежды, изобразительных традиций народов Северного Кавказа, несмотря на заметное для опытного искусствоведа различие.

Примечания:

1. *Кузнецов В.А*. Путешествие в древний Иристон. — М.: Искусство, 1974. *Его же.* Слава древнего Кобана. — М.: Искусство, 1974.

2. В исследованиях А.А.Иессена, Е.И.Крупнова, Т.М.Минаевой, Е.П.Алексеевой, В.А.Кузнецова и др.

3. *Доманский Я.В*. Древняя художественная бронза Кавказа. — М.: Искусство, 1984. — С. 23–38, С. 54–58.

4. *Марковин В.И*. Культура племен Северного Кавказа в эпоху бронзы (II тыс. до н.э.). — М., 1960. — С. 3–12.

5. *Койчуева З.К*. Из истории развития изобразительной культуры Карачаево-Черкесии. — Карачаевск: Изд-во КЧГУ, 2011. — С. 19–24; *Ее же*. История художественной керамики. Программа курса. КЧГУ. — Карачаевск, 2005.

6. *Кузнецова А.Я*. Народное искусство карачаевцев и балкарцев. Нальчик: Эльбрус**,** 1982. 176 с.: ил. 176 с. — С. 61–85; С. 76; С. 98.

7. *Батчаев В.М*. Из традиционной культуры балкарцев и карачаевцев. — Нальчик, 1981.— С. 233.

8. *Биджиев Х.Х*. Тюрки Северного Кавказа. — Черкесск,1993; *Мизиев И.М*. История Балкарии Карачая. — Нальчик, 1996.

9. *Минаева Т.М*. К истории археологических обследований верховьев реки Кубани // УЗ СГПИ. — Ставрополь, 1951; Поселения в устье реки Узун-Кол // СА. — 1960. — № 2. — С. 147–152.

10. *Комеч А.И*. Древнерусское зодчество конца X — начало XII в. — М., 1987; *Койчуева З.К*. Зарождение и развитие изобразительного искусства Карачаево-Черкесии. — Нальчик, 2004. — С. 32.

Библиография:

1. *Аслан Тов, Азаматова Мин-Кутас*. Адыгейский народный орнамент. — Нальчик, 2014.

2. *Батчаев В.М*. Из традиционной культуры балкарцев и карачаевцев. — Нальчик, 1981. — С.233.

3. *Биджиев Х.Х*. Тюрки Северного Кавказа. — Черкесск, 1993.

4. *Гаджиева С.Ш*. Материальная культура Кумыков (XIX–XX вв.). — Махачкала, 1969. — С. 109–111.

5. *Геродот*. История. I // Перевод Г.А. Стратановского, 1972. — 216с. — С. 103–106.

6. *Доманский Я.В*. Древняя художественная бронза Кавказа. — М.:

Искусство, 1984. — 238 с.: ил.

7. История Казахской ССР. С древнейших времен до наших дней. Том I. Первобытно-общинный строй. Племенные союзы и раннефеодальные государства на территории Казахстана / Коллектив авторов под ред. *А.Н.Нусупбекова*. — Астана, 1977. — С. 11–38.

8. *Канокова Ф.Ю.* Декоративно-прикладное искусство ногайцев: автореферат дис. кандидата искусствоведения наук: 17.00.04. — М., 2012. — 32 с.

9. *Койчуева З.К.* Из истории развития изобразительной культуры Карачаево-Черкесии. — Карачаевск: Изд-во КЧГУ, 2011. — 188 с.: ил. — С. 19–24.

10. *Койчуева З.К.* История художественной керамики. Программа курса. КЧГУ. — Карачаевск, 2005. — 20 с.

11. *Комеч А.И.* Древнерусское зодчество конца X– начало XII в. — М., 1987.

12. *Крупнов Е.И.* Древняя история Северного Кавказа. — М., 1960. — С. 369–370.

13. *Латвийский Б.А.* Древние кочевники «Крыши мира». — М., 1972. — С. 100–140

14. *Марковин В.И.* Культура племен Северного Кавказа в эпоху бронзы (II тыс. до н.э.). — М., 1960. —112 с.

15. *Минаева Т.М.* К истории археологических обследований верховьев реки Кубани // УЗ СГПИ. — Ставрополь, 1951.

16. *Минаева Т.М.* Поселения в устье реки Узун-Кол // СА. — Ставрополь, 1960. — № 2. — С. 147–152.

17. *Охонько Н.А.* Археологические памятники Ставропольской возвышенности и вопросы заселения Центрального Предкавказья в древности и средневековье // МИСК. — Ставрополь, 1988. — № 15–16.

18. *Студенецкая Е.Н.* К вопросу о национальной кабардинской одежде УЗ КНИИ. Т. 4. — Нальчик, 1948. — С. 200–220.

19. *Студенецкая Е.Н.* Карачаевцы. Народы Кавказа. Т. I. — М., 1960. — С. 254.

Н.Г. Мизонова

ВЗАИМОВЛИЯНИЕ НАРОДНОГО ТЕКСТИЛЯ И КОСТЮМА НА ФОРМИРОВАНИЕ ИХ ЛОКАЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ НА ТЕРРИТОРИИ СОВРЕМЕННОЙ ИВАНОВСКОЙ ОБЛАСТИ

«Ивановский текстиль» стал общепринятым понятием, в отличие от «ивановского костюма», так как классификация костюмов исторически связана с принадлежностью к губерниям. Локальный народный костюм на территории Ивановской области отличает связь с местными традициями оформления текстиля, лаконизм и художественная завершенность образа. Ивановский народный костюм рубежа XX века является одним из самых элегантных видов народного костюма России.

«Ivanovo Textile» has become a conventional notion in difference to «Ivanovo Costume» because the classification of costumes is connected historically with their belonging to this or that official regions. The local folk costume of the territory of the contemporary Ivanovo region is different due to its connection with local traditions of textile decoration, due its laconism and completeness of artistic image. The Ivanovo folk costume at the border of the 20-th century is one of the most elegant kinds of folk costumes of Russia.

Ключевые слова: костюм, текстиль, сарпинка, сарафан, рубаха, традиции, парочка.

Keywords: costume, textile, sarpinka, sarafan, shirt, traditions, pair.

Ивановская область известна как центр российского текстильного производства. В контексте понятия «народный костюм» ее название звучит редко. Причина такой разницы в том, что во время своего революционного прошлого и организации в 1918 г. Иваново-

Вознесенской губернии область прославилась как «родина красных ткачей». Меньше всего в это время руководство страны интересовали проблемы сохранения и развития фольклора. Народный костюм Ивановской области как бы пропал. В книгах и альбомах о народном костюме долгое время никаких упоминаний о нем не было. И только специалисты понимали, что искать его нужно в уездах Владимирской, Костромской и Ярославской губерний, расположенных на территориях нынешней Ивановской области. Например, в Шуйском уезде, перешедшем в 1918 из Владимирского в Иваново-Вознесенское подчинение.

В то же время, ивановская земля, безусловно, всегда была населена людьми, отличающимися самобытным мировоззрением и культурой. Столицей этой местности в узком историческом смысле, очевидно, надо считать не Иваново, а Шую — город гораздо более древний и славный [1]. И хоть он никогда не обладал административной самостоятельностью, будучи всегда подчинен Владимиру, вокруг него не просто жила безликая крестьянская масса. Ткацкое, красильное и набойное ремесло существовало здесь с IX–X веков. Этот город в средние века оказался местом испоселения множества ремесленников и богомазов, вероятно даже привезенных Софьей Палеолог из Византии, после ее падения в 1452 году. Возможно, это обстоятельство вызвало расцвет иконописи в Шуе, Палехе и Холуе. Из этих людей образовалась общность офеней и коробейников, благодаря деятельности которых в том числе сложился и текстильный промысел. Как только во второй половине XIX века были построены железные дороги, на базе мануфактур началось бурное развитие промышленности. Кроме того, отмена в 1861 г. крепостного права также способствовала развитию промышленности и активизации общественного интереса к своей истории и народному костюму [2]. В это время сложились многие принципы систематизации народного костюма и были описаны признаки его локальных особенностей.

Сравнение количества ивановских предприятий, выпускающих ткань и занимающихся отделкой, позволяет утверждать, что славу и богатство Иванову принесли не ткачи, а отделочники [3]. Однако история и политические соображения сформировали образ Иванова как города красных ткачей.

Бурное развитие промышленности способствовало тому, что на территории Ивановской области быстрее, чем во многих других регионах России, пошел процесс замены традиционного льна для пошива одежды на фабричный ситец, и, следовательно, изменились формы традиционного костюма. К концу 40-х годов ручная набойка практически перестала существовать. Однако нельзя не учитывать и тот факт, что еще до перехода к новым материалам одежда этой территории, будучи во многом тождественной формам и видам одежды близлежащих областей, уже отличалась от них.

Основные черты сходства ивановского мужского и женского костюма с одеждой региона Верхней Волги и русского Севера связаны с использованием одних и тех же волокон, приемов ткачества, одинаковых природных красителей и традиционного плоского безотходного кроя. В начале века почти вся одежда кроилась по схемам, основанным на модулях, — ширине холоста и длине рукава и изделия. Традиционные методы изготовления ткани и ее орнаментации не позволяли значительно отступить от сложившейся схемы. Лен, в свою очередь, диктовал плоский крой. Информацию о способах кроя, его связи с орнаментом, приемах его выполнения и сюжетах можно было получить только на примерах образцов уже выполненных изделий. Повтор всех элементов или незначительное изменение их заставляла мастериц поддерживать традицию, которую можно понимать как повторение. Именно поэтому традиционный крой самых обиходных предметов одежды — мужских и женских рубах и мужских портов — во всех губерниях России является наиболее общепринятым.

Одной из самых распространенных тканей, из которой шились повсюду в Верхневолжье и на Севере сарафаны, мужские и женские рубахи и юбки, была пестрядь. Она ткалась в таком разнообразии, что в зависимости от размеров клеток и цвета нитей в основе и утке у каждой были свои названия. Ткачи ивановского региона обеспечивали почти всю Россию александрийкой — пестрядью в мелкую клетку с использованием синей и красной нити.

Однако еще на стадии использования в качестве основного материала льна и общих методов кроя ивановская крестьянская одежда отличалась от одежды других регионов чрезвычайным лаконизмом. Прежде всего,

в отделках. В ивановских юбках, рубахах и сарафанах вышитый или тканый орнамент практически не встречается. Орнаментальные вставки, выполненные в технике узорного ткачества или вышивки, использовались почти исключительно на полотенцах. В найденных экспедициями Ивановского текстильного института 1980–1991 годов женских рубахах отделкой служили только узкие полосы вышивки крестом по краю рукава, воротника и вдоль кокетки.

Другим знаковым отличаем домашнего ивановского текстиля, является его цветовое решение. В вышитых полотенцах использовались многие традиционные народные швы с преобладанием техники «по выдергу». В этой технике, способствующей геометричности и графичности орнаментов, обычно использовался только белый цвет.

Как известно, цвет в народном текстиле тем ярче и богаче, чем ближе расположение мест его существования к югу. В Архангельской губернии преобладало использование красного цвета в орнаменте, который, соединяясь с белым фоном, в зависимости от плотности вышивки давал варианты от яркого и контрастного орнамента до нежного розового. Примерно так же украшались вологодские изделия, в Костроме и Ярославле к красному прибавлялись другие цвета и т. д. Но в Ивановском регионе происходит спад нарастания цвета, и он вообще пропадает. Почти все образцы домашнего текстиля здесь украшает вышивка белой ниткой по белому же холсту.

Белая «строчка» или белая гладь еще до середины прошлого века выполнялась в различных вариантах на фабриках, сменивших строчевые артели, работавшие практически в каждом районе Ивановской области. Эта техника предполагает создание элегантной простоты и чистоты за счет безупречного выполнения рисунка по счету нитей.

Сухое, строгое цветовое решение интерьера стилистически соответствовало строгости решения формы и цвета костюма. Клетчатый сарафан, рубаха из сарпинки или белого льна и платок на голове долгое время был основным комплектом женского костюма. Иногда вместо сарафана использовалась юбка, сшитая также из клетчатой ткани. В мужских рубахах использовалась та же сарпинка, только обычно она была мельче, чем для юбок и сарафанов.

Строгость силуэта и декора ивановского костюма изначально

повлияла на решение рисунков набойки и ее цветового решения. Большинство набоек XVII–XVIII веков напечатаны с помощью одной манеры черным, коричневым или темно-синим цветом. Позднее стали добавлять от руки дописанные детали более ярких красок — красной, розовой, золотистой и зеленой. В любом случае на приемы кроя и характер текстильного рисунка большое влияние оказывала технология их изготовления, предполагавшая определенную скупость при выборе выразительных средств и создание при этом единого стиля в художественном решении костюма.

С приближением к XX веку увеличился поток информации и к мастерам текстиля, и к мастерицам, шьющим одежду. Женщины стали внимательно рассматривать одежду горожанок, пробовали изобрести новые приемы кроя и пошива, в том числе используя комбинации старых приемов. Примером такого решения является платье-рубаха, найденное сотрудниками музея народного быта в начале XXI века в Савинском районе. Перед рубахи скроен по типичной старинной схеме рубашечного кроя, а спинка — по схеме кроя сарафана. Она имеет низкую отрезную кокетку, и подол ее заложен в мелкую складку так, как это делалось на ситцевых сарафанах. Примечательно, что рубаха сшита из очень плотной хлопчатобумажной ткани, по толщине близкой ко льну, что, возможно, и побудило мастерицу объединить приемы формообразования рубахи и сарафана. Это подтверждается и «отделкой» рубахи — двумя застроченными поперечными складочками, которыми обычно украшали ситцевые рубашки от «парочки». Этот пример подтверждает, что переход с одной формы к другой продолжал традиции ивановского костюма, отличающегося лаконизмом и вкусом.

К переходу к ситцевым сарафанам во второй половине XIX века ивановский костюм был более подготовлен, чем одежда многих других регионов, поскольку здешним мастерицам не пришлось соединять разные по стилю рисунки набойки и вышивки. Вкус, воспитанный иконописью и текстильным ремеслом, способствовал тому, что на ивановской земле на рубеже XX века сложился и бытовал один из самых элегантных видов крестьянского костюма. Легкий, с ювелирной тщательностью собранный в сборку на талии сарафан обеспечивал идеальную посадку. Головной убор к этому времени почти повсюду

сменился платком, который стал важным элементом художественного решения всего комплекта костюма. Манера ношения его концами вниз спереди делала его важным масштабным элементом, организующим внимание на лице. Платки, выпускаемые ивановскими фабриками, точно соответствовали стилю рисунка ткани, а кайма, украшавшая платок, создавала деликатный композиционный акцент всего комплекта. Для посещения церкви и на праздники надевали дорогие ковровые или шелковые платки, в центр которых для сохранности нашивали кусочек ткани, выполнявшей ту же роль, что подоплека в рубахах. В обиходе использовались ситцевые платки с традиционной каймой из восточных огурцов или розочек в ивановской трактовке. Середина украшалась стилизованными изображениями мелких розочек или небольших полевых цветов и фигурок, похожих одновременно и на ягодку, и на простой почти геометрический мотив. Наличие платка, закрывающего грудь спереди, продолжало традицию скрывать особенности женской фигуры и практически исключало ношение украшений типа бус. Такое решение усиливало строгость и лаконичность одежды. Возник образ, близкий к образам богомолок и странниц, который использовался в работах М.Нестерова и других художников уходящей Руси.

Платок был важным знаковым элементом крестьянской одежды. Только он не входил в обязательный список одежды, которую приносила в дом в качестве приданого невеста. Платок покупался и дарился ей мужем по важным и значимым поводам. Например, на поход в церковь для крещения ребенка. В деревне следили, как соотносится цена платка с достатком семьи, определяя тем самым, любит муж жену или нет.

Самым популярным фоном для ситцевых деревенских сарафанов был «немаркий» темно-синий цвет. В оформлении ситцев, сделанных в Иванове, было много сходства со старинными образцами. Ивановские фабриканты рассчитывали на крестьянского потребителя, что делало их продукцию ближе к изделиям народных мастеров. Товар московских, ярославских, тверских фабрик был качественнее и ориентировался на европейские образцы и, главное, был более дорогим. Костюм активно влиял на оформление тканей, которые называют традиционными ивановскими ситцами. Название «сарафанные» для определенной части ассортимента говорит об их глубокой эстетической и практической связи.

У сарафанов было множество незаметных на первый взгляд дизайнерских находок. Поясок, вшитый в боковой шов, мог завязываться как спереди, так и сзади. Это остроумное решение позволяло обычно завязывать поясок спереди, подчеркивая талию, а при наступлении беременности завязывать его сзади. Сарафан плавно «вырастал» вперед вместе с будущим ребенком. В боковом шве устраивали карман, со стороны изнанки по краю подола нашивали кайму, предохраняющую низ сарафана от износа. Костюм был немарким, износостойким, стройным, очень удобным. Один и тот же крой подходил женщинам всех возрастов. Возможность варьировать цвет фона ситца сарафана и платка позволяла при общем стилевом единстве получать живописное разнообразие и индивидуальность.

Переходной формой от деревенского к городскому костюму была «парочка» — комплект из ситцевой кофты и юбки, украшенной снизу оборкой. Парочка в ивановском регионе была очень распространена и отсюда «двигалась» по всей России.

Нужно отметить, что деревенские и фабричные мастерицы переходного периода создавали в большинстве своем не только красивые, но и добротные, хорошо выполненные изделия. К этому периоду они еще не утратили вкуса и умения, которым отличались все народные костюмы, выполненные в традиционной манере.

Парочка называлась в разных районах по-разному. Часто ее называли «казак», видимо, за аналогию с традиционным костюмом казачек. В Тейковском районе верх от парочки называли «тираска». Кофта обычно шилась приталенной, по линии талии к ней пришивалась баска. Был и другой, не приталенный вариант, в котором кофта расширялась книзу. В обоих случаях она шилась на подкладке (корсетке), в которую вставлялись плотные корсетные пластинки. Срез застежки обычно размещалась в плечевом шве, откуда по пройме уводился в боковой шов. В обоих вариантах на полочке или спинке кофты присутствовала кокетка, украшенная кружевами, тесьмой или пуговицами, часто обтянутыми той же тканью. Поскольку в таких костюмах девушки часто ходили на маевки и танцы, где самым популярным танцем начала века была кадриль, этот комплект принято было называть кадрильным, а ботиночки к нему — кадрильками.

Именно в этих костюмах образ ивановских женщин зафиксирован в истории, поскольку самые многочисленные их изображения относятся к первой русской революции. Работницы текстильных фабрик, многие из которых стали пламенными революционерками, изображались ивановскими художниками советского периода, знатоками фабричного костюма именно в кадрильных комплектах. Переход к ним был знаковым: вместе с появлением подчеркнутой талии ушел в историю скромный и стройный народный ивановский костюм, завершивший к тому времени свое развитие. Но в произведениях художников, воспевавших «Русь уходящую», в образах революционных работниц навсегда сохранился тип именно ивановского костюма.

Библиография:

1. Народная одежда Ивановской области: иллюстрированный альбом / Музей-Заповедник народного быта. — Иваново: Издательское Товарищество «Роща Академии». — 160 с.

2. *Козлова Т.В., Мизонова Н.Г.* Использование русских национальных мотивов в мировой моде // Изв. ВУЗов «Технология текстильной промышленности». — 2013. — № 2. — С. 108–115.

3. *Соловьев В.Л., Болдырева М.Д.* Ивановские ситцы. — М.: Легпромбытиздат, 1987. — 224 с.

В.Р. Аронов

ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН ЛЕ КОРБЮЗЬЕ. К ПЯТИДЕСЯТИЛЕТИЮ ПАМЯТИ ШАРЛЯ-ЭДУАРДА ЖАННЕРЕ-ГРИ

Через полвека после завершения творческого пути Ле Корбюзье (1887–1965), одного из самых влиятельных архитекторов и теоретиков модернизма, все заметнее его значение как графического дизайнера, создателя нового типа визуально-пространственного мышления. Это нашло отражение в многочисленных графических набросках, архитектурных эскизах, тщательно разработанных им макетах собственных книг, радикальных экспериментах со шрифтами и концептуальных видовых фотографиях, передающих уникальный взгляд Ле Корбюзье на окружающий мир. Такой непрерывно расширяющийся подход к художественному наследию и личности Ле Корбюзье характерен для целого ряда посвященных ему современных выставок и уникальных крупномасштабных монографий, которые сами стали важным этапом в развитии мирового эксподизайна и искусства книги.

Half a century after the end of a creative way of Le Corbusier (1887–1965), one of the most influential architects and theorists of modernism, more noticeable its importance as a graphic designer, creator of a new type of visual-spatial thinking. This is reflected in numerous graphic sketches, architectural sketches, elaborate their own layouts of books, a radical experiment with fonts and conceptual landscape photography, transmits a unique view of Le Corbusier to the world. This ever-expanding approach to the artistic heritage and identity of Le Corbusier's typical for a number of exhibitions devoted to him today and unique large-scale monographs, which themselves became an important stage in the development of the world expodesign and art books.

Ключевые слова: Ле Корбюзье, графический дизайн, визуально-пространственное мышление, эксподизайн, искусство книги.

Keywords: Le Corbusier, graphic design, visual-spatial thinking, expo-design, art books.

Ле Корбюзье — всемирно известный архитектор. По его проектам построено более шестидесяти зданий в одиннадцати странах на четырех континентах, в том числе и Москве (комплекс бывшего Центросоюза). Его аскетичные интерьеры прочно вошли в историю дизайна, а мебель до сих пор с успехом выпускается итальянской фирмой Cassina S.p.A., обладающей на это эксклюзивными правами. Кроме того, Ле Корбюзье был автором около сорока книг, а незадолго до кончины в 1965 году обсуждал с издателями условия публикации еще двадцати восьми книг. Одновременно он занимался живописью, скульптурой, графикой, фотографированием. Многообразие его интересов можно было представить себе на большой персональной выставке Ле Корбюзье «Тайны творчества: между живописью и архитектурой» (Москва, ГМИИ, 2012) и во время показа одной его книги в жанре livre d'artiste «Поэма прямого угла», (Москва, Музей толерантности, 2013). Но в этой статье хотелось бы обратить внимание прежде всего на место и значимость графического дизайна в наследии Ле Корбюзье и на то, как он включался в обычную, повседневную среду.

Когда выходшь из парижского метро на станции Жасмен (западная часть города), попадаешь в плотную буржуазную застройку, кое-где прерываемую оазисами небольших частных домов 1920-х годов в духе героического модернизма или более декоративного ар-деко. Самые известные среди них — два сблокированных здания, построенные для швейцарского банкира Рауля Ля Рош и архитектора Пьера Жаннере, где теперь помещается Фонд Ле Корбюзье. Ведущие к нему уличные указатели, укрепленные довольно высоко на отдельных столбиках, строго соответствуют современным нормам парижских шрифтовых надписей. Только в самом конце пути, перед недлинным тупичком, где в глубине уже проглядывают здания фонда, ощущаешь свойственную Парижу традицию сохранять как исторически значимые даже самые



Рисунок 1. Ле Корбюзье в своей мастерской. Париж. 1931



Рисунок 2. «Открытая рука» Ле Корбюзье у входа на виллу Ла Рош. Париж. Фото 2003 г.

мелкие детали городской среды прошлого. На металлической ограде, отделяющей тупичок от улицы, висят эмалированные таблички со слегка отбитыми краями и надписями старым шрифтом «Сквер доктора Бланш» и «Частная дорога». Хотя сразу под ними, правда, деликатно, прикреплен белый прямоугольник с логотипом фонда — широко расставленная правая ладонь и легко узнаваемая подпись Ле Корбюзье. Эта же рука была изображена на коричневой пластинке около входа в виллу Ла Рош.

Изображения открытой руки встречаются у него то как легкие наброски на бумаге несколькими свободными штрихами, то как элемент многоцветной литографии, то как символ, переведенный в гипермасштаб отдельно стоящего монумента в городе Чандигарх, целиком возведенном на новом месте после обретения Индией независимости.

Если бы Ле Корбюзье ничего больше сделал в графическом дизайне, его знак «Открытая рука» все равно остался бы заметной вехой в истории искусства. Это максимально упрощенное изображение несет в себе кодовый смысл взаимосвязи личностного и общего, способности получать и отдавать, быть современным и тесно связанным с непрерывным развитием мироздания. Кроме того, он помогает проникнуть в сложный внутренний мир Ле Корбюзье, закрытый извне подобно накрепко соединенным рукам, напоминающим сомкнутые половинки морской раковины.

Архитектор Андре Вогенски, проработавший в его мастерской несколько лет, в книге «Руки Ле Корбюзье» подчеркивал насколько удивительны были его руки: «Они выражали все его внутренние чувства, скрываемые за маской лица. Две большие сильные руки, испещренные глубокими бороздками, словно вырезанными на деревянной плоскости для гравюры, и мощные фаланги пальцев» [1].

Тут следует отметить, что, подобно многим творческим личностям, Ле Корбюзье стремился создать свой уникальный образ-клише. Но не игровой, богемный, эпатирующий, как многие другие, а наоборот, строгий, выявлявший в нем упрямство швейцарца, перебравшегося в Париж и пробовавшего свои силы в разных видах пластических искусств и архитектуре. В тридцать три года он придумал себе псевдоним Le Corbusier, по фамилии альбигойских предков матери Lecorbésier, упростив ее звучание и фонетически соединив с выражением «ворон» (le corbeau), заказал круглые «совиные» очки с мощной черной оправой, которые затем почти не снимал за исключением, когда ему нужно было прочитать какой-нибудь текст, поднося его близко к лицу. Это не было прихотью. Усиленно занимаясь живописью и графикой в ранние парижские годы, он перенес серьезное заболевание глаз (отслоение сетчатки, в добавление к монокулярному зрению). Высокий, спортивный, Ле Корбюзье предпочитал одеваться во все монохромное, украшая костюм вязаным галстуком «бабочкой», что придавало ему мудрый облик.

Биографы Ле Корбюзье сравнивают его по силе таланта со многими тогдашними выдающимися архитекторами Европы и Америки, отмечая при этом, что, в отличие от них, он не стремился возводить отдельные образцовые здания, создавать своей стиль или школу, а хотел постоянно обращаться сразу ко всему миру с почти пасторской убежденностью, что пора начинать работать принципиально по-новому в резко изменившуюся эпоху как технически, так и социально. Для этого он вместе с художником Амеде Озенфаном и поэтом Полем Дерме в 1920 году начал выпускать журнал «L'Esprit Nouveau. Revue internationale d'esthétique» (Новый дух. Международное эстетическое обозрение). Среди авангардных периодических изданий журнал сразу занял особое место, публикуя программы «пуризма», общие статьи по искусству, литературе и музыке, эстетике, архитектуре, актуальным направлениям

в науке, иногда вырезки из политической прессы, а также различные отчеты, обзоры или просто перечни новых книг и периодических изданий. В нем было много фотографий, репродукций и рекламных коллажей, сочетание которых способствовало распространению новой эстетики.

Кроме эффектных обложек с большими номерами посредине, выделенными каждый раз новым цветом, все выпуски имели скромные полиграфические решения, немного оживляемые внутренними разворотами. В них не встретишь нарочитой игры с типографскими линейками, рисованными шрифтами и узорами набора, как это уже привыкли делать со времен модерна и раннего футуризма до Баухауза и конструктивизма.

Из шести статей, написанных для «Эспри нуво» и опубликованных одна за другой, была собрана и выпущена книга-манифест «К архитектуре» (1923). При всем уважении к последующим монографиям Ле Корбюзье она навсегда осталась в его теоретическом наследии самой главной.

Все ее визуальное решение, то, что мы назваем связью изображения и слова, имело большое значение. Это касалось даже ее непривычного названия «К архитектуре» (в английском переводе оно стало звучать более нейтрально «На пути к архитектуре»), сходного с французским боевым кличем «К оружью!» (Aux armes, citoyens — «Марсельеза») поскольку в ней вполне отчетливо звучал призыв взять из истории мировой архитектуры имеющиеся в ее арсенале мощные композиционные возможности простых исходных форм.

Первоначальную основу книги составили записи совместных бесед с Озенфаном о памятниках классической архитектуры, хорошо известных Ле Корбюзье по длительным путешествиям и детальным зарисовкам в целом и фрагментов конструкций, о новых соотношениях функции и формы в творчестве и публицистике современных архитекторов, о логике возведения мостов и технических сооружений, о значении массового появления автомобилей, огромных пароходов, аэропланов и принципов серийного строительства. По отдельности все это не раз обсуждалось в авангардной художественной среде, но Ле Корбюзье решил объединить их с позиций общности проектного мышления.

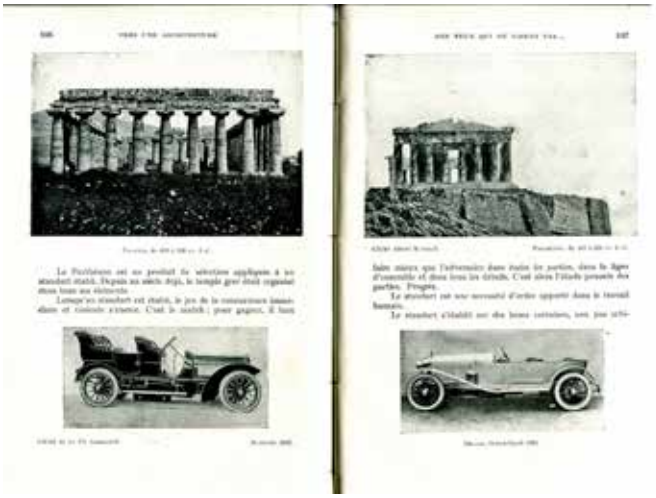


Рисунок 3. Разворот книги Ле Корбюзье «К архитектуре». 1923

Например, в разделе «Глаза, которые не хотят…» он совместил на одном ее развороте сверху виды храма в Пестуме (600–550 гг. до н.э.) и Парфенона (447–434 гг. до н.э.), а снизу — легковых автомобилей марки Humbert (1907) и Гранд-спорт Delage (1921), демонстрируя, как на одной стандратной основе могут со временем развиваться разные конструктивно-образные решения. И сопроводил эти четыре иллюстрации следующим текстом, разделенным на абзацы (здесь он дан в подборку): «Парфенон результат применения выработанного стандарта. В течение столетия у греков это произошло в полном объеме. Когда установлен стандарт, немедленно начинается жесткая конкуренция. Это настоящее соревнование; чтобы выиграть, нужно превзойти противника в целом, со всех сторон и во всех деталях. Так осуществляется развитие. Прогресс. Стандарт нужно использовать как наведение порядка в человеческой деятельности. Стандарт основывается на нескольких базовых принципах, а не произвольно, что позволяет сохранять суть объектов при экспериментах под контролем логического анализа» [2].

Разумеется, столь активное, наглядное соотнесение разнохарактерных явлений в развитии мировой архитектуры и техники вызывало резкую неприязнь у всех, кто придерживался узкой профессиональной

специализации с упором на эволюционный подход. Тем более, что максимы Ле Корбюзье настойчиво перемежались с визуальными рядами, что казалось парадоксальными.

Не станем разбирать здесь всю книгу, до сих пор опубликованную на русском языке лишь в нескольких отрывках и без иллюстраций. Но мы были благодарны и за это, хотя самое обидное заключалось в том, что и из них вырывали отдельные фразы, бойко звучащие вне контекста, вроде «Дом машина для жилья», оставляя без внимания их развернутые продолжения и уточнения. Закончу только тем, что в первом издании книга была подписана Ле Корбюзье-Сонье (совместный псевдоним Жаннере и Озенфана) и на титуле стояло посвящение Амеде Озенфану.

В 1925 году в Париже проходила Международная выставка современных декоративных и промышленных искусств, более известная под слоганом «ар деко» (обычно это воспринимается как максимальное сокращение ее длинного названия, хотя мало кто обращает внимание, что впервые его ввел в обиход именно Ле Корбюзье в одной из своих статей, снабдив изрядной долей сарказма). Заняв двадцать три гектара в центре Парижа, она была открыта целых шесть месяцев, продемонстрировав все градации мелкобуржуазного вкуса «ревущих двадцатых», от высокого до безнадежно выспренного и дурного.

После упорной борьбы Ле Корбюзье с устроителями выставки за право возвести на ней отдельный павильон «Эспри нуво», что произошло лишь спустя три месяца после ее открытия, появилось небольшое двухэтажное сооружение со встроенным внутренним «картезианским» двориком и деревом внутри, жилой ячейкой, видовой площадкой на плоской крыше и круглым в плане объемом для показа футуристических градостроительных проектов.

Кроме функционального архитектурного решения, этот павильон интересен тем, что почти всю плоскость его глухой стены (справа от фасада) заняла шрифтовая композиция, состоявшая из огромных двух букв E и N, выполненных моноширинным гротеском, на которые была как бы наложена расшифровывающая их табличка «Эспри нуво».

Поскольку после закрытия выставки павильон «Эспри нуво», как и многие другие, демонтировали, представить себе как он выглядел можно было раньше лишь по фотографиям и по цветной обложке «Альманаха

современной архитектуры» [3]. Однако в 1977 году его восстановили, правда, уже в Италии, в одном из парков Болоньи. Конечно, он не стал таким же известным как реконструированный в Барселоне павильон из каррарского мрамора, металла и стекла Людвига Мис ван дер Роэ 1929 года, но его часто посещают туристы и поклонники Ле Корбюзье. Первое, что бросается в глаза, сахарная белизна стен. И хотя любители граффити периодически разрисовывают павильон снизу, его усердно белят вновь. Правда, бежево-черная шрифтовая композиция никогда не осквернялась. Видимо, она оказалась настолько самодостаточной, что психологически не подпускает к себе самодеятельных художников.

Хотя важно не столько это. Здесь стоит обратиться к основополагающему для Ле Корбюзье принципу создания коллажей из отвлеченных и напоминающих что-то знакомое образов в сочетании с конкретными фрагментами бытового, а чаще всего производственного окружения. Конечно, авангардисты всех оттенков уж за десятилетия успели освоить подобные приемы, отражая причудливо лоскутные соединения окружающей природной и непрерывно технически изменяемой среды. Ле Корбюзье считал, что упрощенные до стандартности предметные формы можно легко соединять, сохраняя их четкими и используя опыт технических чертежей, где общие планы и разрезы дополняются проекцями в перспективе.

Можно возразить, что же тут особенного — обычная уквадраченная шрифтовая композиция. Правда, она была наложена на появившийся на той стене выступающий правильный крест, что сразу же соединяло визуальное восприятие стены с кубическими контейнерами, предназначенными для дальних перевозок. Так, простейшим способом, Ле Корбюзье соединил образ дома-ячейки с реально существующими и известными многим контейнерами, имеющими, кстати, обязательные крупные надписи.

Впоследствии он продолжил свой эксперимент, применяя в архитектурных чертежах, эскизах и даже в своих записных книжках с хаотически расположенными наросками и фрагментами рукописных текстов чисто производственные трафаретные шрифты. В производственном обиходе их переводили через прорези на плоскость не только контейнеров, но и хозяйственных тележек. Ле Корбюзье использовал для этого видоизмененный классический шрифт Бодони.

В более поздние, уже послевоенные годы, Ле Корбюзье наряду с

архитектурой стал уделять повышенное внимание более сложному, раскованному дизайну книг, делал для них яркие обложки и экспериментировал с разворотами. Одновременно он пытался вырабо-тать универсальную методику проектирования.

Он опубликовал две книги под общим названием «Модулор», переведенных впоследствии на многие языки, в том числе почти целиком и на русский язык. Понятие модулор было появилось путем слияния слов модуль и золотое сечение.



Рисунок 4. Обложка книги Ле Корбюзье «Модулор». 1950

В кратком обращении «К читателю» Ле Корбюзье писал, развивая высказанные им ранее положения о межвидовых связях в проектной деятельности: «Термин “архитектура” охватывает в данном случае: искусство сооружать дома, дворцы и храмы, строить корабли, автомобили, железнодорожные вагоны и самолеты; искусство создавать бытовое, промышленное и торговое оборудование; полиграфическое искусство — оформление газет, книг и журналов» [4].

Главной темой его рассуждений и доказательств стало создание модульной сетки и использование т.н. «регулирующей линии». В наши дни, когда применение сетки стало вполне обыденным делом, его пафос кажется преувеличенным и старомодным. Но это история, которую желательно знать.

Контрастной к «Модулору» стала полностью нарисованная им книга в жанре le livre d’artiste «Поэма прямого угла» (1955). Она представляет собой собранные в общей папке девятнадцать многоцветных литографий с коллажами и рукописными текстами белым стихом и считается художественным воплощением его видения мира и своего рода автопортретом, приоткрывающим внутренний мир Ле Корбюзье, наполненный символикой и разнообразными ассоциациями. Ее оригинал, напечатанный ограниченным авторским тиражом, считается коллекционной редкостью. Когда один экземпляр этой рисованной книги был показан на уже упоминавшейся выставке в помещении бывшего гаража Константина



Рисунок 5. Надгробие Ле Корбюзье (1887–1965) и его жены Ивонны (1892–1957). Рокебрюн–Кап-Мартен. Фото 2004 г.

Мельникова, а перед ее открытием, очень красиво придуманной, с часовой лекцией выступил его владелец, коллекционер Борис Фридман (она полностью выложена в интернете на видео). Но мы живем в эру массовых коммуникаций и повторений, так что в парижском Фонде Ле Корбюзье точную копию «Поэмы прямого угла» можно приобрести на память за небольшие деньги [5].

В заключение мне хотелось бы остановиться на примере графического дизайна, ставшем последним для Ле Корбюзье.

Недалеко от его одинокого скромного дома на Рокебрюн-Кап-Мартен (Лазурный берег Франции, около Монако) на сельском кладбище находится его могила, отмеченная небольшой наклонной плитой с характерной для него шрифтовой композицией и легко узнаваемым, любимым им сочетанием полос оранжевого, красного, синего и белого цвета, напоминающем о бесконечном круговороте жизни. Графический дизайн этой плиты без ненужной суеты громких слов способен полностью отразить всю громадность личности этого человека, который, как мне показалось около его могилы, хотя и придумал себе образ-маску мудрого ворона, на самом деле был прекрасным Дон Кихотом XX века.

Примечания:

1. *Wogenscky André*. Les mains de Le Corbusier. — Le Moniteur Editions, 2006. — P. 4.

2. *Le Corbusier*. Vers une architecture. — Paris: Les editions G.Crès, 1923. — PP. 106–107.

3. Almanach d'architecture moderbe. — Paris: Les editions G.Crès, 1926. Цветная обложка с фрагментом шрифтовой надписи на стене павильона «Эспри нуво».

4. *Ле Корбюзье*. Модулор 1. Модулор 2. Пер. с фр. Ж.С.Розенбаума.— М.: Стройиздат, 1976. — С. 27.

5. *Le Corbusier*. Le poème de l'angle droit (Bilingual edition).— Hatje Cantz, 2012. — 176 p.

Библиография:

1. *Ле Корбюзье*. Архитектура XX века. Пер. с фр. под ред. [и с послесл.] К.Т.Топуридзе. — М.: Прогресс, 1977. — 303 с.

2. *Ле Корбюзье*. Модулор 1. Модулор 2. Пер. с фр. Ж.С.Розенбаума. — М.: Стройиздат, 1976. — 241 p.

3. *Ле Корбюзье*. Тайны творчества. Между живописью и архитектурой. — М.: ГМИИ им. А.С.Пушкина, 2012. — 376 с.

4. *Аронов В*. Корбюзье об искусстве книги// Искусство книги. Вып. 6. — М.: Книга, 1970. — С. 130–137.

5. *Boyer, M. Christine*. Le Corbusier, Homme de Lettres. — Princeton Architectural Press, 2010. — 782 p.

6. *Flint Anthony*. Modern Man: The Life of Le Corbusier, Architect of Tomorrow. — New Harvest, 2014. — 288 p.

7. Le Corbusier Le Grand. Introductory essay by Jean-Louis Cohen; chapter introductions by Tim Benton. — Phaidon, 2008. — 768 p.

8. *Smet, Catherine de*. Vers une architecture du livre: Le Corbusier : édition et mise en pages 1912–1965. — Lars Müller Publishers, 2007. — 303 p.

9. *Wogenscky André*. Les mains de Le Corbusier. — Le Moniteur Editions, 2006. — 95 p.

И.Э. Монашерова

ПЛАКАТНОЕ ТВОРЧЕСТВО АНРИ ДЕ ТУЛУЗ-ЛОТРЕКА ДЛЯ НОЧНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ ПАРИЖА

Статья посвящена искусству афиши в творчестве Анри де Тулуз-Лотрека — художника, который привнес в жанр плаката черты индивидуализма и психологизма, приблизив его к портрету.

The article is dedicated to the poster art of Anri de Toulouse Lautrec — the artist, who brought some traits of the individualism and psychology in poster genre, and brought it near to the portrait.

Ключевые слова: Тулуз-Лотрек, афиша, искусство, композиция, реклама.

Keywords: Toulouse-Lautrec, poster, art, composition, advertising.

Хрестоматийной личностью для истории афиши является Анри де Тулуз-Лотрек (1864–1901). Вместе с отцом, еще в детстве, он брал уроки у художника Рене Пренсто, создававшего портреты животных, а затем, перебравшись в Париж, Лотрек принимается за учебу у Леона Бонна — одного из самых знаменитых и успешных портретистов своего времени. В юности Бонна обучался в Мадриде, у Раймундо де Мадрасо, что оказало немалое влияние на его творчество — во многих его работах очевидно вдохновение Веласкесом и Риберой, Ван Дейком и Тицианом, чьи произведения он изучал в Прадо. Позже, когда Бонна распустил свою мастерскую, Лотрек и его товарищи перейдут в студию к Фернану Кормону (ученик А.Кабанеля и Э.Фромантена) — еще одному видному французскому академисту, мастеру многофигурных композиций на религиозные и мифологические сюжеты. В его студии «Ателье Кормона» училось более 60 мастеров, среди них — Винсент ван Гог, Луи Анкетен,

Эжен Бош, Эмиль Бернар. Несмотря на полное душевное единение с учителем, Лотрек стал работать иначе. Он не мог ориентироваться на мастеров салонной живописи, ведь в этом случае, как ему казалось, он стоит на месте. Гораздо больше его притягивал импрессионизм. Примерно к 1888 году Лотрек обращается к творчеству Дега, Ван Гога и японских мастеров традиционной гравюры. Он перенимает новую манеру, более спонтанную и свободную, в которой он запечатлевал то, что видел — быстро и лаконично. Обобщенные формы, выразительно очерченные и окрашенные яркими, насыщенными цветами, свидетельствуют о его отказе от традиционной светотени и о его интересе к японской гравюре [3].

Будучи постоянным посетителем кафе и концертов в округе Монмартра, он проводил поздние вечера за характерными набросками лиц и движений артистов, чьи лица и фигуры были утрированы и часто искажены театральным гримом, ярким освещением сцены и точкой зрения снизу, которую использовал художник. Работы Дега и укие-э были для него ориентиром в выборе танцевальных залов, кафе и борделей в качестве мест для его наблюдений, а также сформировали его обостренное и нетривиальное видение.

Он не старается привлечь внимание к своим работам яркостью колорита или изяществом рисунка, он акцентирует его силой реализма и гротеска. Его афиши одновременно реалистичны и находятся на грани абсурда, они являются истинным изображением жизни, которую запечатлевает художник, обладающий остротой наблюдения, пораженный жизненными катаклизмами и уникальностью судеб его моделей. Хайатт в своей книге «Иллюстрированные плакаты» замечает, что в некоторых аспектах творчество Лотрека сходно с творчеством Уильяма Хогарта и Томаса Роулендсона, а также их последователями, но его искусство не носит морализирующего характера, он не стремится к обличению порока [2].

До 1890-х годов во французских афишах использовались, по большей части, основные цвета. Использование Лотреком шести или семи литографских камней для достижения различных оттенков позволило добиваться новых колористических возможностей — оранжевый, фиолетовый, зеленый цвета, привычные для японской графики, поражали воображение парижан.

Лотрек заказывал камни для литографии и кисти из Японии и

практиковался в рисунке, создавая черной тушью небольшие эскизы в манере Хокусая. Как восточные мастера, он стремился к выразительной лаконичности рисунка, создавая свои фигуры несколькими экспрессивными линиями.

Художник изменяет своим привычкам: отныне он не интересуется, как раньше, танцевальными залами и их обитателями, хотя продолжает изображать проституток и сцены из борделей. Сейчас его привлекают кафешантаны и театры. Здесь профессионализм обязателен, позы, жесты, взгляды несут определенный смысл, но самое важное — это попытки Лотрека за напускной мимикой и позами увидеть истинный психологизм и жизненность.

Пришел и звездный час Лотрека-плакатиста. Слава пришла к нему практически сразу — с выполнением заказа Оллера и Зидлера на афишу к открытию сезона в культовом кабаре Мулен Руж в сентябре 1891 года.

С 1890 по 1892 годы Мулен Руж стал центральной темой жизни и творчества Лотрека: там он находил моделей среди публики или актеров, и он, который все время жаловался на искусственные позы профессиональных натурщиц, наконец-то имел дело с сильными натурами, способными смело проявлять свой характер. Там он проводил ночи, сопровождаемый кузеном Габриелем, там он делал наброски гуляк, танцовщиц, дорабатывая их в своей мастерской или отпечатывая на литографическом камне.

В дальнейшем Лотрек и Мулен Руж были неразрывно связаны. Меньше чем за месяц Лотрек создал около 30 рисунков, посвященных его ночной жизни и актерам кафешантана. Среди них — Ла Гулю и Валентин, уже выступавшие в 1887 году в Мулен де ла Галетт. Они станут ведущими артистами Мулен Руж, их дуэт будет запоминающимся благодаря номеру, в котором они представляли два противоположных характера. Ла Гулю (урожденная Луиза Вебер, своим прозвищем она обязана своему аппетиту и любовью к крепким напиткам) отличалась резкими, порывистыми движениями, выражающими гротескность и пошлую агрессивность, что и составило ее успех. Валентин, по прозвищу Бескостный, выступавший даром, так как днем он работал у брата-нотариуса, являл прямую противоположность своей пухлой партнерше — флегматичный, всегда в черном, немного засаленном

и потрепанном цилиндре, он без конца курил плохие сигары и вел размеренную жизнь, в то время как Ла Гулю вела бесконечную борьбу с актерами и актрисами, с которыми конкурировала на сцене.

В первой афише для Мулен Руж Лотрек произвел революцию в искусстве плаката. Его афиша обладала высокой степенью выразительности, привлекала яркими цветами и смелой композицией. В результате получился один из самых необычных плакатов в Париже того времени. Лотреку удалось превзойти по степени выразительности афишу, исполненную Шере, на которой очаровательные молодые девушки танцевали на фоне знаменитой красной мельницы. Композиция Лотрека оказалась гораздо сложнее и оригинальнее. В ней он использовал гротескный образ танцующей Ла Гулю как отличительный знак кабаре. Не случайно, именно ее имя написано на афише. Она — центр композиции, белое пятно ее юбок завораживает, подчиняя себе все вокруг. Темными силуэтами зрителей Лотрек определяет границы пространства. Выразительный силуэт Валентина смотрится резким контрастом к подвижной фигуре Ла Гулю. В этой работе Лотрек использует четыре основных цвета: красный, желтый, черный и белый. Лотрек выполнил много зарисовок к Ла Гулю, стремясь найти наиболее выразительное и динамичное решение, заострить рисунок и выбрать эффектный ракурс. Таким образом, используя лаконичный и динамичный рисунок, обобщенные цветовые пятна и малое количество деталей, Тулуз-Лотрек смог добиться того, что афиша привлекала внимание как образным решением, так и своей информативностью.

Успех его первой афиши обеспечил ему дальнейшие крупные заказы: за несколько лет, начиная с «Повешенного» и заканчивая «Цыганкой», он значительно эволюционировал в жанре афиши. Исполняя афиши к выступлениям популярной танцовщицы Жаны Авриль и знаменитого шансонье Аристида Брюана, певца Альберта Кодье, певиц Мэй Белфорт и Мей Мильтон, Лотрек стал одним из наиболее известных мастеров в этом жанре плаката. Сознательное упрощение фонов, использование насыщенных цветов, свобода в размещении надписей — эти приемы значительно отличались от излюбленных приемов Шере и свидетельствовали об отказе Лотрека от всего, что мешало бы восприятию образа и его информативности. Он смог вывести афишу

на уровень монументального, уличного искусства, добившись того, что изображение и надпись воспринимались быстро и были направлены на мгновенное считывание информации, в чем и состояло предназначение афиши и рекламного плаката.

Безусловно, наиболее ярко влияние японского искусства на творчество Лотрека проявилось в его афишах. Предрасположенность к реализму в японском театре XVIII века нашла яркое воплощение в гравюрах Тосюсай Сяраку — мастера при театре Кабуки, который изображал актеров как индивидуальностей, а не просто театральных персонажей. Будучи когда-то актером, Сяраку выполнял афиши и рекламы для популярного театра Кабуки. Вместо того чтобы акцентировать свое внимание на характере персонажа, которого исполнял актер, Сяраку показывал такие человеческие чувства, как похоть, жадность, жестокость.

Сяраку упрощал и утрировал черты лиц своих героев. Приемы для изображения мимического движения, которые он использовал, привлекли внимание Лотрека, который всегда стремился выявить характерные особенности тех, кого изображал. В японских эстампах, как и в плакатах Лотрека, движение танца запечатлено, словно на камеру. Костюмы танцующих развеваются в разные стороны, так что видны лишь повороты голов и движения ног [3].

Жан-Луи Форен, Теофиль Стейлен, Анри Габриэль Ибель — мастера плаката, испытавшие не только влияние японского эстампа, но и вдохновленные творчеством Тулуз-Лотрека.

Форен был дружен с Лотреком, Дега [2], несколько раз принимал участие в выставках импрессионистов, что, несомненно, оставило свой след в его творчестве. Основные темы его работ — это сцены из жизни цирка, борделей, кафешантанов и скачек, столь близкие его друзьям. Что касается афиш, они представляли не особенно большой пласт в творчестве Форена. Тем не менее, его рисунок представляется более тщательным и проработанным, чем у Лотрека, линия более тонкой, а колорит — смягченным.

Швейцарский художник, обосновавшийся во Франции, Теофиль Стейнлен на заре своего творческого пути испытал влияние Анри Тулуз-Лотрека, что отразилось и в его афишах. Он также вдохновлялся ночной жизнью Парижа, однако в его творчестве появляются

персонажи, не свойственные Лотреку — дети и животные, особенно они будут преобладать в графике Стейнлена. Особенно ярко влияние японского искусства проявляется в характерной мимике персонажей его плакатов (к журналу «Моту и Дория», представлявшему зарисовки «на злобу дня»), что роднит его работу с плакатом Лотрека «Японский диван» (1892).

Чарльз Хайатт отмечает черты сходства в творчестве Анри-Габриэля Ибеля и Теофиля Стейнлена [2]. Будучи членом группы «Наби» со времени ее основания [1], Ибель испытал влияние Оноре Домье, Поля Гогена, школы «Понт-Авена» и японской гравюры. Как для Адольфа Вилетта, Теофиля Стейнлена и Тулуз-Лотрека, главной темой его произведений была жизнь улиц, кафе, кабаре, театров и цирков. Афиши занимают незначительное место в творчестве Ибеля и, в основном, они посвящены анонсу выступлений в цирках или кафешантанах. Его рисунку свойственны аккуратность и выверенность линий, тонкость контуров и сдержанность колорита. Он предпочитает создавать плоскостные изображения, выделяя фигуры локальным цветовым пятном. В плакате к выступлению певицы кафешантанов Ирен Анри (1894) Ибель полностью исключает изображение публики, фоном служат кроны деревьев и огни фонарей. Плоскостное изображение певицы роднит ее образ с фигурой Жаны Авриль с афиши «Японского дивана» Тулуз-Лотрека, а композиционно — с афишей Стейнлена для Иветт Гибер. Ибель представляется наиболее последовательным преемником творчества Лотрека, при этом сохранившим индивидуальность.

Творчество Лотрека представляется многогранным и разнообразным, о чем свидетельствуют и его афиши. Яркие, лаконичные и оригинальные композиции, портретная характеристика персонажей, психологизм — отличительные черты его плакатного творчества. Он не имел учеников и прямых последователей, тем не менее, его современники признавали его мастерство и ориентировались на его работы.

Примечания:

1. Костеневич *А.* Боннар и художники группы Наби. — СПб., 1996. — С. 27.

2. *Hiatt* C. Picture posters. A short history of illustrated placard. — London: George Bell and sons, 1895. — P. 62–102.

3. *Ives* C.*F.* The Great Wave: The influence of Japanese woodcuts on French prints. — New York. The Metropolitan Museum, 1979. — P. 79–102.

Библиография:

1. *Вентури Л*. От Мане до Лотрека. — СПб.: Азбука-классика, 2007.

2. *Воркунова Н.И*. Афиши Тулуз-Лотрека // От эпохи Возрождения к двадцатому веку: Проблемы зарубежного искусства. — М.: Наука, 1972.

3. *Костеневич А*. Боннар и художники группы Наби. — СПб., 1996.

Ла Мур П. Мулен Руж. Трагич. жизнь Тулуз-Лотрека. — М.: Республика, 1994.

4. *Перрюшо А*. Жизнь Тулуз-Лотрека. — М.: Радуга, 1991.

5. *Alexandre A*. French posters and book-covers // Scribners. — 1985. May. — PP. 603–613.

6. *Alexandre A*. The modern poster. — New York: Charles Scribner's Sons, 1895.

7. *Colta F.* Ives. The Great wave. The influence of Japanese Woodcuts on French Prints. — New York: The Metropolitan Museum of art, 1980.

8. *Duret T*. Lautrec. — Paris: Bernheim-Jeune & C-ie, 1920.

9. *Durozoi G*. Toulouse-Lautrec. — London: Studio Editions, 1992.

10. *Feinblatt E., Davis B*. Toulouse-Lautrec and his contemporaries: posters of the Belle Epoque from the Wagner Collection. — Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1985.

11. *Hiatt C*. Picture posters. A short history of illustrated placard. — London: George Bell and sons, 1895.

12. *Ives C.F.* The Great Wave: The influence of Japanese woodcuts on French prints. — New York: The Metropolitan Museum, 1979.

13. *Julien E*. Lautrec. — New York: Crown publishers inc., 1959.

14. *Lassaigne J.* Henri de Toulouse-Lautrec: etudes biographique et critique. — Geneve: Skira, 1953.

Н.П. Бесчастнов, Е.Н. Дергилева

БУКЕТЫ ЦВЕТОВ НА ПОЧТОВЫХ ОТКРЫТКАХ ДИНАСТИИ ДЕРГИЛЕВЫХ

Изображения цветов на почтовых открытках — один из наиболее заметных и любимых коллекционерами сюжетов отечественной прикладной графики второй половины XX века. Можно сказать, то, что иногда называют «советским букетом», было рождено и развивалось в искусстве открытки. В статье анализируется творческий путь и достижения наиболее заметной в искусстве открытки династии московских художников Дергилевых, создававшей на протяжении второй половины XX века несколько тысяч почтовых композиций с цветами. Выявлено значение династии Дергилевых в отечественном графическом дизайне.

The image of flowers in postcards — one of the most noticeable and loved by collectors plots of domestic applied graphics of the second half of the XX century. It is possible to tell that that «the Soviet bouquet» was given rise and developed in art of a postcard. In article the career and achievements of the most noticeable card of the dynasty of the Moscow artists in art Dergilev creating throughout the second half of the XX century some thousands of post compositions with flowers is analyzed. The value of Dergilev dynasty in domestic graphic design is revealed.

Ключевые слова: почтовая открытка, прикладная графика, букет, советская символика, фотокомпозиция, фотосъемка, гвоздики, анемоны, ландыши, незабудки, полевые цветы, эскиз, акварель, гуашь, слайд.

Keywords: post card, applied graphics, bouquet, Soviet symbolics, photocomposition, photographing, carnations, anemones, lilies of the valley, forget-me-nots, wild flowers, sketch, water color, gouache, slide.

Триумфальное для народов СССР завершение Великой Отечественной войны 1941–1945 годов ознаменовалось становлением в отечественном искусстве «Победного стиля», в котором букет цветов стал одним из основных элементов декора. Выжившие в кровопролитных сражениях люди старались окружить себя красотой, которая часто ассоциировалась с цветами. Особенно много в послевоенный период появилось цветочных изображений на почтовых открытках, массово рассылавшихся разбросанной лихолетьем родне по всей нашей огромной Родине. Изображение цветов на почтовом сообщении стало тем букетом к празднику, который люди дарили заочно. К отправке таких рисованных букетов наши соотечественники относились очень трепетно, подолгу выбирая их на стендах отделений почтовой связи и на полках книжных магазинов.

Поскольку почти вся открыточная продукция страны была политизирована и напрямую связана с такими государственными праздничными датами, как «9 мая — день Победы», «7 ноября — день Великой Октябрьской Социалистической Революции», «1 мая — Международный день солидарности всех трудящихся», «23 февраля — день вооруженных сил», то изображения цветов стали включать в композицию с уже устоявшейся советской символикой. Причем цветы быстро заняли первый план изобразительной плоскости послевоенной открытки, оттеснив, а то и уведя в фон, знамена, пятиконечные звезды, силуэт крейсера «Аврора». Появилось довольно много открыток, в которых красные знамена были почти не видны из-за моря цветов. Открытки с изображениями цветов в сочетании с советской символикой стали, в конечном счете, своеобразной визитной карточкой «Страны Советов».

Взлет интереса с изображением цветов потребовал попытки возврата к дореволюционной «букетной культуре», основательно утраченной в революционный и послереволюционный периоды. Адаптация «буржуазных цветочков» к новым реалиям оказалась невозможной, и художникам пришлось искать свое «мужественно-бравурное» и «сурово-лиричное» понимание букета.

Выдающуюся роль в становлении советской цветочной почтовой графики сыграла семья московских художников Дергилевых (Иван

Яковлевич Дергилев, Виктория Михайловна Дергилева, Елена Ивановна Дергилева), создававшая почтовые композиции с 1960-х годов вплоть до конца XX века. Основоположник династии классик советской поздравительной открытки Иван Яковлевич, отслужив почти семь лет в Красной Армии, поступил в 1949 году на скульптурное отделение Высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановкое). В училище он знакомится со студенткой того же отделения Викторией (в девичестве Коликовой), которая становится ему не только женой, но и незаменимым товарищем и помощником в творчестве. Их тандемом были созданы сотни хорошо узнаваемых «праздничных» почтовых открыток и конвертов [1]. Особенно это относится к оригинальным композициям с цветами, кажущаяся легкость исполнения которых достигалась упорной работой над десятками вариантов графических поисков в карандаше и цвете. Архив художников буквально забит бесконечными «почеркушками», раскрывающими мучительный поиск каждого поворота лепестка растения!

Анализируя «букетно-цветочные» достижения в советской открытке второй половины двадцатого века, можно сказать, что графический облик ряда цветов был «выращен» руками четы Дергилевых. В первую очередь это относится к красным и красно-розовым гвоздикам, которые Дергилевы не только рисовали лучше других, но и ввели в творческий обиход свои графические приемы их изображения. «Дергилевские» гвоздики с особой формой крупных соцветий были в 1970-е годы именем нарицательным в дирекции по изданию и экспедированию знаков почтовой открытки (ДИЭЗПО) Министерства связи СССР. Сегодня при обилии в нашей стране причудливых растений, завезенных со всего мира, трудно понять успех «дергилевских» гвоздик. Однако на фоне мелких невзрачных созданий природы, продававшихся народу в государственных ларьках того времени, нарисованное Дергилевами казалось сказкой и точно отвечало задаче «созидания праздника». Для Виктории Михайловны Дергилевой, рисовавшей только цветы, изображение комбинаций из цветов и советских символов было в определенной степени существенным повышением творческого статуса.

Работа над открыткой проходила так: общую концепцию и основные символы определял Иван Яковлевич, форму цветов — Виктория Михайловна, окончательная отрисовка проводилась совместно и сопровождалась бесконечными спорами. Последние блики часто наносились буквально за минуту до ухода в издательство и влажный эскиз приходилось нести очень аккуратно. Благо, нести было недалеко, т.к. семья жила на Мясницкой в нескольких минутах ходьбы от основного здания Московского почтамта, в котором проходили художественные советы.

Но не только гвоздиками едиными жила советская открытка. Постепенно в творческий обиход вводились гладиолусы, анемоны, маки, которые, в целом, неплохо соединялись со знаменами, но трудно «уживались» с серпом, молотом и пятиконечной звездой. Масса проблем создавали анемоны, которые были завораживающе красивы, но имели желтый — «непартийный» цвет. Необходимо было отрисовать их так, чтобы безоговорочно очаровать контролирующие художников государственные органы. Анемоны были внедрены в советскую открытку после многократных безуспешных попыток нескольких художников, но Дергилевы были и здесь первыми. Анемоны, которые Иван Яковлевич называл «лимонами», стараниями Виктории Михайловны получили соответствующие размеры и неизвестного сорта красивую бархатистость.

С появлением в конце 1960-х — начале 1970-х годов в СССР более или менее сносных фотохимикатов для цветной печати, Иван Яковлевич, никогда не расставшийся с фотоаппаратом, начинает активно осваивать фотомонтажную и фотопостановочную работу в поздравительной открытке. Пытливый ум, любовь к фототехнике и эксперименту в сочетании с полученным в рисованной открытке опытом позволили ему стать зачинателем и признанным лидером в работе на «фото-открыткой» с букетами цветов.

Кто хоть раз пытался сфотографировать цветы самой современной фототехникой, начинает быстро понимать сложность такой работы. А что говорить о съемке полноценного фотосюжета к многомиллионному тиражированию в открытке в 1970-е годы! Каждая постановка для фотосъемки готовилась несколько часов, а то и дней, с использованием

множества точек освещения и применением в качестве предметного стола нескольких положенных друг на друга слоев прозрачного стекла. Для работы с букетом использовался обычно верхний слой стекла, на котором системой тонких палочек и иголок укладывалась задуманная в эскизе комбинация. Ниже крепились макеты звезд, орденов и знамен. Фотографирование проводилось большеформатной немецкой деревянной камерой с оптикой «Карл Цейс». Такие камеры позволяют их ручное приспособление к каждому фотографированию, включая операции с развинчиванием объективов. Любимыми размерами слайдов, исполнявшихся на плоских пленках, были реальные размеры открыток и обложек телеграмм.

Фотодействo проводилось в огромной комнате-студии с почти пятиметровым потолком и постоянно завешенными черной тканью полукруглыми окнами. Комната была в 1920-е годы частью квартиры-мастерской Константина Коровина. Постоянно заполненная картонными макетами, участвующими в постановках, осветительными приборами различных фирм, композициями из сухих и живых цветов, комната производила впечатление лаборатории алхимика, мультипликатора и коллекционера растений одновременно [2].

В этом помещении были задуманы и отсняты композиции для открыток со скромными полевыми цветами, послужившими предметом для споров об идейной стороне «низших и придорожных растений». Только неожиданный для торговли бешеный спрос на «цветы русских полей» позволил таким открыткам не только удержаться в ассортименте ДИЭЗПО, но и стать новым открыточным жанром с простой надписью «Поздравляю».

Анализируя как рисованные, так и полученные фотоспособом изображения, необходимо отметить их безупречную структурную выверенность с хорошо читаемым композиционным центром. Объемные цифры и буквы из цветного картона или фольги, имеющие точечную подсветку посредством системы цветных фильтров, требовали особого построения глубины пространства с хорошим «чувством воздуха» в соцветиях растений. Дергилевы это хорошо понимали и их небольшие печатные миниатюры всегда безошибочно «открыточны». Хорошая читаемость изображений достигалась использованием цветочного

мотива как динамической структуры, оживляющей строгую статику мотивов-символов. Цветы как бы притягивают зрителя к текстовому наполнению открытки. За десятилетия практики Дергилевыми были использованы почти все виды и разновидности схем движения, возможные в полиграфических изданиях небольшого размера.

Конечно, основное направление движения стеблей и цветов растений в срезанном букете на советской открытке не имело очень сложной траектории, как, например, в изображениях модерна. Оно было коротким, но энергичным. Создавалось ощущение, что букет точно вставлен в композицию рукой уверенного в себе человека! Движение каждого элемента всегда подчинено заданному направлению и связано в одну динамическую композицию, не имеющую диссонансов. Гармония, направленная на создание ощущения «переполнения чувств», имеет четко направленный вектор. Эти чувства должны выражать радостную встречу государственной «красной» даты. Композиции из достаточно разнородных элементов спроектированы и выполнены в единой стилистике, что само по себе очень непросто.

Особенно сложными можно считать построения, где и советская символика (звезды, оружие, георгиевские ленты и т.д.) и цветы изображены в динамике. Такие построения можно было удержать в границах открыточного прямоугольника только жестко выверенным центром. В букете к революционно-победным праздникам почти всегда был один вид цветов с собственной листвой и только в конце 1980-х — начале 1990-х появился робкий ажур зеленой листвы растений дополнений. Пять, семь или девять ярких больших цветов было достаточно для цветочного камертона в геометрии советской символики.

Своеобразной частью вклада семьи Дергилевых в искусство «букетных» открыток стал недолгий период работы в области открытки дочери Ивана Яковлевича и Виктории Михайловны Елены Ивановны Дергилевой (Алены Дергилевой). Имея высшее профессиональное образование в области орнамента, она смогла раскрыть в открытке красоту скромных дикорастущих цветов с виртуозностью лучших цветочниц XIX века. Шиповник, ромашки, незабудки, ландыши рисовались ею как в станковых вариантах, так и в открытке, что позволяло воспринимать и трактовать цветы как отдельный художественный

образ. Достижения станковых поисков перешли в открытку со всеми естественными изгибами стеблей и цветоножек. Она смогла внести трогательную естественность даже в открытки, посвященные Победе в Великой Отечественной войне. Открытку 1979 года, где надпись «9-мая» выполнена из георгиевской ленты, обвитой незабудками, можно считать одним из шедевров «победной тематики». Это открытка — следующий этап развития отношения общества к «Великой Победе», этап, когда восторг Победы сменяется искренностью грусти. Открытка была напечатана массовым тиражом и повлияла на развитие данной темы другими художниками в последующие годы.

Если родители начинали работу над букетом, уже в эскизах подразумевая четкий ответ на заказ издательства, и натурное изображение исполнялось с повышенным «зарядом радости», то дочь, в силу своего характера, так работать не хотела. Натурные ощущение побеждали в ней навязываемый по инерции советскими издательствами уже находящийся на излете «стиль форсированных чувств». Восторгом от естественной красоты природы Алена Дергилева спешила поделиться со специалистами, но редакторы относились к этой естественности настороженно. Лучшие ее натурные поиски в открытке были поддержаны издательством «Изобразительное искусство», в котором художественность выражения трактовалась составом редакции достаточно широко. Так были напечатаны поздравительные открытки с изображениями ромашек, шиповника, ландышей с текстом «Поздравляю!» и «С днем рождения!». Выполненные в технике «акварель с гуашью», они как бы доносят до зрителя аромат цветущих миров и лесных опушек, и этот аромат — главная сюжетная линия, не имеющая никакой политической подоплеки.

С середины 1980-х годов Алена Дергилева полностью отходит от работы в поздравительной открытке и сосредотачивается на станковой и книжной графике, где есть место и цветочным композициям в офорте и акварели.

Так лейтмотивом офортных иллюстраций к произведениям Ивана Бунина «Жизнь Арсеньева», созданных в 1988 году, является весеннее пробуждение природы с ландышами, незабудками, цветами вишни, груши, сирени, ивы и календулы. Не без влияния искусства

дочери Иван Яковлевич начинает вставлять в свои открыточные фотокомпозиции мелкие букетики цветов русских равнин без попыток их «облагородить». Это заставляет мастера отказаться от преобладания в композициях красного цвета и его фотооткрытки 1990-х годов неожиданно приобретают серо-белое поле, на котором он так любил строить свои композиции в начале своей карьеры в открытке.

За сорок лет работы в открытке династия Дергилевых исполнила несколько тысяч открыточных композиций с изображениями цветов. Локомотивом семейного творчества был основатель династии Иван Яковлевич, искусство которого охватывало всю поздравительную тематику СССР. Однако внимательный архивный анализ позволяет увидеть и понять процесс творчества, в котором культура «советского букета» была напрямую связана с графическими поисками Виктории Михайловны Дергилевой. Эти поиски, скрытые до настоящего времени в личной коллекции семьи, — прекрасное пособие не только для дизайнеров поздравительных сообщений, но и всех, кто интересуется изображением цветов. Изображение цветов в творчестве их дочери Алены Дергилевой, продолжающееся и в наши дни, но вне открытки, имеет ценность как искусство большого художника, считающего цветы хорошей формой самовыражения.

Сегодня, когда искусство открытки находится в явном кризисе, прикладной и станковый опыт изображения цветов династии Дергилевых становится не просто актуальным, но и жизненно необходимым для искусства графики.

Библиография:

1. *Бесчастнов Н.П.* Иван Яковлевич Дергилев — художник советской поздравительной открытки // Журнал Филокартия. — 2007. — № 3. — С. 47–49.

2. *Бесчастнов Н.П.* Лица. Статья в каталоге творческих работ А.И.Дергилевой. — М.: Дом графики им. Д.И.Ровинского, 2009. — С. 7.

В.Б. Новиков

СТРУКТУРНО-ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ И КОМПОЗЦИОННО-СТИЛЕВЫЕ АСПЕКТЫ ПОСТРОЕНИЯ ДИЗАЙНЕРСКОЙ ТИПОЛОГИИ САМОВАРОВ. ОПЫТ КЛАССИФИКАЦИИ

На основе исследованного объемного материала введены координаты для ранее не существовавших параметров классификации в национальной группе русских бытовых предметов для подогрева воды, именуемых самоварами. Среди исторического множества фасонов выявлена также периодическая волновая закономерность развития их форм от первичных базовых объемных геометрических фигур через варианты гарнитуры к более сложным формам корпусов. С учетом разнообразия архитектурных стилей, впервые за 250 лет существования самоваров построена их периодическая таблица.

A large amount of published data was investigated. The coordinates for the previously non-existing classification parameters in the national group of Russian household items for heating water, called samovar, was entered. The periodic wave pattern of development of their forms identified among the many historical styles, from the primary base volume of geometric figures through the options headset to more complex body shapes. The variety of architectural styles is built-in periodic table for the first time in 250 years history of samovars.

Keywords: art metal, cuts, samovars, case, headset, architectural styles.

Ключевые слова: художественный металл, фасоны, самовары, корпус, гарнитура, стиль.

Самовары исторически относят в целом к категории «художественный металл» с уточнением «русский» и внешне различают



Рисунок 1



Рисунок 2

исключительно по внешним формам сосуда - корпуса (тулова по оригинальному первоначальному названию). При этом учитываются прикрепленные к сосуду с боков, снизу и сверху детали, набор которых примерно с середины XX века стал адекватно подходить под определение «гарнитура» от немецкого «garnitur» - комплект, набор, обеспечивающий надлежащее выполнение функций целостным устройством в сборе. К самоварной гарнитуре с полным правом можно отнести ручки для его переноса, поддон с ножками для установки на плоскую горизонтальную поверхность, стебло с водоразборным краником и полнооборотным ключом к нему, крышку сосуда, конфорку и верхний колпачок-заглушку. Совокупность геометрических форм сосуда с присоединенной к ним гарнитурой, зачастую объединенных единством стиля, называют фасоном самовара. Первично это название применено к самоварам еще в начале XIX века путем прямого заимствования из французского языка по звучанию, написанию и смыслу. Правомерно ли называть другим фасоном самовары с незначительно измененными внешне сосудом и гарнитурой – не подлежит обсуждению и критическому истолкованию, так как за два минувших столетия в самых различных документах устойчиво закрепились за конкретными фасонами порой слаборазличимые изменения сосуда и гарнитуры, формирующие облик поименованных изделий.

Попытки систематизации самоваров в прошлом

Основами для формирования фасонов стали известные в геометрии трехмерные формы тел: шар, цилиндр, усеченный конус (как в обычном положении, так и перевернутый вершиной вниз), куб, овоид, параболоид, призмы и др., а также многочисленные комбинации трехмерных частей упомянутых фигур между собой. Помимо этого, в основу ряда фасонов были положены естественные растительные формы плодов, например, репа, желудь, груша. Некоторые фасоны копируют внешние формы домашнего инвентаря XVIII и XIX веков: кубок, бочонок, низкий чашеобразный сосуд – братина, кастрюля. В то же время, системной научной классификации самоваров до сегодняшнего дня не существует. Есть только дошедшие до нас торговые каталоги отдельных фирм-производителей самоваров начала XX века [1], в которых перечислены в произвольном порядке фасоны вместе с прилагаемыми к ним таблицами вместимости предлагаемых форм в стаканах или русских ведрах, а иногда по цифровым номерам от 1-минимального и далее вплоть до 54. Разумеется, торговые каталоги представляют собой только перечень изделий в соответствии с направлением деятельности конкретной фирмы и ее производственными возможностями по части глубины освоения технологий работы с металлом применительно к конкретному (и довольно непродолжительному) интервалу времени.

Наука собственно самоварами внутри их множества ранее не занималась ввиду явной несложности и одинаковости самоварного устройства в качестве бытового водогрейного металлического сосуда с жаровой трубой внутри. Ремесленные изделия, к которым первоначально относились и самовары, интересовали разные отраслевые научные направления лишь в качестве простейших элементарных частиц, как таковых. Из них формировалось некое поле для более крупных объектов, привязанное по времени к определенным историческим периодам развития. А самовары входили «пылинками» в крупные классификации. То есть русский самовар сам по себе (без различения его более тонких особенностей) фигурировал всегда единственно в виде элемента бытового домашнего набора российского населения. Обсуждалось, главным образом, к какой группе населения следует преимущественно относить данный элемент быта: к городскому, или же сельскому населению.



Рисунок 3



Рисунок 4

Нельзя же всерьез воспринимать попытку классификации типов самоваров по назначению, приведенную во 2-м издании энциклопедии «Самовары России» [2]:

- «Классические» самовары (для приготовления чая);
- Самовары-кухни (для супа, каши);
- Самовары-сбитенники;
- Самовары-чайники;
- Самовары-кофейники;
- Бульотки;
- «Фонтаны» для нагрева или охлаждения жидкости.

При использовании методики приведения однородных предметов к какому-то общему знаменателю, получим следующее. Самовары-кухни – это исторические предшественники самоваров для кипятка (а не чая, как напитка!), сбитенники и чайники различаются только вместимостью и составом нагреваемых напитков на водной основе, бульотки по своей конструкции с внешним подогревом сосуда вообще выпадают из строгого

словарного определения «самовар», а «фонтаны» ничего не варят из-за отсутствия в корпусе жаровой трубы под пламенный энергоноситель, завершающейся сужением в ее верхней части. В связи с такой постоянной переменой координат отсчета, классификацией это называть некорректно.

Логика появления новых фасонов

Пожалуй, следует полагать, что первое некое подобие систематизации фасонов складывалось стихийно-фрагментарно, так называемым явочным порядком по мере заполнения самоварного рынка разнообразными и вначале бессистемно изготавливаемыми изделиями, по простой схеме с естественной логикой развития вследствие воздействия коллективного разума заказчиков и исполнителей на данный предмет:

- Исходная геометрическая форма;
- Варианты фасона по гарнитуре;
- Развитие фасона по рельефной отделке тулова.

Первоначально появившиеся фасоны имели гладкую внешнюю поверхность сосудов с такой же простой гарнитурой, присоединяемой к нему. Последующее расширение фасонов шло преимущественно по трем направлениям:

1. По пути усложнения комбинаций первичных геометрических объемных фигур сосудов. Так появились, скажем, «рюмка в рюмке», «пуля», «капля», «ферзь».

2. По пути художественных усложнений объемных деталей гарнитуры: поддонов, ножек, ручек, краников.

3. По пути усложнения рельефа отдельных участков ранее простых гладких поверхностей сосудов не только приемами поверхностной чеканки с нанесением орнаментов, но и объемными периодическими возвышениями и углублениями разного характера, которые носили названия медальонов, овалов, граней лозгом, граней елкой и т.п.

Таким образом, дошедший до нашего времени перечень примерно 80 фасонов самоваров [3], рассеянный во времени на отдельные фрагменты по названиям, имеет явно выраженную своеобразную волновую периодичность, которую несложно отразить, например, следующим образом (Таблица 1):

Фасоны в их развитии		Иллюстрации
1. Базовый	**ШАР**	
1а. Вариант по гарнитуре	Шар-паук	Рисунок 1
1б. Вариант по рельефной отделке сосуда	Шар дольками	Рисунок 2
2, Базовый	**РЮМКА**	Рисунок 3
2а. Вариант по гарнитуре	Рюмка с византийски-ми ручками	Рисунок 4
2б. Вариант по рельефной отделке сосуда	Рюмка с винтовым рельефом	
3, Базовый	**БАНКА**	Рисунок 5
3а. Вариант по гарнитуре	Банка-магазинный	Рисунок 6
3б. Вариант по рельефной отделке сосуда	Банка-гранный лозгом	
И т.д.		

Таблица 1. Волнообразность развития фасонов самовара

Естественным будет предположить, что к фасонам массовых наименований относились наиболее технологически простые в изготовлении и, соответственно, самые дешевые в данном узком секторе рынка. Наиболее распространенным фасоном конца XIX - начала XX века, выпускавшимся сотнями тысяч в год и дошедшим до настоящего времени в виде большого количества антикварных образцов разной вместимости, является «банка», цилиндрический сосуд которого похож на теперешнюю трехлитровую стеклянную банку [4].

Более сложные корпуса самоваров изготавливались квалифицированными мастерами в процессе выколотки на специальных опорных металлических кобылинах. Разумеется, такие фасоны были малосерийными. Примеры: вазы гранные, кратеры. На эксклюзивных самоварах специализировалось несколько фирм (Фраже, Пец, Норблин, Хеннеберг). Для богатых и знатных заказчиков изготавливали в единичных экземплярах самовары высокохудожественного уровня из серебра, либо посеребренными. Отличительной особенностью таких самоваров были не только сложные формы корпуса - тулова и прекрасная внешняя отделка. Вместимость по воде тоже имела значение и выражалась либо в изготовлении изделия с очень большими «губернаторскими» или «монастырскими» размерами для обеспечения массовых торжественных приемов, а также малюсенькими (но действующими!) – для детей

знатных персон. Это отражалось в их номерах. Но вместимость сама по себе не может быть положена в основу классификации, представляя собой лишь вероятностное распределение по этому признаку товарного потока изделий, формируемого группами разных пользователей. Сами группы пользователей постоянно менялись под воздействием множества социальных процессов исторических периодов прошлого, в связи с чем их подвижные границы с еще более подвижным объемом спроса не дают оснований для включения в классификацию по признаку вместимости сосудов с одинаковым предназначением.

Особую категорию представляли собой предметы, тщательно готовившиеся для выставок, как внутрироссийских, так и международных. На фасаде тулова некоторых из них (не обязательно сложных форм и высокохудожественного исполнения) были выбиты надписи такого характера, к примеру: «Ѳасонъ Баташева. Для выставки в Нижнем Новгороде. По особому заказу. Первый сортъ». Это означало, что данный самовар был конкурсным с претензией на получение медали и переход в разряд эталона, не подлежал продаже в дальнейшем, а экспонировался фирмой на своеобразных презентациях того времени. Другие самовары, одним из примеров которых служит знаменитый высокохудожественный «петух» по дизайну художника Васнецова с просечной надписью в конфорке «Самовар кипитъ, уходить не велитъ», выполнял роль своеобразной вершины в искусстве художественного металла, к которой могли стремиться фирмы-изготовители элитных предметов.

Стилевая компонента самоварного разнообразия

Мнения историков, исследовавших быт российского общества в XVIII, XIX и XX веках, сходятся в том, что пик самоварного разнообразия приходится на краткий отрезок начала XX века. Во второй половине XIX века, соразмерно с развитией капитализма в России, самовары стали изготавливать под заказ с учетом стилевых пристрастий богатых заказчиков. К этому процессу подключились художники, использующие свои профессиональные умения для гармоничного вписывания создаваемых форм самоваров в определенные интерьеры жилищ. До середины XIX века подобная стилевая адаптация носила точечный хаотичный характер (кому что нравилось из заказчиков) и не привела к разработке какой-либо самоварной классификации. Стилевая линия начинает очень отчетливо

просматриваться в самоварах разных фасонов конца XIX – начала XX века, притом имеет признаки естественности и гармоничной вписываемости в интерьеры, без диссонанса. Поэтому имеются все основания для принятия стилевого архитектурного разнообразия [5] за одну из координат при разработке классификации самоваров.

На сегодняшний день определились следующие архитектурные стили (с вариациями внутри них):

1. Классика (Древняя Греция, Древний Рим);

2. Раннее христианство (Византийский стиль, Романский стиль);

3. Готика и средневековье (ранняя готика, высокая готика, поздняя готика, венецианская готика, светская готика);

4. Ренессанс и маньеризм (раннее Ворождение, высокое Возрождение, северное Возрождение, маньеризм);

5. Барокко и рококо (итальянское барокко, немецкое и восточноевропейское барокко, испанское и латиноамериканское барокко, французское барокко, английское барокко, рококо как заключительный этап барокко);

6. Неоклассицизм (палладианство, возрожденный классицизм, неогрек, ампир, живописный стиль, возвышенное);

7. Эклектизм (возрождение готики, ориентализм, боз-ар, движение искусств и ремесел, ар-нуво, ар-деко);

8. Модернизм (чикагская школа, экспрессионизм, новая вещественность, интернациональный стиль, функционализм, брутализм, метаболизм, хай-тек);

9. Период после модернизма (регионализм, постмодернизм, деконструктивизм, экологизм, эмоциональный рационализм, контекстуализм).

Вероятнее всего, для использования в самоварной класссификации вряд ли целесообразно дробить 9 крупных обозначенных стилевых архитектурных групп на их узкие направления, тем более что ряд их лучей имеет ярко выраженную национальную привязку к иным культурным линиям развития. Поэтому встречающиеся в литературе эстетические разборы фасонов самоваров в стиле «неогрек», «ампир», «византийский» - не более чем отдельные бессистемные частности на фоне отсутствия более строгой классификации.



Рисунок 5



Рисунок 6

Появление самоварного китча

Ввиду постепенной утери в 1917-1925 гг. богатого разнообразия фасонов, что инициировалось известными политико-экономическими переменами вследствие Октябрьского переворота (так называли революцию сами большевики в течение 10 лет после события в 1917 году), а также с постепенным переходом от энергии дров и угля к широкому использованию новых энергоносителей - продуктов перегонки нефти, в секторе производства угольных самоваров наступил период угасания категории «художественный металл». И теперь к национальному достоянию относят самовары, выпущенные ранее 1925 года.

По окончании второй мировой войны, постепенно в быт стали входить электрочайники, вот тогда и возникла попытка реанимировать самовары на новой энергетической основе посредством вставления в них электронагревательных элементов. Но при этом постепенно забылось основное: самовары все-таки относятся к категории «русский художественный металл». А погоня за массовым механизированным

5	А	Ваза – чаша, амфора	Параболоид вращения									
	Б	Ваза с византийскими ручками и перекидным краном, кубок										
	В	Ваза флорентийская	Объём при вращении сложной изогнутой линии									
	Г	Прочие фасоны: братина, тюльпан, фонтан, пламя										
6	А	Яйцо	Овоид									
	Б	Яйцо пасхальное с византийскими ручками и перекидным краном										
	В	Яйцо, грань прямая, овалами, лозгом										
	Г	Прочие фасоны: полуяйцо										
7	А	Бочонок горизонтальный	Эллипсоид, усечённый с двух торцевых сторон									
	Б	Бочонок вертикальный с византийскими ручками										
	В	Бочонок с обручами и заклёпками										
	Г	Прочие фасоны										
8	А	Дуля - груша	Груша									
	Б	Дуля с фигурными ручками и перекидным краном										
	В	Дуля, грань овалами										
	Г	Прочие фасоны: груша царская										
9	А	Репа	Репа									
	Б	Репа с фигурными ручками и перекидным краном										
	В	Репа с гранью медальонами, овалами										
	Г	Прочие фасоны										
10	А	Пушка	Конус усечённый вершиной вверх									
	Б	Пушка с фигурными ручками и перекидным краном										
	В	Пушка чеканная										
	Г	Прочие фасоны: пушка с тороидальным уширением низа	Конус усечённый вершиной вверх, тор									

Таблица 2. Периодическая таблица русских самоваров

Номер периода фасона	Варианты	Название фасона	Геометрия формы сосуда (с комбинацией разных объёмных форм)	Архитектурные стили								
				Классика	Раннее христианство	Готика и средневековье	Ренессанс и маньеризм	Барокко и рококо	Неоклассицизм	Эклектизм	Модернизм	После модернизма
				1	2	3	4	5	6	7	8	9
1	А	Шар	Шар									
	Б	Шар-паук										
	В	Шар дольками лозгом										
	Г	Прочие фасоны: арбуз, барышня, капля, полушар	Шар, конус усечённый вершиной вниз, тор									
2	А	Рюмка	Конус усечённый вершиной вниз									
	Б	Рюмка с византийскими ручками и перекидным краном										
	В	Рюмка с гранями стрелкой, конусом, лозгом, овалами										
	Г	Прочие фасоны: ферзь (классический, большой, малый), рюмка в рюмке, рюмка гранная, кратер	Конус усечённый вершиной вниз, тор, пирамида									
3	А	Банка	Цилиндр									
	Б	Банка - паук										
	В	Банка - гранный	Цилиндр, призма									
	Г	Прочие фасоны: кастрюля большая, малая, пуля, гайка, жёлудь	Цилиндр, 6-гранная призма, полушар									
4	А	Куб походный	Куб									
	Б	Куб дорожный с вислыми ручками										
	В	Куб дорожный гранный – «кабачок»	Куб, восьмигранная призма									
	Г	Прочие фасоны: домик, куб с цилиндрическими выемками и выступами по всей высоте	Куб, призма, полуцилиндры для выпуклостей и вогнутостей									

производством относительно дешевой и доступной продукции для широкого потребления, кратко называвшейся «ширпотребом», привела в 70-е годы минувшего века к ограничению самоварного разнообразия тремя основными фасонами («банка», «рюмка», «шар») со штампованными из листового металла примитивными ручками, поддонами, ветками краников без прежних роскошеств литой гарнитуры объемного характера и без тщательной рельефной отделки сосудов - расчеканки.

По сравнению с образцами начала XX века подобная массовая продукция последующего времени выглядела настолько убого и непривлекательно, что как бы сама собой возникла компенсаторная идея раскрасить тулово новоделов росписью по их поверхности. Благо, краски с прочной адгезией к металлу в это время уже имелись. Художества по металлу стали формой китча в самоварном деле, фальшиво подменяя уверенное до того размещение самоваров в категории «русский художественный металл», сопровождавшееся по сути полным выпадением из этой однозначно определенной категории. Нелишне напомнить, что в переводе с немецкого языка слово kitsch означает «халтурка», «безвкусица», «дешевка», лишенная творческого начала и подлинности. Тем не менее, самоварный китч благополучно дожил до наших дней и даже нагловато-уютно устроился на полках магазинов рядом с подлинными самоварами, а также втиснулся в интернет – анонсы, убедительно свидетельствуя о признаках культурной деградации в одной из самобытных областей национальной культуры.

Разумеется, китч не может быть включен ни в какую классификацию.

Построение периодической таблицы самоваров

Как было показано выше, имеется две уверенных координаты для разработки обоснованной классификации самоваров. Предлагается следующая таблица (табл. 2), с полным основанием претендующая на то, чтобы называться периодической таблицей самоваров с развитием фасонов сверху вниз внутри каждого периода. Заметно, что в подпунктах «Г» явно усложняется геометрия их корпусов за счет комбинирования базовой объемной сравнительно простой формы с привносимыми дополнительными фигурами. Поэтому строки «Г» в каждой группе затемнены. Тем самым подтверждается упомянутая выше волнообразная периодика.

Таблица может дополняться в графах «Г» по каждому базовому геометрически обоснованному фасону. Обозначение любого фасона представлено буквенно-цифровой комбинацией из трех символов. Например 2В5 означает фасон «рюмка», исполнение с рельефом конуса и гарнитурой в стиле барокко. Аналогично 3Г6 – это «банка» одного из прочих смешанных фасонов, исполненных по гарнитуре в стиле неоклассицизма.

Заключение

Значимость и практическая применимость таблицы определяется тем, что она может применяться в следующих случаях:

Для определения разнообразия музейных экспозиций. Проставляя в соответствующих клетках отметки на основании отмеченных признаков имеющися экспонатов, получим объективную локализованную картину наличия, избытка и отсутствия иных фасонов самоваров. Явный избыток однородных экспонатов по любой строке «А», «Б» и так далее является поводом для их предложения на обмен с другими музеями и частными коллекционерами, либо для выставления на аукционы.

Для частных коллекционеров таблица может служить ориентиром отличительных признаков при выборе направления формирования своей коллекции для обретения ею реальной эксклюзивности. Все табличное разнообразие явно не охватить, поэтому может выбираться либо горизонталь, либо вертикаль, либо ряд вместимости по одному фасону, либо каталог какого-то одного производителя. А выпадающие из единства экземпляры – тоже обменный фонд.

Для дизайнеров интерьера. Существенно облегчается подбор форм самовара по выбранному архитектурному стилю. А если чего-то нет на рынке, то можно нарисовать эскиз требуемого и заказать для индивидуального изготовления в существующих реставрационных мастерских.

Малому бизнесу в секторе производства. Таблица поможет упорядочить мышление деловых людей, которым не обязательно становиться профессионалами в самоварном деле, если они решат заняться этим производством. Но уж перспективы разнообразия в этом деле таблица покажет тем, кто желает с пониманием войти в это самобытное ремесло.

Наконец, таблица зримо дает ощущение нашего культурного богатства, которое отражается через самоварное разнообразие не только доставшихся нам образцов минувших столетий. Если есть возможность создать, или воссоздать хотя бы по одной модели самовара в каждой строке таблицы (всего 40 строк) для каждого архитектурного стиля из девяти, получим уже 360 разнообразных фасонов. И это, как видим, минимальное их количество, опирающееся на структурированную табличную основу. Поэтому есть основания полагать, что многообразие самоварных форм в дальнейшем может заметно прирастать, а такой предмет быта, как самовар, имеет серьезные корни жизнеспособности на будущие десятилетия.

Библиография:

1. Прейскурант паровой самоварной и гармонной фабрики Ивана Алексеевича Козлова. Тула, 1910 г.

2. Самовары России. Стр. 30. Популярная энциклопедия. 2-е изд., переработанное и дополненное. М., ООО «Хобби Пресс», 2010 г., 400 с.

3. Русские самовары. Автор-составитель Е.А.Иванова. Ленинград, Художник РСФСР, 1971 г., 179 с.

4. *Варфоломеев В.П.* Тульский самовар. Тула, Приокское кн. изд-во, 1978 г., 136 с.

5. *Хопкинс О.* Визуальный словарь архитектурных стилей. СПб, «Питер», 2014 г., 224 с.

М.А. Пресняков

СЕРАФИМ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПАВЛОВСКИЙ: ХУДОЖНИК И ТЕОРЕТИК

В статье рассказывается о творчестве С.А.Павловского, о его теоретическом наследии и, в частности, о материале его машинописной рукописи, посвященной теории изобразительной формы.

The article is dedicated to artistic and theoretical works of Serafim Pavlovsky. The author gives a detailed analisys of the artist's maniscript dedicated to the theory of fine art forms.

Ключевые слова: декоративно-монументальное искусство, декоративная живопись, роспись, теория изобразительной формы, ВХУТЕМАС, В.А.Фаворский, объем, цвет, ритм, структура, плоскость.

Keywords: monumental and decorative art, decorative painting, murals, theory of fine art forms, VKHUTEMAS, Vladimir Favorsky, volume, color, rythm, structure, surface

В ходе сбора материалов для учебно-методического пособия «Декоративная живопись» (сопоставление разных подходов, обобщение), рассчитанного на семь учебных семестров для квалификации «Бакалавр декоративно-прикладного искусства», направление 072600, кроме других доступных печатных источников по теме мне пришлось вновь посмотреть и изучить более внимательно материал копии машинописной рукописи, подписанной С.А.Павловским, созданной, согласно данным на первом ее листе, в Москве в 1971 году. Подписана она как «Программа экспериментальной работы в студии изобразительного искусства. Приложение к "Теории изобразительной формы"». Передал мне эту копию художник и педагог В.Д.Покатилов еще в то время, когда

мы преподавали в МОУ СПО художественном колледже декоративно-прикладного искусства г.Рязани. Обратившись к электронным информационным ресурсам и сличив информацию, содержащуюся в рукописи, удалось опознать ее автора как Серафима Александровича Павловского (1903–1989), художника-монументалиста, одним из эпизодов биографии которого было преподавание в 1956–1958 годах в Московском высшем художественно-промышленном училище (б. Строгановское) на отделении монументальной живописи дисциплины технология монументальной живописи [2].

На сайте «Масловка. Мемориальный музей и галерея» [10] можно обнаружить сокращенный список литературы со статьями о художнике и изданного с его авторством; на сайте «Инвестиции в искусство» [9] опубликована его краткая автобиография, занимающая примерно страницы две текста. В ней наиболее полно освещается время учебы художника и наиболее ранний период его творческой деятельности. Сотрудники библиотеки Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г.Строганова помогли расширить список литературы, который дополнился еще несколькими статьями в результате моего дополнительного поиска в подшивках журнала «Декоративное искусство».

В результате удалось составить следующий список опубликованного С.А.Павловским: 1) статья «Мастерская Бруни-Фаворского» в сборнике статей «Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР 1935–1948» [5], датируемая 1973 годом в конце этого текста; 2) монография «Материалы и техника монументально-декоративного искусства. Из опыта экспериментальных работ московских художников-монументалистов» — М., 1975, посвященная описанию вопросов технологии материалов, применяемых художниками-монументалистами; 3) статья «Искусство, преобразующее жизнь» [4], опубликованная в журнале «Художник» в 1977 году. Л.Кашук в начале статьи «Монументальное творчество С.А.Павловского» указывает, что художником «…написаны статьи и книги “Материалы и техника монументально-декоративного искусства” и “Теория изобразительной формы”» [1, с. 210] . Не является ли большая теоретическая часть, следующая в машинописной рукописи

вслед за программой экспериментальной студии, никак формально не озаглавленная и комментируемая в предисловии самим автором как материал цикла лекций, посвященных теории изобразительной формы, которые были прочитаны на семинарах, самим текстом книги «Теория изобразительной формы» или его вариантом?

Согласно сведениям, содержащимся в его автобиографии, проживая в Горьковской области, еще до получения систематического художественного образования, С.А.Павловский уже работал к качестве художника-декоратора, в 1925 году окончил Нижегородский художественный техникум, в котором учился у А.В.Куприна и А.В.Фонвизина, и вслед за этим поступил во ВХУТЕМАС, в котором совершенствовал свои профессиональные навыки на отделении монументальной живописи, занимаясь у К.Н.Истомина, Н.М.Чернышева, Л.А.Бруни, П.В.Кузнецова и В.А.Фаворского, и окончил его в 1930 году [9]. Оканчивает он учебное заведение уже переименованное во ВХУТЕИН [3]. Еще во время учебы он начинает трудиться как художник-монументалист, в том числе выполняет достаточно крупные монументальные работы (Народный дом г. Городца на Волге [7, с. 314]. Был членом объединения «4 искусства» [11, с. 195].

С.А.Павловский «с 1936 г. по 1941 г. работал художником-монументалистом в мастерской при Академии Архитектуры в коллективе, состоящем из 30 художников, вместе с Л.А.Бруни, Н.М. Чернышевым, М.С. Родионовым, А.Д. Гончаровым, В.Б. Элькониным, К.В. Эдельштейном, Б.П. Чернышевым, Г.С. Павильоновым, А.И. Сахновым и другими» [9]. Выполнял также и самостоятельные работы, участвовал в выставках, занимался станковой живописью, в 1940 году был принят в члены Союза советских художников. После участия в Великой Отечественной войне работал в той же мастерской при Академии архитектуры. В 1956 г. организовал и по 1964 г. руководил экспериментальными мастерскими монументально-декоративного искусства. Практический опыт лег в основу книги «Материалы и техника монументально-декоративного искусства» (М., 1975. – 193 (14) с.: ил.). «Теоретическая работа выражалась в публичных выступлениях на собраниях художников секции, в докладах по формальным вопросам изобразительного искусства» [9]. «Кроме большой практической работы в области монументального

и станкового искусства, Серафим Александрович уже в течение нескольких лет ведет очень важную педагогическую работу, являясь постоянным руководителем всесоюзного семинара монументалистов в Доме творчества “Сенеж”. Он читает здесь курс цветоведения, ведет практические занятия по колористике, руководит разработкой проектов и выполнением фрагментов в натуре», — пишет В.Оноров в 1975 году [3, с. 23]. С.А.Павловский читал лекции в разных городах СССР, среди которых в статье Ольги Свибловой упоминаются Ярославль, Иркутск, Запорожье. Провел художник лекции и на фоне своей персональной выставки в Москве, о которой написано в статье Ольги Свибловой в 1987 году (Кузнецкий мост, 11) [8, с. 22]. Ссылаясь на мнение самого Серафима Александровича, В.Оноров в статье «Палитра Серафима Павловского», посвященной юбилею (70-летию) художника, отмечает влияние на цветовой строй художника живописи французских живописцев, обратив внимание на то, что «важным моментом в формировании художника, в определении его эстетических позиций и исканий была поэзия» [3, с. 23].

Среди монументально-декоративных работ художника довоенного периода — «Труд и отдых», фреска в интерьере Народного дома — Горький (1927) [2, с. 152]; фасад мясокомбината им. А.И.Микояна, участие в исполнении по эскизу Л.Бруни (1934) [11, с. 195]; проекты росписей торцов зданий поселка Горьковского автозавода под руководством В.А.Фаворского (1935); «из самостоятельных работ выполнены: роспись школы в Сталинграде, роспись во дворце пионеров в г.Калинине, роспись плафонов в Театре Советской Армии в Москве, росписи башен шлюзов канала Москва-Волга, росписи в Музее материнства и младенчества в Москве, росписи и скульптуры в павильонах Всесоюзной сельскохозяйственной выставки» (1935−1941) [9]; «Пионерия», роспись в интерьере школы тракторного завода, Волгоград (1937) [2, с. 152]; «Парусный спорт», сграффито, башня шлюза № 9 канала «Москва-Волга» (1938) согласно [2, с. 152], (1937) согласно [11, с. 195]; «Красная Армия», плафоны центрального театра Красной Армии, росписи (Москва, 1939) согласно [2, с. 153], (1939−1940) согласно [11, с. 195]; Дом пионеров, «Коридор путешествий», панно (Калинин, 1940−1941) [11, с. 195].

Среди монументально-декоративных работ художника послевоен-

ного периода — «Материнство», фреска плафона, детская больница санитарного управления Кремля (Москва, 1945) [2, с. 153]; Центральный дом культуры транспортных вузов, плафон зрительного зала, роспись (Москва, 1946) [11, с. 195]; Санитарное управление Кремля, портал родильного дома, плафон, лестничная клетка, орнаментальная роспись (Москва, 1946−1947) [11, с. 195]; «Города-герои», клуб машиностроительного завода, фойе, фреска (Болшево, Московская обл., 1947−1948) [11, с. 195]; орнаментальная роспись, клуб им. С.М.Буденного (Москва, 1948) [11, с. 195]; «выполнено несколько росписей в содружестве с художником К.В.Эдельштейном и самостоятельно, такие как роспись Зеленого театра в ПКиО им. Горького в Москве, росписи на ВДНХ, барельеф на станции метро «Ботаническая», росписи в драмтеатре г.Улан-Удэ и др.» (1948−1957) [9]; роспись павильона «Дальний Восток», ВСХВ (Москва, 1948−1951) [1, с. 214]; «Растениеводство», павильон «Москва», росписи плафонов и витражи — совместно с К.Эдельштейном и С.Прусовым (Москва, 1952) [2, с. 153]; роспись портала сцены, зеленый театр, Парк культуры им. М.Горького (Москва, 1957) [1, с. 214]; «Русская драматургия», роспись плафона, дворец культуры (Дзержинск, 1958) [2, с. 153]; коллективная работа над мозаиками («Гостеприимство») на Ленинградском вокзале (Москва, 1960) [9]; панно «Материнство в СССР» для международной выставки в Париже (1961) [1, с. 214]; «Трагедия», керамическое панно, интерьер драматического театра (Караганда, 1962) [2, с. 153]; работа над художественным оформлением города-спутника Зеленограда (1966−1967) [9]; «Утро космической эры» мозаика на станции Добрынинская (Москва, 1967) согласно [2, с. 153] и согласно подписи на самой мозаике, тем не менее (Москва, 1972) согласно [8, с. 22]; «Недра уральских гор», мозаика, Дворец культуры строителей, фойе (Свердловск, 1968) [2, с. 153]; оформление музея колхоза «Коммунистический маяк» (конец 1960-х гг.) [1, с. 218]; «Лучи солнца», мозаика, площадь Юности, бассейн (Зеленоград, 1971) [2, с. 153]; «Полет», витраж, лестница института (Зеленоград, 1975) [8, с. 21]; «Взлет», здание ВНИИ птицеперерабатывающей промышленности, витраж (Зеленоград, 1977) [2, с. 153]; «Космос» и «Электричество», интерьер, росписи, а также «Знамена», фреска-секко,

фасад, завод «Микрон» (Зеленоград, 1978−1979) [2, с. 153]; библиотека им. М.Ю.Лермонтова, оформление интерьера (мозаики, витражи, рельефы, занавесы) в соавторстве с Н.Григорьевой (Москва, 1982) согласно [2, с. 153], (1983) согласно [1, с. 218].

Если в статье «Мастерская Бруни-Фаворского» С.А.Павловский рассказывает о выполнении монументально-декоративных работ коллективом художников, давая лишь краткие характеризующие комментарии по поводу стилистических решений [5], если в книге «Материалы и техника монументально-декоративного искусства» уделяет внимание сугубо практическим вопросам техники и технологии, рассматривая многообразие средств художника-монументалиста, то в статье «Искусство, преобразующее жизнь», ссылаясь на систему В.Фаворского и указывая, что рассматриваемая постановка вопросов общая и в графике, и в монументально-декоративном искусстве, и в прикладном [4, с. 31], уделяет внимание рассмотрению общих вопросов композиции прежде всего монументального, прикладного характера и связанных с этим пространственными и ритмическими построениями, системе их взаимосогласованности с окружающей средой, со структурностью архитектурного пространства. В машинописной копии рукописи [6] содержится много материала не только концептуально-теоретического, но такого, который может быть в той или иной форме или в той или иной трактовке применен в практике учебного методического подхода. Именно по этой причине в учебно-методическом пособии «Декоративная живопись» приходится многократно ссылаться на этот текст, приводить цитаты, сопоставлять приводимые в нем суждения с информацией из других источников.

В предваряющем текст самой программы вступлении, именуемом «От автора», С.А.Павловский указывает, что ее содержание основано «… отчасти на теоретическом вкладе ВХУТЕМАСа 20-х годов, современных течений в изобразительном искусстве, а также личном творческом опыте автора программы…» [6, с. 1]. С.А.Павловский не перечисляет художников, теоретические положения которых нашли то или иное отражение в обобщениях материала машинописной рукописи, и это может быть темой отдельного исследования, однако некоторые элементы подхода в последовательности тем в программе студии

позволяют провести некоторые параллели с материалом книги «Точка и линия на плоскости» В.Кандинского, в биографии которого есть период преподавания во ВХУТЕМАСе. Подходы С.А.Павловского по рассмотрению визуального восприятия плоскостных и рельефных форм (и их аберраций), некоторых закономерностей построения форм можно сравнивать с рассуждениями Рудольфа Арнхейма (книга «Искусство и визуальное восприятие» и другие публикации), и это может быть отдельной темой для исследования.

«Программа студии» С.А.Павловского состоит из разделов: I. «Цвет» (упражнения на сочетания цветов для организации палитры, часть которых имеют аналоги в тренировочных таблицах дисциплины «Цветоведение»); II. «Графика» (с заданиями от изображения точки к линии, пятну и конкретному изображению с акцентом на применение различных технологий и материалов для рисования, а, вернее, для изображения, поскольку в списке возможных основ содержатся самые разнообразные материалы, которые позволяют подчеркивать различные состояния объемности и плоскостности изображения, работать с его фактурой, с композиционными составляющими, с отдельно выделенными заданиями «по рисунку»); III. «Объем» (задания на взаимодействие и взаимопроникновение геометрических тел и объемов, похожие на те, которые в настоящее время даются на архитектурных факультетах, с конкретизацией задач на различные ритмические построения: ритмические, плавные, скачкообразные, симметричные и т. д. при работой с рельефными формами и их окрашенными вариантами при разных постановках задач взаимодействия объема и цвета); IV. «Пространство» с частью А — «Изображение пространства на плоскости» (с рассмотрением различных способов изображения пространства помимо способа прямой перспективы, основанной на центральной проекции) и частью Б — «Принципы построения композиции в центральном пространстве» (с рассмотрением вариантов применения ритмических построений в изображении, основанном на системе применения композиционных принципов и элементов формально рассматриваемой системы композиции, включая пространство, объем, цвет и т. д.); V. «Понимание роли материала как средства изображения. Материал как метафора. По аналогии с музыкой

— тембр» (в том числе с рассмотрением упражнений на ассоциации).

Далее в разделе, именуемом в предисловии к нему циклом лекций «по изобразительной форме», автором опять-таки делается ссылка на программу ВХУТЕМАСа 20-х годов и на личный практический опыт художника [6, с. 39], указывается, что текст основан на материале уже прочитанных лекций, содержание которых способствует интересу к творческому эксперименту в области художественной формы, что речь идет «о внутренней стороне творчества и его психологии» [6, с. 39–40]. Далее следуют главы без нумерации, названия которых набраны заглавными буквами: «ОБЪЕКТ И ИЗОБРАЖЕНИЕ», «ЧТО ТАКОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ? ИЗОБРАЖЕНИЕ И ЕГО ЖИНЬ НА ПЛОСКОСТИ», «ИЗОРАЖЕНИЕ ГЛУБИНЫ НА ПЛОСКОСТИ», «СООТНОШЕНИЕ ФОРМ», «О СТАТИКЕ И ДИНАМИКЕ В ГРАФИЧЕСКОМ ВЫРАЖЕНИИ», «ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ НА ВЫПУКЛЫХ И ВОГНУТЫХ ПОВЕРХНОСТЯХ», «РИСУНОК И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В ИЗОБРАЖЕНИИ», «ЦВЕТ И ЕГО ЗНАЕНИЕ В ИЗОБРАЖЕНИИ», «КОЛОРИСТИЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ», «ОБЪЕМНАЯ ПЛАСТИКА В ПРОСТРАНСТВЕ», «О МАТЕРИАЛЕ СКУЛЬПТУРЫ И РОСПИСИ БОЛЬШИХ ОБЪЕМОВ», «ПЛАСТИКА РЕЛЬЕФА НА ПЛОСКОСТИ И НА ОБЪЕМЕ», «КОМПОЗИЦИЯ». Примечательно, что в конце машинописного текста есть оглавление с указанием тем, упражнений, теоретических глав и соответствующих им страниц.

Можно привести некоторые выдержки с заключительных страниц машинописной рукописи. «Пластическая сущность соединяет в себе структуру и композиционность. Понятие структуры относится к построению внутренних соотношений движения масс, их направлений в изобразительном объекте.

Их ритмическое внешне выражается в линейном ритме, ритме пятен цвета, которые, будучи структуральны, внешне выражаются в композиционном распределении. Увлечение одной структурностью в рисунке может привести к изолированности предметов, если структура не перейдет в композиционность.

Пластика предполагает течения, что не отрицает торможение и перебоев, продиктованных ритмичностью основного направления движения.

Здесь происходит то, что в физике называется превращением одной энергии в другую.

Так увеличение количества планов и переходов ведет к моделированной полноте выражения объема, усложнение ритма — к большой полноте музыкального значения, к симфоничности» [6, с. 125–126].

«Момент “невидимости” искусства имеет корни в разности подготовленности зрителя к восприятию художественной формы. Возрастные, социальные, рассовые, национальные и т. п. различия людей в известном мере определяют ассоциативность восприятия. Но совершенная изобразительная форма несет в себе элементы, которые адресуются к человеку, независимо от этих категорий.

Выше говорилось о восприятии геометрических форм, линий цвета и т. п. и об их взаимодействиях: и они не могут не быть обязательными для нормального человека.

Художник, если он захочет, чтобы то, что им изображается, вызывало те ощущения, которые он вкладывает в композицию, обязан изучить воздействие этих элементов на человека и тщательно отсеивать то, что может их исказить.

Конечно, следует учитывать и отравляющее воздействие на сознание ложной информации, которая мешает непосредственному контакту художника и зрителя.

Но понимание основ изобразительной формы поможет установить общий язык» [6, с. 128–129].

С.А.Павловский сетовал в свое время на то, что наследие В.А.Фаворского не издано в полном объеме и потому недостаточно доступно. В настоящее время можно то же сказать и насчет теоретического наследия самого С.А.Павловского, хотя его содержание при взгляде с разных позиций, конечно, можно оценивать по-разному. Тем не менее, его теоретическое наследие достаточно весомо, а тексты содержательны, чтобы представлять интерес для многих. Можно отметить, что в статье «Зангези от Серафима» неопубликованный теоретический труд С.А.Павловского именуется «Культура изобразительной формы» [12]. Можно сказать, что с того времени ситуация насчет наследия В.А.Фаворского принципиально изменилась. Остается только надеяться, что найдется издатель, который

сможет опубликовать в как можно более полном объеме это наследие, присовокупив к тексту, посвященному теории изобразительной формы, программу экспериментальной студии, другие статьи художника, воспоминания и комментарии последователей системы художника, о которых упоминает в своей статье Ольга Свиблова, а также комментарии тех художников, педагогов и аналитиков искусства, которые сочтут возможным высказаться по поводу содержания этого наследия. И здесь к вышеизложенной информации можно сделать важное дополнение. Цикл лекций, именуемый в предисловии «книгой» согласно сведениям, полученным от внука художника А.С.Павловского, представляет собой только краткое изложение содержания более объемной книги, посвященной теории изобразительной формы, материал которой содержит также и специально подобранный иллюстративный материал. От внука художника также стал известен и, казалось бы, тот менее значительный факт, что первоначально в произношении его фамилии ударение ставилось на первый слог, а в настоящее время более прижилось ударение на втором слоге.

Библиография:

1. *Кашук Л.* Монументальное творчество С.А.Павловского // Художник и город. Галерея искусств. Сост. Терехович М. — Л.–М.: Советский художник, 1988. — С. 210–224.

2. Московские монументалисты. Альбом. — М.: Советский художник, 1985. — 244 с.

3. *Оноров В*. Палитра Серафима Павловского // Декоративное искусство. — 1975. — № 6. — С. 22–23.

4. *Павловский С.* Искусство, преобразующее жизнь // Художник. — 1977. — № 4. — С. 31–34.

5. *Павловский С.А*. «Мастерская Бруни-Фаворского // Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР 1935–1948. — М.: Советский художник, 1978. — С. 142–145.

6. *Павловский С.А*. Программа экспериментальной работы в студии изобразительного искусства. Приложение к «Теории изобразительной формы». — М., 1971. — 133 с.

7. *Ройтенберг О*. На рубеже 1920–1930-х годов. Поиски и находки // Панорама Искусств (Сб. статей). Сост. Мурина Е.Б. — М.: Советский художник, 1981. — С. 306–340.

8. *Свиблова Ольга*. Серафим Павловский // Декоративное искусство. — 1987. — № 9. — С. 20–21.

9. Сайт: «Инвестиции в искусство», страница http://artinvestment.ru/auctions/56890/biography.html. (дата обращения 01.10.2014).

10. Сайт: «Масловка. Мемориальный музей и галерея», страница http://www.maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=1357. (дата обращения 01.10.2014).

11. *Шункова Е.В*. Павловский Серафим Александрович (биографическая справка) / Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР 1935–1948 (Сб. статей). — М.: Советский художник, 1978. — С. 195.

12. *Павловский Александр.* Зангези от Серафима (Панно Серафима Павловского к сверхповести Велемира Хлебникова «Зангези») // Электронный журнал «Другое полушарие». 2010. — № 12. — С. 10. Drugoe_polusharie_12_2010

Е.О. Романова

ХРИСТИАНСКАЯ РЕЛИГИЯ КАК ОДНА ИЗ «ВЕЧНЫХ ТЕМ» В ТВОРЧЕСТВЕ З.К. ЦЕРЕТЕЛИ

Христианство — лишь одна из «вечных тем», которые находят свое отражение в творчестве З.К.Церетели. Из других назовем ярко выраженное обращение к античности и национальному грузинскому фольклору. Можно утверждать, что «вечные темы» для художника служат основой его творчества. Их мотивы так или иначе встречаются во всех жанрах и техниках, в которых он работает. Это позволяет говорить о том, что «вечные темы» пронизывают насквозь творчество Церетели, что они являются его насущной потребностью, выступают той внутренней стихийной силой, которая неустанно питает его творческое вдохновение.

Christianity is only one motive of the so called «eternal subjects» which are reflected in Zurab Tsereteli's art. Other motives include reference to antiquity and Georgian folklore. One can see that «eternal subjects» serve as a solid base for Tsereteli's art. These motives can be found in all genres and techniques the artist works in. This allows us to conclude that «eternal subjects» penetrate Tsereteli's art, that they are his vital necessity and play a role of internal spontaneous force which tirelessly feeds his artistic inspiration.

Ключевые слова: Библейские сюжеты, вечные темы, З.К.Церетели, горельеф, «Яблоко», скульптура.

Keywords: Biblical subjects, eternal subjects, Zurab Tsereteli, high relief, «Apple», sculpture.

Глубоко почитаемый З.К.Церетели Сергей Тимофеевич Коненков (мастер даже изваял антикизированный памятник прославленному

скульптору) понимал призвание художника следующим образом: «Мы должны прежде всего говорить о судьбах человечества, глубоко осознавать и осмысливать наше время, тогда современность будет жить в веках» [1]. Одна из тем, неизменно находящихся на острие обсуждения российским обществом на протяжении последних 25 лет, — тема религии. Как органичная часть философского мировоззрения З.К.Церетели, эта тема открыто звучит в творчестве мастера в разных видах и техниках, в том числе в скульптурной пластике, включая монументальную ее часть. В поисках ответа на вопросы насущных нравственных проблем современности, в 1990-е годы скульптор обращается к образам Священной истории и создает развернутый цикл на Библейские сюжеты в форме широкоформатных горельефов из патинированной бронзы. Покрывая сплошь стены Атриума Галереи искусств на Пречистенке — Зала познания Добра и Зла, горельефы создают органичный фон для расположенного в центре монументального арт-объекта «Яблоко», посвященного венцу усилий Творца — явлению на свет Божий Человека.

З.К.Церетели продолжил устойчивую традицию создания скульптурных композиций на религиозные темы в России Нового времени, которая ведет свое начало с петровской эпохи. По мнению автора фундаментальной монографии «Русская скульптура Серебряного века» О.В.Калугиной, «история отечественного ваяния демонстрирует огромный опыт воплощения тематики, связанной с библейским или евангельским содержанием» [2]. В эпоху средневековой Руси церковная скульптура имела широкое распространение и часто была связана с архитектурой. Священнослужители называли этот вид искусства так же, как и церковную живопись, «Библией для неграмотных». Историк скульптуры И.В.Рязанцев считал, что во второй половине XVIII — начале XIX вв. скульптура в церкви рассматривалась большей частью как ее украшение [3] и лишь позднее превратилась в церковный образ как объект поклонения верующих. С Рязанцевым соглашается и Калугина: «Ранее библейские сюжеты хотя и были постоянным источником тем для скульптурных произведений, но сюжеты <…> трактовались как воплощение хотя и священной, но именно истории» [4]. Эту пластическую традицию и наследует в своем творчестве

З.К.Церетели, трактуя в 64 масштабных горельефах, украшающих ныне Атриум в Галерее искусств на Пречистенке, Библейскую историю как эпическую поэму об истории человечества.

В этих горельефных композициях скульптор размышляет о судьбах человечества и о путях его спасения. Очевидно, кардинальные перемены в жизни страны на рубеже 1980-х — 1990-х гг., зачастую непосредственно повлиявшие на систему координат в иерархии духовных и нравственных ценностей наших сограждан, не могли не найти отклик в творчестве мастера. Словно призывая вспомнить о вечных категориях милосердия, любви, всепрощения, мастер ваяет Библейский цикл, пластической доминантой которого делает композицию «Яблоко». И таким образом ставит во главу угла своих нравственных исканий реального, живого Человека. Использование конкретных сюжетов Ветхого Завета и Нового Завета для Церетели лишь повод для разговора об актуальных для общества проблемах. При соблюдении иконографических канонов, Библейские истории в его трактовке воспринимаются как разговор не с небожителями, а с реальными людьми, когда-то также страдавшими от несправедливости, непонимания, алчности, мстительности, зависти, стяжательства, измены, недостатка любви… Персонажи горельефов общаются со зрителем не в менторском, поучающем тоне, но как равный с равным, делясь своими заботами, волнениями, тревогами. В пластической интерпретации Церетели они неразрывно связаны с современной жизнью так, как связан с ней наш сегодняшний день. На их ликах отражены искренние эмоции, близкие и понятные зрителю. Подчиняясь энергии внутреннего движения, герои горельефов живут в реальной жизни, совершающейся не столетия назад, а «здесь и сейчас».

Доверительная интонация разговора подкрепляется центральным объектом Зала познания Добра и Зла — «Яблоко» — монументальным по замыслу, необычным по исполнению и ярким в своем обращении к зрителю. Сюжет Ветхого Завета о яблоке — запретном плоде с дерева добра и зла, древа жизни (Быт 3:5, 22) — у Церетели визуально воплотился в плодоносящей конструкции: снаружи яблоко нарочито обнажено, виден его каркас, на который нанизано много маленьких яблок. Эта внешняя обнаженность запретного плода создает ощущение сильнейшего внутреннего напряжения, мощнейшей энергии, такой,

что даже бронзовая оболочка не в силах ее удержать. И не удивительно — изнутри яблоко сотрясает энергия любви мужчины и женщины, запечатленная на множестве барельефов, покрывающих его внутренние стены. «По своему образному и тематическому ряду эти рельефы по мотивам античной скульптуры перекликаются с аналогичными сценами древнегреческой вазописи, с римскими фризами, с рельефами индуистских храмов Каджурао», — полагает искусствовед В.И.Перфильев [5]. В центре внутреннего пространства «Яблока» установлены идеальные фигуры безгрешных Адама и Евы, решенные в традиции античной классики, от которых исходит сияние девственности, возвышенные автором до обобщенного образа совершенного Человека.

«Образ нельзя описать, так как он не есть рассказ, а сумма эмоций, которую ощущает зритель от произведения», — считала В.И.Мухина [6]. В Зале Познания Добра и Зла, переплетя Библейскую жизнь и реальную, соотнеся замысел Творца с результатом, Церетели пластическими средствами ответил на вопрос, каким должен быть Человек: он должен быть совершенен — абсолютно прекрасен как по своему внутреннему наполнению, так и внешне.

Безусловно, общественная ситуация в стране на рубеже столетий сыграла свою роль при разработке скульптором Библейской темы, однако первый импульс был получен намного раньше, во времена работы молодого художника в археологических и этнографических экспедициях в Грузии. Сегодня художник вспоминает: «Изучал древнейшие памятники, фрески, мозаики и т.д., хотя в те годы это было запрещено, но нам разрешали. Делал очень много копий. Глубоко изучил художественные образы христианства, с которым неразрывно связана вся история Грузии. Тогда же начал работу над “Историей Грузии” и “Историей России”, понемногу разрабатывал тему Библии. Прошло время, и эту тему больше не подвергали запрету. Тогда я создал 64 Библейских сюжета в форме бронзовых горельефов». С точки зрения пластики, эти горельефы Церетели — синтез живописной традиции античности и раннехристианского искусства, в основе их пластического решения — четкий рисунок, создаваемый ясными плавными линиями. Обозначен метод автора: при изображении сцен Ветхого завета используется более архаический изобразительный язык,

который все более усложняется при трактовке Евангельских сюжетов. Корни же традиции пластики по металлу лежат в дохристианском искусстве. Археологические музеи Греции и Грузии демонстрируют как станковые, так и монументальные произведения VII–IV вв. до н.э., выполненные в технике чеканки по металлу, в частности по меди. Позднее это вид искусства в Грузии получил дальнейшее развитие, что позволило выдающемуся исследователю истории грузинского искусства Ш.Я.Амиранашвили подчеркнуть, что грузинская пластика по металлу в эпоху Средневековья представляла собой крупное явление, «выходящее далеко за пределы истории собственно грузинской культуры» [7].

Сложное композиционное построение, богатые и разнообразные мотивы, гармоничное заполнение изображением поверхности при минимальном сохранении свободного фона — отличительные черты горельефов. Каждое из этих бронзовых панно имеет живое пластическое насыщение, однако в силу завершенности выглядит как стоп-кадр застывшей в своей драматургии сюжетной сцены. Перед зрителем развертывается Священная история в картинах, каждая из которых самодостаточна и по смысловому наполнению, и по пластическому решению, но в то же время составляет неотъемлемую часть горельефного цикла. Рельефы предназначены для рассматривания как с далекого, так и близкого расстояния. Отдаленная точка зрения позволяет охватить взглядом весь ансамбль Атриума и воспринять пластическую иллюстрацию Библейской истории на его стенах как важнейший аккомпанемент, сопровождающий жизнь Человека. Понимание того, что именно живой Человек стоит в центре Библейского повествования, привело автора к возвышенному и в то же время монументальному решению темы истории рода человеческого.

В любом произведении искусства заключена энергия его создания, которой насыщается зритель. И когда энергетический поток особенно силен, он превращается в музыку, обволакивая зрителя, а все слова теряют значение, — ведь музыка наиболее легко проникает в человека. Наилучшим образом метафизику этого процесса выразил английский искусствовед Уолтер Патер в следующих словах: «Любое искусство стремится к тому, чтобы стать музыкой» [8]. Эти слова раскрывают секрет гармонии любого произведения искусства. Работы

тех художников, которым удавалось трансформировать в музыку свои пластические замыслы, неизменно становились обрученными с вечностью. Религиозная тема как поиск духовно-нравственного идеала в творчестве З.К.Церетели звучит как торжественная месса.

Христианство — лишь одна из «вечных тем», которые находят свое отражение в творчестве скульптора. Из других назовем ярко выраженное обращение к античности и национальному грузинскому фольклору. Так, обостренным отношениям в обществе сегодня, ситуации неопределенности, порождающей безнравственность, вседозволенность, нетерпимость, агрессию, художник противопоставляет вечные ценности в своем искусстве.

Можно утверждать, что «вечные темы» для З.К.Церетели служат основой его творчества. Их мотивы так или иначе встречаются во всех жанрах и техниках, в которых работает художник. Они пронизывают его графические листы, где любая тема начинает разрабатываться. Затем эта тема перетекает в живопись, где она словно подвергается переосмыслению и в то же время утверждению художником в выбранном мотиве. После этого тема продолжается в круглой скульптуре и монументальной, в эмалях и рельефах… Все это позволяет говорить о том, что «вечные темы» пронизывают насквозь творчество Церетели, что они являются его насущной потребностью, выступают той внутренней стихийной силой, которая неустанно питает его творческое вдохновение.

Примечания:

1. *Каменский А.А*. С.Т.Коненков. Серия: Жизнь в искусстве. — М.: Искусство, 1975. — С. 188.

2. *Калугина О.В*. Русская скульптура Серебряного века. Путешествие из Петербурга в Москву. — М.: БуксМАрт, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, 2013. — С. 280.

3. *Рязанцев И.В*. Скульптура в России XVIII — начало XIX века. Очерки. — М.: Жираф, 2003. — С. 17.

4. *Калугина О.В*. Указ. соч. — С. 282.

5. *Перфильев В.И*. Религиозная тема в скульптуре // Аполог. Зураб

Церетели. — М.: Творческая мастерская, 2008. — С. 5.

6. *Мухина В.И.* Литературно-критическое наследие. В 3-х т. Т. 1. — М.: Искусство, 1960. — С. 28.

7. *Амиранашвили Ш.* История грузинского искусства. — М.: Искусство, 1963. — С. 224.

8. URL: http://tsitaty.com/цитата/187777

Библиография:

1. *Амиранашвили Ш.* История грузинского искусства. — М.: Искусство, 1963. — 526 с.: ил.

2. *Калугина О.В.* Русская скульптура Серебряного века. Путешествие из Петербурга в Москву. — М.: БуксМАрт, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, 2013. — 336 с.: ил.

3. *Каменский А.А.* С.Т. Коненков. Серия: Жизнь в искусстве. — М.: Искусство, 1975. — 223 с.: ил.

4. *Коненков С.Т.* Мой век. Воспоминания. 2-е изд., доп. — М.: Политиздат, 1988. — 384 с.: ил. - ? - то же -

5. *Лихачев Д.С.* Прошлое — будущему. — Л.: Наука, 1985. — 576 с.

6. *Мухина В.И.* Литературно-критическое наследие. В 3-х т. Т. 1. — М.: Искусство, 1960.

7. *Перфильев В.И.* Религиозная тема в скульптуре // Аполог. Зураб Церетели. — М.: Творческая мастерская, 2008. — С. 4–5.

8. *Ромм А.Г.* Русские монументальные рельефы. — М.: Искусство, 1953.

9. *Рязанцев И.В.* Скульптура в России XVIII — начало XIX века. Очерки. — М.: Жираф, 2003.

10. URL: http://tsitaty.com/цитата/187777 (дата обращения: 27.10.2014).

И.А.Теньков

ЖИВОПИСНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ А.Л. ЧИЖЕВСКОГО И ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГРУППЫ «АМАРАВЕЛЛА»

Статья посвящена живописному творчеству выдающегося русского ученого А.Л.Чижевского. На данный момент, эта сторона его многогранной деятельности мало изучена. Также рассматривается деятельность группы художников «Амаравелла» (П.Фатеев, Б.Смирнов-Русецкий, В.Пшесецкая, В.Черноволенко, А.Сардан, С.Шиголев и др.) в контексте философии русского космизма, одним из основоположников которой был А.Л.Чижевский.

The article is devoted to picturesque work of prominent Russian scientific Alexander Leonidovich Chizhevsky. This side of his many-sided activity is poorly enough studied now, it is also considered activity of group of artists of «Amaravella» (P.Fateev, B.Smirnov-Rusetsky, V.Pshesetskaya, V.Chernovolenko, A.Sardan, S.Shigolev et al) in the context of Russian philosophy cosmism, one of the founders which was A.L.Chizhevsky.

Ключевые слова: русский космизм, «Амаравелла», синтез, интуитивное творчество, биокосмизм.

Keywords: Russian cosmism, «Amaravella» synthesis, intuitive creativity, biokosmizm.

Александр Леонидович Чижевский известен нам, прежде всего, как выдающийся ученый, биофизик, основоположник космической биологии и гелиобиологии, аэроионификации, электрогемодинамики, как замечательный поэт и философ-космист. Но мы почти ничего не знаем о нем как о художнике. Есть сведения, что с семилетнего возраста он брал уроки живописи в Парижской академии художеств у

ученика знаменитого импрессиониста Э.Дега Нодье Гюстава. Также, со слов самого Чижевского, известно, что в Калуге — в его родном городе — он написал более ста картин, которые продавал, а средства от продажи шли на проведение научных опытов. В общей сложности, он создал около 2000 живописных произведений (в основном пейзажи). Большинство из сохранившихся работ (около трехсот) — акварели периода лагерей и ссылки автора 1940–1950-х годов. Все выставки художественных произведений ученого, в том числе и персональные, были посмертными и проходили в Москве и городах Подмосковья, Караганде, Калуге. Пока трудно установить, был ли он знаком с видными представителями различных художественных течений, групп, направлений того времени, однако некоторые тенденции все же можно проследить в его творчестве [1].

Чижевский изучал влияние циклов активности Солнца на явления в биосфере, в том числе, на социально-исторические процессы, изучал взаимосвязь живого организма с окружающей его внешней средой обитания. Некоторые пейзажные циклы воспринимаются как своеобразные иллюстрации к его исследованиям, которые не могли не отразиться на его творчестве и на мировосприятии. Примечательно, что творческая деятельность Чижевского парадоксальным образом корреспондирует с художественно-исследовательской работой Михаила Васильевича Матюшина, известного мыслителя, музыканта, теоретика искусства, художника и одного из лидеров русского авангарда первой половины XX века.

Матюшин разрабатывает своеобразную цветомузыкальную теорию, его опыты велись в направлении взаимодействия «осязания, слуха, зрения и мысли». Он призывал художника «так раскрыть глаз, чтобы одновременно захватить всю земную ширь». Михаил Васильевич утверждал, что при развитых навыках его способа «расширенного смотрения» постепенно «теряется привычное сознание переднего и заднего плана, исчезает чувство притяжения земли, являются ощущения новой меры пространства, в котором нет ни верха, ни низа, ни сторон, то есть направление безразлично» [2]. Такое восприятие содержало удивительные предощущения современного «космического пленэра», пережитые человеком в открытом околоземном пространстве, и по

духу очень близко мироощущению Чижевского. Живописные работы Александра Леонидовича «Вид из окна» 1944 г., «Закат солнца» 1943 г., «Склоны гор» по пластике, по передачи молниеносного состояния природы, по настроению перекликаются с такими работами М.В.Матюшина, как, например «Стог. Лахта» и «Движение в пространстве». И действительно, оба автора в своих исследованиях, казалось бы, расположенных в разных областях научной деятельности: Матюшин изучал свойства глаза, разрабатывал теорию «расширенного смотрения», а Чижевский исследовал влияние солнечных лучей на биосферу земли, в визуальном воплощении своих идей и по колориту, и по графике ритмов словно приближаются к общему знаменателю, становятся невероятно схожи по внутренней энергетике.

В живописи Чижевского нельзя не заметить особую роль света, словно он пытался передать визуально различную степень солнечной активности, силу солнечного свечения, то мерцающего, таинственного, едва уловимого, то напряженного, всепроникающего, тяжелого, он стремился материализовать в красках свойства лучей. Для него в какой-то мере законченность произведения была неважна. В первую очередь ему интересно проследить изменяемость воздушной среды и взаимоотношения света со средой. Даже на первый взгляд, самый обыденный, заурядный мотив в таких работах, как «Журавли улетают», «Забытая дорога», «Дымка», «Весенняя феерия», «Дождливый день», выполненных в легкой этюдной манере письма, у него наполняется особым смыслом, именно благодаря тому, что главенствующая роль отводится свету и воздуху. Несмотря на кажущуюся простоту сюжета, их интересно рассматривать, ведь для различных состояний он применяет разные кистевые приемы, и палитра применяемых им приемов достаточно многообразна.

Например, для акварельного пейзажа «Весенняя феерия» он использует довольно богатую тональную растяжку — от едва уловимого светлого тона, до насыщенных плотных тонов, применяя круговой характер мазков, что придает своеобразную фактуру пятну неба, обогащая его орнаментально. И в то же время эта причудливая фактура воспринимается естественно, органично и придает действительно весеннее настроение, легкую свежесть. А вот в пейзаже «Журавли

улетели», также исполненном акварельной техникой, пластика мазка абсолютно иная, более размашистая, хлесткая, передающая характер размытой после дождя дороги. В живописных произведениях автор стремился создать некий целостный художественный образ природного состояния с присущим именно этому конкретному состоянию рисунком веток деревьев, пластикой мазков, характером линий. Все эти средства выразительности придают художественную ценность живописным опытам Чижевского. Когда на художественные качества накладывается еще и определенный философский смысл, то его работы приобретают совсем иное звучание. Живопись Чижевского напоена воздухом, пространством, свежестью, его интересуют различные состояния природы не как поверхностные «красивые картинки», а как явления космического масштаба, где на первое место выходят взаимоотношения между солнцем и землей.

Безусловно, в его работах можно проследить импрессионистические ноты и это неслучайно. Ведь Александр Леонидович в детские годы обучался в Париже импрессионизму, для которого характерны, прежде всего, наблюдение действительности, передача или создание впечатления, отражение мимолетных состояний. В таком искусстве сюжет был не важен, а важны ощущения, настроения. Но у Чижевского все эти компоненты приобретают космическое звучание, взгляд автора простирается не с земли на окружающий мир, а над земной поверхностью, под несколько другим углом зрения. И в этой связи его творчество перекликается с идеями группы художников-интуитивистов «Амаравелла», в основе которых лежала философия русского космизма, одним из основоположников которой был сам Чижевский. Деятельность этих художников как единой группы приходится на 20–30-е годы XX века, к этому времени Александр Леонидович уже установил опытным путем факт противоположного физиологического действия отрицательных и положительных ионов воздуха на живые организмы и приступал к изучению влияния «Лучей Гесса» (космических лучей) на биосферу.

В начале века философией космизма были увлечены не только научные круги интеллигенции, но в большей мере поглощены ею были художники, писатели, музыканты, словом, творческая среда того времени, более восприимчивая ко всему новому. Они интересовались

разными аспектами космизма, мечтой об освоении человечеством космического пространства, о создании всечеловеческого братства. В недрах русского космизма родилась идея теургического искусства, в котором художник творит вместе с Творцом. На рубеже веков постепенно выкристаллизовывается в сознании незаурядных творческих личностей предчувствие приближения космической эпохи, которое выражалось в определенной образной системе.

Еще в рисунках из цикла «Воскрешение» Василия Чекрыгина, самобытного художника, яркой индивидуальности, с трагической судьбой (его жизнь оборвалась в возрасте двадцати пяти лет в 1922 году), наблюдается «развоплощение» человеческих образов и их переход в иное, «надчеловеческое» состояние. В этом смысле творчество Василия Чекрыгина является своеобразной иллюстрацией философских идей замечательного русского мыслителя-космиста Н.Ф.Федорова [3].

В основе этих идей — учение о воскрешении ушедших поколений и переселении человечества в космические дали, которое произвело на Чекрыгина неизгладимое впечатление.

У художника П.Фатеева, лидера группы «Амаравелла», появляются фантастические образы, фигуры «космического сверхчеловека», «марсианина» и своеобразная «космизация» пейзажа. Эволюция ландшафтного образа природы завершалась изображением вселенского макрокосмоса. Все эти явления наиболее широко отразились в творчестве группы «Амаравелла».

Вереница образов, связанных с космической философией, получает дальнейшее развитие в картине «Радиосоната» (1928) одного из членов группы художников-космистов С.И.Шиголева. Он впервые изобразил здесь систему искусственных спутников, причем точно предугадал форму первого из них, выведенного на орбиту в 1957 г. [4]. Все изображенное на картинной плоскости данного произведения — это не конкретные технические конструкции или космические технологии, это, скорее, символы, в неопределенных очертаниях которых можно что-то увидеть на ассоциативном уровне. Вообще иллюзорность, ассоциативность, символичность и некоторая наивная непосредственность восприятия философских, теософских, фантастических идей отличает всех художников этой группы. Поражает предвидение этих художников, ведь

многие космические, мистические пейзажи, которые они сделали еще в начале века, удивительным образом, иногда буквально, совпадают с реальными космическими видами, которые были воспроизведены по впечатлениям от увиденного в открытом пространстве космоса самими космонавтами.

Художники этой группы не получили систематического академического художественного образования, их творчество целиком основано на интуиции, внутреннем ощущении своего времени и особом восприятии последних тенденций в мире искусства. Обширный круг интересов, от точных наук до музыки, позволял им более свободно обращаться с художественным материалом, по-иному смотреть на окружающий мир. Наверняка и научные открытия Чижевского не могли пройти мимо их пытливого взора; доподлинно неизвестно, пересекались ли художники с ученым когда-либо или нет, состояли ли они в переписке, но то, что и Чижевского, и художников-космистов волновали одни и те же вопросы, это очевидно.

Интересно то, что доминировавшая в сознании этих мастеров идея синтеза искусств получила у них космическое осмысление. Время, в котором жили и творили художники-космисты, было ознаменовано удивительными открытиями в науке, полностью изменившими картину существовавшего мировосприятия, и эти перемены, которые художники внимательно отслеживали, необычайно вдохновляли их. В 1923 году четыре художника — Петр Фатеев, Вера Пшесецкая (Руна), Александр Сардан и Борис Смирнов-Русецкий — образовали группу «Квадрига». Позднее к ним присоединились Сергей Шиголев и Виктор Черноволенко и с 1927 года шестерка, исповедовавшая общинный образ жизни и общие принципы творчества, стала называться «Амаравеллой» [5].

Взаимодействие различных видов искусств было более естественным и органичным для них, чем для художников, скованных рамками системного образования. Широкий охват интересов был характерен и для самого Чижевского, ведь, помимо своей научной деятельности и живописи, он сочинял стихи, увлекался музыкой. В какой бы сфере деятельности не работал Александр Леонидович, он творил через призму тех знаний, которые ему открывались в его научных исследованиях,

через призму философии космизма. Это тоже своего рода синтез, объединение взаимообогащающих друг друга идей, спонтанного, творческого порыва и строгого научного подхода. Как пример его целостного мироощущения хочется привести одно стихотворение — «Безмолвие», которое можно воспринимать словесным воплощением его живописных произведений:

Безмолвно все: и небо, и земля.
Безлюдна отдалений вереница.
В спокойствии, не плача, не моля,
Спит человек, и лес, и гад, и птица.

И в этот мир всеобщей тишины,
Преодолев запретные пороги,
Врываются тревожащие сны,
Слетают прорицающие боги.

Но тихо все, и нем наш разговор.
Часы бегут законно за часами,
Лишь синих звезд неодолимый взор
Пронзает мир дозорными лучами [6].

Идея синтеза прослеживается и в тонких, лирических пейзажах Б.Смирнова-Русецкого, и у С.Шиголева, создавшего четырехчастный, «звучащий» цикл «Радиосоната»: «Алегро», «Анданте», «Скерцо», «Финал», где каждая из частей «озвучена» своими особыми цветовыми построениями и формами. Но отчетливее других эта идея раскрывается в творчестве Александра Павловича Сардана. Уже первые его живописные композиции были выстроены по законам музыки, он хотел прочувствовать музыкальные ритмы, звуковые колебания в пластическом языке. Сардан-музыкант и Сардан-художник в одном лице, как и М.К.Чюрленис, экспериментировал в области живописно-музыкального синтеза. В своих работах «Рождение материи» (1920), «Симфонии Космоса», «Звучания в пространстве» (1923) эти импульсивные звучания, структурирующие пространство, пронизывают всю атмосферу окружающей среды, архитектуру, природу. Многослойность звучащего пространства, сотканного из кружевной графики различных тембров, позволяет создать

ощущение звучания формы, а звуку предает определенные формы. Картины Сардана динамичны, на них не увидишь застывшей статики — все вибрирует, переливается, движется, звенит.

Графика Сардана ассоциируется с бегущей рябью по воде, воздушными потоками или вибрациями радиоволн. В композиции «Рождение материи» он пытается найти гармонию в хаосе разбросанных отдельных элементов, задает определенный ритм энергетическим потокам при помощи направления волнообразных штрихов. В центре композиции он поместил сферическую спираль, которой выстраивает пространство всего листа, задает некие планы. Спираль расширяется вглубь листа, что создает ощущение выворачивания пространства, глубокой пространственности и одновременно плоскостности. Этими же вибрациями пронизано все пространство картины «Весенняя серенада» (1923), где художником показана жизнь флоры.

Он также глубоко чувствовал и понимал особенности психологического воздействия цвета и музыки. Он говорил, что «музыка красок» несет в себе фактор мощного влияния на нервную структуру организма. Он выдвигал интересные проекты о светоцветовом освещении улиц, площадей, зданий городов и даже предполагал возможность создания целого Государственного Института Музыкальной Науки [7], изучающего проблемы психофизического воздействия цветомузыкальных колебаний, где предусматривались бы площадки для демонстрации моделей, приборов, макетов и места хранений с записями экспериментов. И особенно актуально в наши дни, глядя на повсеместно распространяющиеся цветомузыкальные лазерные шоу, воспринимается его идея о выделении в особый вид научной деятельности «психической гигиены», позволяющей определять наиболее благоприятное или же негативное влияние колебаний музыкальных волн на психику человека. С учетом всех нюансов, сфера свето-цвето музыки открывает широчайшие возможности, безграничные горизонты для творческого полета мысли. Теперь эти идеи получают реальное воплощение, но мало кто знает, что у истоков этого направления стоял Александр Сардан.

Вскоре после выставки «Амаравеллы» 1929 года художник был арестован. И хотя заключение было недолгим, душевное потрясение оказалось настолько сильным, что Александр оставил живопись, далее

он увлекся кинематографом. В 1949 году в Париже за фильм «В мире кристаллов» Сардан получил Международную премию им. Маррея Мезгиша, а в 1960-м снял научно-популярный фильм об основоположнике гелиобиологии Александре Леонидовиче Чижевском [8].

Космическая направленность перемен, происходивших на многих фронтах духовной и научной жизни, была чутко уловлена П.П.Фатеевым, который утверждал, что новая музыка, поэзия, философия, последние по времени течения живописи: кубизм, футуризм, супрематизм, индийские йоги, теософы, последние данные науки — все проходит под знаком того, что может быть названо Новым Космическим сознанием [9].

В начале XX века перед художниками вставали новые задачи: как посмотреть на реальный мир, под каким углом зрения, чтобы передавать не только внешнюю оболочку окружающей нас среды, предметов, людей, а как можно острее выразить внутреннюю суть вещей, явлений, психологическое состояние человека, эмоции. Для этого требовались новые художественные приемы, формы выражения. Расширяется спектр знаний, рождаются новые смежные науки биогеохимия, биофизика и т.д., этот процесс не мог обойти стороной и искусство.

Ведь и художники «Амаравеллы» были далеко не единственными, кто предчувствовал надвигающуюся эру прогресса, были «проекционисты» с Климентом Редько и Соломоном Никритиным, была группа «Маковец» с Павлом Флоренским и Василием Чекрыгиным, группа «Биокосмистов» с Александром Ярославским. Были художники, которые часто в своем творчестве, занимаясь изобретением новых художественных приемов, поиском форм, неосознанно предвидели новейшие технологические открытия (компьютерная графика, светомузыка и т.д.); таким был Павел Челищев, проявивший себя в различных областях искусства, известный как один из родоначальников сюрреализма.

Подводя итог, всему выше сказанному, необходимо сказать, что А.Л.Чижевский был мощным генератором идей и вдохновителем для целого ряда художественных объединений: группа «Амаравелла», группа анархистов-биокосмистов и др. Еще предстоит изучить эту новую страницу искусствоведения, чтобы восполнить существующие пробелы по данному вопросу и воссоздать как можно шире и вернее историю творческой мысли нашей страны.

Примечания:

1. *Чижевский А.Л.* На берегу Вселенной. Воспоминания о К.Э.Циолковском / А.Л.Чижевский; составление, предисловие А.Л.Голованова; комментарий Л.В.Голованова. — М.: Айрис-пресс, 2007. — С. 79.

2. *Матюшин М.В*. Опыт художника новой меры (1926) // к Истории русского авангарда. — Стокгольм, 1976. — С. 172, 175.

3. *Байдин В*. «Космический бунт» русского авангарда // Российский ежегодник 1990, выпуск 2. —Москва: Советская Россия, 1990. — С. 186.

4. *Грибова З*. Художники «Амаравеллы»: судьба творчество. — Изд-во МБА, 2009. — С. 45.

5. *Линник Ю.В., Соловьева Л.В*. Амаравелла: каталог выставки произведений группы «Амаравелла»: (из коллекции Ю.В.Линника); живопись, графика. — Петрозаводск: Изд-во «Карелия», Издательский дом Карельской АССР, 1989. — 60 с.

6. *Чижевский А.Л.* На берегу Вселенной. Воспоминания о К.Э.Циолковском / А.Л.Чижевский; составление, предисловие А.Л.Голованова; комментарий Л.В.Голованова. — М.: Айрис-пресс: Айрис-Дидактика, 2007. — 448 с.: ил. (Библиотека истории и культуры). — С. 310.

7. *Грибова З*. Художники «Амаравеллы»: судьба творчество // Сардан А. Статья «Проблема свето-цветовой-палитры». — Изд-во МБА, 2009. — С. 39.

8. Александр Павлович Сардан: [Электронный ресурс]. — UPL: http://gallery.ru/wath?a=VPv-dSNM

9. *Фатеев П.П*. «О супрематизме К.Малевича» (1917).

Библиография:

1. *Аделе Ди Руокко*. Диссертация на тему: «Буддийские реминисценции в изобразительном русском искусстве первого тридцатилетия XX века. Н.Рерих, «Амаравелла», Н.Кульбин, М.Матюшин, Е.Гуро». — 182 с.

2. *Байдин В*. «Космический бунт» русского авангарда // Российский ежегодник 1990, выпуск

3. *Гаврилин К.Н.* «Святилища» русской теософии (от Черного моря до острова Капри).

4. *Грибова З.* Художники «Амаравеллы»: судьба творчество//Изд-во МБА, 2009

5. *Зорин С.М., Книжник Т.* Вестники дальних миров // Каталог выставки произведений художников группы «Амаравелла». — М.: Международный центр Рерихов, Мастер-банк, 2000.

6. *Линник Ю.В*. Путь к Плеядам: русские художники-космисты / Ю.В.Линник; Фонд культуры Карелии, Музей косм. Искусства им. Н.К.Рериха. — Петрозаводск: Святой остров, 1995. — 286 с. (Амаравелла).

7. *Линник Ю.В*. Русский космизм и русский авангард / Ю.В.Линник. — Петрозаводск: Святой остров, 1995. — 82 с.: ил.

8. *Матюшин М.В*. Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. — Москва, 1932.

9. *Матюшин М.В.* Опыт художника новой меры. Труд датирован 25 мая 1926 г. РГАЛИ. Фонд Гуро. № 134. Оп. 2. Ед. хр. 21.

10. *Рерих Н.К*. Живая этика или Агни-йога. В 4-х тт. — М.: Сфера. Серия «Учение Живой Этики» - 2000.

11. *Смирнов-Русецкий Б.А*. Воспоминания. — Одесса: Астропринт, 2012. — 379 с.

12. *Циолковский К.Э*. Грезы о Земле и небе. — Тула, 1986.

13. *Циолковский К.Э*. Монизм вселенной. — Калуга, 1925.

14. Чижевский Александр Леонидович, Благотворительный фонд поддержки и пропаганды отечественного наследия «Гелиос»: [Электронный ресурс]. URL: http://chizhevskiy.ru/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=22&Itemid=38

15. *Чижевский А.Л.* На берегу Вселенной. Воспоминания о К.Э.Циолковском / А.Л.Чижевский; составление, предисловие А.Л.Голованова; комментарий Л.В.Голованова. — М.: Айрис-пресс: Айрис- Дидактика, 2007. — 448 с.: ил. (Библиотека истории и культуры).

16. *Ярославский А.Б*. Аргонавты вселенной: (Роман утопия). Сост. и биогр. очерк А.Шерман. — Б.м.: Salamandra P.V.V., 2013. — 245 с. (Polaris: Путешествия, приключения, фантастика. Вып. XXX).

Э.М. Андросова

ЭХО СЮРРЕАЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ МАСТЕРОВ МОДЫ КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВВ

В статье показано влияние течения сюрреализма на создание современных костюмов в индустрии моды. Выявлены символика, основные технические приемы и средства выражения современных художников костюма.

The article shows the influence of the trend of surrealism or the modern costumes creation in the industry of fashion. Symbolics, the main technical devices and media of expression of the modern artists of the costume have been displayed.

Ключевые слова: сюрреализм, мода, костюм, фроттаж, «свободные ассоциации», цвет, форма, Маккуин.

Keywords: surrealism, fashion, costume, frottage, «free associations», color, form, McQueen, Martin Margiela.

Сюрреализм, основанный в 1924 г. поэтом Андре Бретоном, зародился в недрах парижского дадаизма, продолжил в искусстве дадаистское направление исследования и познания иррационального и деструктивного.

Целью сюрреализма стало освобождение мышления от оков логики, достижение сверхреальности в искусстве, «автоматическое» отражение бессознательного.

«Свободные ассоциации», основываясь на интуитивном подходе и отрицавшие рациональный разум, по мнению сюрреалистов проникали в бессознательное, позволяя выразить первозданные чувства и эмоции.

По мнению Эми Демпси, исследователя современного искусства,

«фраза из Лотреамона стала для сюрреалистов девизом, словесным выражением их веры в то, что красоту, или чудесное можно найти при неожиданном стечении обстоятельств, случайно встретить на улице: “Прекрасно, как случайная встреча на анатомическом столе зонтика и швейной машинки”» [1].

В своем творчестве приверженцы этого направления, многие в прошлом дадаисты, практиковали фрейдовскую концепцию свободных ассоциаций, стремясь выразить антиобщественный пафос своего творчества и ниспровергнуть эстетические идеалы классического искусства. Влияние Фрейда толкало сюрреалистов на поиски творческого потенциала подсознания, что давало в работах соприкосновение реальности с воображаемым миром, вводя зрителей в замешательство.

Сюрреалисты убежденно намеренно выступали против общепризнанных истин и условностей старого мира искусства, считая их творчески абсолютно бесплодными.

Сюрреализм с самого начала не предполагал единого изобразительного стиля. Атмосфера поиска нового и эпатажного порождала всякого рода эксперименты с выразительным языком художников, явившие широкой публике и новой художественной критике, новаторство в пластическом, цветовом языках и языке формы. Во многом разнообразие художественных приемов и техник и определило различные методы выразительности сюрреализма: коллаж, фроттаж и граттаж Эрнста; фюмаж, декалькомания, песчаная живопись, ведущие к свободному, спонтанному формообразованию; метод автоматизма, порождавший абсолютные абстракции как у Миро и Андре Массона; основанный на бессознательных сновидениях реалистически-фантастический подход Дали и Рене Магритта; метод радиографии и засвечивании пленки Ман Рея.

В своем «Первом манифесте сюрреализма» Андре Бретон провозгласил «чистый автоматизм» краеугольным камнем сюрреализма. Для раскрытия бессознательного, через эпатаж и скандал, художники нового направления прибегали к революционным техническим приемам, помогавшим «разрешить противоречия между мечтой и реальностью», по словам Бретона.

Сюрреализм, сформировавшись в уникальное течение искусства, более полувека играл доминирующую роль в мировом художественном процессе, определив облик действительности, во всех проявлениях ее многообразия.

В соответствии с программным заявлением Бретона в Манифесте сюрреалистов, целью сюрреализма была провозглашена задача изменения существующего мира. Эта программа и задача были выполнены. Концепция нового осмысления и видения мира охватила всю Европу, а затем перекинулась и за океан, распространившись в США и Латинской Америке.

Сюрреализм подчинил себе практически все области художественной жизни: изобразительное искусство, театр, кино, литературу, изменив и заново определив мировое общественное сознание.

«История моды была свидетелем общественных бунтов: чем более радикальными были изменения, тем сильнее были нападки на первых инициаторов таких перемен. Каждый ключевой момент в истории моды связан с появлением новых форм, порождаемых представителями авангарда, которые бросают вызов традиционным понятиям объема и кроя, порождая идеи смещения, изменяют идеалы мужской и женской красоты и создают новый фантастический идеальный образ» [2].

Сюрреализм как художественное явление продолжает оказывать влияние на моду и способы ее представления по сей день. Примером тому может служить творчество таких разных художников мира моды, как Франко Москино, Карл Лагерфельд, Жан-Шарль де Кастельбажак, Мартин Марджелла, Александр Маккуин и мн.др.

Современные художники мира моды, как когда-то художники-сюрреалисты, использовали идеи и символы фрейдизма самым различным образом: «…пытаясь сделать привычное непривычным; экспериментируя с автоматическим письмом и рисованием; используя случайные и непривычные сопоставления; фантазируя о всепожирающей самке (пример самки богомола); разрушая границы между полами, между человеком и животным, между фантазией и реальностью». Так утверждает в своих исследованиях Марни Фогг [3].

Исследователи современной моды, в подавляющем своем большинстве, зарубежные, трактуют процессы, происходящие в моде,

на основе последних технологических достижений в компьютерном дизайне и массовых увлечениях молодежи мейнстримом.

Часто современные достижения моды преподносятся излишне популистски, чересчур поверхностно. Отсутствует должный анализ причин и предпосылок развития тех или иных процессов и течений, не затрагиваются прообразы коллекций костюмов в общем историческом и культурном аспектах, не определяется взаимосвязь модных направлений со стилями и течениями искусства. Зачастую эксперименты в области дизайна костюма, неординарные образы и формы костюмов характеризуются как «фантастические» или «фантазийные».

И лишь у некоторых исследователей дается трактовка и определения таким экспериментам и явлениям современной моды. У Марни Фогг, Майри Маккензи, Кэлли Блэкмен они определяются как приемы «смещения», «переноса».

«Смещение в моде стало реакцией на сюрреализм», — читаем в работе Марни Фогг [4].

«В моде самым ярким примером смещения может служить «перенос» внутренних частей тела на поверхность — кости, мышцы и кровообращение становятся расхожими образами в видении дизайнеров» [4].

В 1938 году под влиянием Сальвадора Дали Эльза Скиапарелли создала коллекцию женской одежды «Цирк». Одной из самых знаменитых моделей из этой коллекции стало черное вечернее платье, выполненное из матового крепового шелка с «выступающими» костями скелета женской фигуры, наглядно исполненных стежкой «трапунто».

Мотив скелета, в том числе человеческого, стал с тех пор регулярно повторяться в коллекциях самых разных домов моды, вплоть до сегодняшних дней.

Например, парижский дизайнер нового тысячелетия Ирис Ван Херпен в 2011 году представила «Платье-скелет» из нового полимерного материала. Оно создано с помощью импульсного лазера, придающего порошкообразному каучуку или металлу форму, определенную компьютером. Этот наряд и другие платья с трехмерными принтами стали результатом сотрудничества Ван Херпен с цифровой компанией Materialise и архитекторами Исайе Блохом и Даниэлем Видригом [5]. Дизайнер взяла на вооружение принцип архитектуры, по которому

структурные формы по принципу «переноса» помещаются в застроенную окружающую среду из органики. Таким образом, новые технологии служат производными сюрреалистических артефактов.

Основываясь на двух направлениях, сложившихся с 30-х годов XX века в течении сюрреализма в искусстве, справедливым видится предложение новой классификации течения «Неосюрреализма» в моде.

Первое направление, как и у его приверженцев Макса Эрнста, Ива Танги, Хуана Миро, Альберто Джакометти, ставящее приоритетом бессознательное, неосмысленное, в котором «свободно образующиеся образы и формы, граничащие с чистой абстракцией, переходящей в нее» [6], можно обозначить как «искажение». Это направление ставит на первый план приемы эпатажа, спецэффекты от графических и визуальных техник, при которых новая фактура выходит на первый план; дизайнер выступает провокатором, вызывая у зрителя шок, эффект от созерцания костюма превращается в желаемый фетиш. Нередко это превращается в перфоманс.

Второе направление, представителями которого в живописи были Сальвадор Дали, Рене Магритт, Джорджо де Кирико, проповедовавшие «фотографическую точность изображаемых объектов, правдоподобное изображение ирреального образа, возникающего в подсознании» [5], при котором несовместимое кажется совместимым, в моде можно обозначить как «переосмысление». Дизайнер представляет знакомую вещь, предмет, их свойства в новом образе; совмещает ранее несовместимые вещи и свойства предметов, частей; сознательно переосмысливает каждую часть композиционного замысла для достижения задуманного эффекта. Для этого направления в «Неосюрреализме» мира моды характерно утрирование (например, объема) для достижения убедительности невозможного ранее, представление трехмерной формы, применение новых технологий, материалов, виртуозных техник и новейших компьютерных технологий.

«Переосмысление» позволяет совмещать ранее несовместимое, убеждая зрителя в «новой реальности».

В рамках предложенной классификации сюрреалистического течения современной моды далее дается характеристика самых ярких представителей сюрреализма мира моды второй половины 20 — начала 21 вв.

Первое направление — «искажение».

1. Влияние образов Альберто Джакометти на творчество современных дизайнеров моды.

Знаменитая работа «Женщина с перерезанным горлом», созданная мастером в 1932 году, изображает женщину в образе насекомообразного существа. Женщина представлена одновременно в двух образах (что характерно трактовке женского начала сюрреалистами): хищник и жертва. Металлические шипы вдоль остова напоминают капкан, в который, вероятнее, всего попадается мужчина; позвоночник ассоциируется со смертельной опасностью либо с чувственным наслаждением. Соединяя различные элементы в одной скульптуре, художник возбуждает у зрителя подсознательный страх фантазий, рожденный порой двусмысленным отношением сюрреалистов к женщинам, иногда откровенно негативным.

С этой работой перекликается осенне-зимняя коллекция творческого дуэта Vilsbol de Arce из Дании. Женская коллекция 2010 года выполнена из черной и белой кожи посредством лазерной вырезки. В разных моделях коллекции представлены органы человеческого тела, его скелет и анатомические элементы. В платье из черной кожи на спине лазерной вырезкой представлен позвоночник женского тела с «ребрами», мастерски вырезанными из кожи. Авторы коллекции утверждают: «Наша философия заключается в постоянном поиске и авантюрах… Мы придерживаемся принципа, что нет ничего невозможного» [7]. Эти творческие принципы дизайнеров отсылают нас к постулатам сюрреализма времен Бретона.

В 2011 году дизайнер Бора Аксу создал целый ряд образов, представляющих моделей в виде гигантских версий насекомых. По мнению Марни Фогг, исследующей его творчество, «обратный антропоморфизм человеческого существа, приобретающего характеристики насекомого, подразумевает приобретение его внутренних качеств» [8]. Такого рода сюрреалистическая метаморфоза напоминает аллегорический страх образа самки богомола у сюрреалистов. Яркий пример тому — Сальвадор Дали.

У Бора Аксу фигура манекенщицы заключена в корсет, как в панцирь насекомого. Эти «скульптурные» платья со сложной фактурой





Рисунок 1а. Альберто Джакометти. Женщина с перерезанным горлом, 1932 г.
Рисунок 1б. Рикардо Тиши для Givenchy, 2005 г.

и тонкими черными деталями вызывают сюрреалистические хищные образы, совсем как у Джакометти.

В 2005 году креативным директором дома моды Givenchy становится итальянец Рикардо Тиши. Для традиционного дома высокой моды, одевавшего аристократию, он сделал новые коллекции из кожи и кружева и радикально все обновил. Элегантные, но с современной остротой, модели из кожи отсылают зрителей к творчеству Джакометти. Его черный кожаный корсет с насекомообразным решением лифа нашел восторженные отклики искушенной модной публики. В 2005 году Тиши сумел создать линию одежды, отвечающую вкусу времени, не разрушив идентичности с великой маркой. Его модели из черной кожи в стиле Джакометти носит Мадонна, ставшая клиенткой дома моды Живанши с приходом Рикардо Тиши.

2. Влияние механических приемов сюрреалистов на примере фроттажа Макса Эрнста.

Сюрреалисты разработали новый ряд механических приемов изображения и визуализации, воспринимавшийся как «универсальный рецепт для всех», по словам А.Бретона. Макс Эрнс ввел в арсенал ряд необычных живописных техник, позволяющих выражать подсознательные мысли и реакции. К ним относятся техники фроттажа и декалькомании. В 1925 году Эрнст изобрел фроттаж, рисуя на шероховатых половицах деревянного пола графитным карандашом.





Рисунок 2а. Макс Эрнст. Повадки листьев (серия Натуральная история), 1926 г.
Рисунок 2б. Александр Маккуин. Модель из коллекции «Естественное различие. Неестественный отбор», 2009 г.

Текстура какой-либо шероховатой, неровной поверхности проступала на листах бумаги, положенной сверху, в результате натирания ее поверхности углем, карандашами или красками. По словам самого художника, «в повторяющемся действии роль автора сведена к минимуму» [9]. Автоматически получающийся отпечаток диктует форму и содержание последующему изображению.

Так, в работе Макса Эрнста «Повадки листьев» из серии «Натуральная история», 1926 г., зрителю одновременно предлагается понаблюдать и поразмыслить над символикой ассоциативного ряда, вызванного натуральными природными фактурами коры деревьев, волокнами древесины и легкого листка этих деревьев. Результат воздействия художника на подсознание зрителя лежит далеко от плоскости постижения материи.

Александр Маккуин, творческое кредо которого «Развитие. Продолжать раздвигать границы» звучит как стремления сюрреалистов, создал в 2009 году коллекцию одежды сезона весна-

лето «Естественное различие. Неестественный отбор». Увлекшись дарвиновской теорией эволюции, Маккуин создал свою тридцать третью коллекцию, в которой одежда воспринимается как часть природы, как живой организм.

Маккуин обращается к природе за вдохновением, ища в ее загадках силу, страх, энергию эволюции. Не зря для демонстрации этой коллекции художник использует чучела вымерших животных для оформления подиума.

Ряд моделей этой коллекции напрямую соотносится с работой Эрнста «Повадки листьев». Плащи, брюки, платья, блузы мастерски передают фактуру дерева с его вековыми кольцами в разрезе. Ткани для комплектов использованы принципиально новые, превращающие одежду во «вторую кожу». Хлоя Фокс, исследователь творчества Маккуина, так отзывается об этой работе художника: «Эти вызывающе современные наряды ввели моду на лайкру с принтом и добавили к репутации Маккуина славу провозвестника, сторонника эволюции моды» [10].

Как когда-то Эрнст предложил художникам новые технические приемы, так в начале третьего тысячелетия художник Маккуин, средством самовыражения которого стала мода, разработал новые технические средства (цифровые 3D принты на лайкре) и приемы выражения образов.

Его «визионерская» эстетика прирожденного художника, выраженная на полотнах, которыми стала одежда, раздвинула границы, существовавшие в мире моды. Маккуин вторгся и занял главное место на никем не исследованной территории современной моды третьего тысячелетия.

«Одежда …должна поражать, быть индивидуальной», — говорил сам художник.

«Маккуин стал провозвестником того, как будут выглядеть женщины в начале двадцать первого века, и дал им броню, в которой можно смело вступить в жизнь» [11].

Александр Маккуин иллюстрирует своим творчеством программное высказывание Андре Бретона в работе «Что такое сюрреализм» (1934 г.) — «Красиво то, что изумляет».

Второе направление – «переосмысление».

1. Рассмотрим на примере известной работы Мерет Оппенгейм «Объект. (Завтрак в мехах)», 1936 г.

Объект (чашка, блюдце, чайная ложка) обтянут мехом животного.

По словам автора Мерет Оппенгейм, «идея этой вещи родилась в парижском кафе в компании Доры Маар и Пабло Пикассо, которым понравился ее отделанный мехом браслет. Восхищенный Пикассо заметил, что все следовало бы обшить мехом» [12]. Название «Завтрак в мехах» было придумано Бретоном уже в 1938 г. По признанию критиков, Бретон объединил названия известных «Завтрака на траве» Мане и эротического романа Леопольда Захер-Мазоха «Венера в мехах» [13].

Д.Бертолина так характеризует данный объект: «”Завтрак” принадлежит к серии тех сюрреалистических предметов, которые Марсель Жан определил как «навязчивые вожделения». По его мнению, объект балансировал на грани между сексуальным извращением, едой и поэзией» [14].

В 2009 году бельгийский авангардист мира моды Мэйсон Мартин Марджела создал и продемонстрировал свою юбилейную двадцатую коллекцию. Среди образов коллекции сразу же захватил внимание зрителей и критиков от мира моды Плащ-волосы. Этой моделью дизайнер ниспроверг все каноны и стандарты моды. Мини плащ из искусственных золотистых блестящих длинных «человеческих» волос струился вдоль тела женщины, лицо которой было окутано темной вуалью, обезличивающей ее. Тем самым достигался эффект первостепенности самого явления — плаща из волос как самостоятельного предмета моды. Художник, в соответствии со своим замыслом, переносит ирреальный, невозможный в действительности, подсознательный бунтарский образ в существующий реальный мир моды, тем самым создавая и убеждая зрителя в новой реальности. Волосы из знакомого атрибута женской сексуальной красоты в один миг предстают в новой роли предмета одежды. Из предмета фетишизма они становятся новым модным образом — плащом, укутывающим обнаженное тело женщины золотым струящимся дождем. Волосы становятся предметом сексуального вожделения и





Рисунок 3а. Мерет Оппенгейм. Обьект (Завтрак в мехах), 1936 год
Рисунок 3б. Мартин Марджела. Плащ - волосы, 2009 год

одновременного отторжения, в своей гротескной нереальной роли.

Этой работой Марджела уверенно раздвигает границы между модой как таковой и инсталляцией, в традициях Дюшана и сюрреалистов, превращая все происходящее в бунтарский сюрреалистический перфоманс.

В 1984 году Жан-Поль Готье представил мужскую коллекцию одежды с символическим названием «Мужчина-объект». В ней мужчины дефилировали в тельняшках и юбках.

На самом Готье в качестве юбки до щиколотки были надеты «человеческие» золотые волнистые, как волны моря, шелковистые локоны. Юбка-волосы разрушала границу между женской и мужской модой, раздражая и возбуждая зрителей, а заодно и общество потребителей моды в целом. Готье в полной мере реализовывал свой дар провокации. Дизайнер переосмыслил предназначение копны золотых волос и перенес их с верхушки женской фигуры ровно противоположно вниз мужской, найдя им другую функцию, а именно — прикрывать мужские бедра. Готье уверенно пропагандировал перемену ролей в паре мужчина-женщина, облачая мужчин в юбки, а женщин делая андрогинными.

2. Обратимся к неосюрреализму в моде на примере такого важного дамского предмета как бюстье.





Рисунок 4а. Иссей Мияке. Корсаж «Plastic Body». Красный пластик, 1980 г.
Рисунок 4б. Александр Маккуин. Платье-корсет из кожи. Коллекция «Сарабанда», 2007 г.

В 1980 году японец Иссей Мияке перевернул все возможные представления о женской красоте и возможностях инновационных материалов и создал лиф из красного пластика.

Корсажи «Plastic Body» не прилегают к телу, а существуют независимо от него. У Мияке модели никогда не повторяют форму тела, между телом и одеждой всегда есть зазор, воздух. В этом отразился постулат японской культуры, в которой нет различий между изделием и формой тела. Западные законы одежды всегда ставят идеальное человеческое тело в центр любой модной линии одежды. Западная мода характеризуется «доделанностью», завершенностью, мода востока делает ставку на недосказанность и не открывает тело.

Иссей Мияке своими корсажами обозначил линию переосмысления, использования «нехарактерных» для одежды материалов в мире моды. Жесткий техногенный пластик он превратил в идеальный материал для бюстье, повторяющий округлые формы женского тела. Знакомые свойства технического материала предстают перед нами стараниями автора в новом образе. Горячий красный цвет пластика выводит эротизм изделий художника на высший уровень. Закрепившийся в моде веков предмет одежды, отлитый в новом материале, обретает новую реальность, манящую и пугающую своей неприступностью. Так Мияке одел женщин в броню своей сексуальности.

Гений моды Маккуин для коллекции весна-лето 2007 года «Сарабанда» создал платье-корсет из кремовой кожи. Формованная кожа в точности повторяет очертания женской груди, но Маккуин был бы не Маккуином, если бы не шокировал публику жесткими сформованными «кубиками» пресса, характерными для мужского спортивного торса. Слияние в одном корсаже мужского и женского начал отсылает нас к фрейдизму. Сильнейший эротический импульс заставляет воспринимать одежду как плод бессознательных туманных желаний и сновидений, будоражащих разум, заставляющих копаться в самых дальних уголках подсознания.

3. Переосмысление знакомых свойств предмета, представление их в новом образе демонстрирует Карл Лагерфельд в своей коллекции одежды осень-зима 1983 года для модного дома Хлоэ. Черное атласное вечернее платье с красной вставкой по рукаву декорировано нашитым рисунком, изображающим работающий душ. Потоки воды из стекляруса струятся от центра груди до самого подола платья. Завитки шланга обвивают левый рукав модели по спирали. Замысел дизайнера шокирует и вызывает иронию одновременно. Новый образ заставляет задуматься о внутреннем содержании хозяйки платья, открывающемся, если смыть внешнюю оболочку.

Перечисление примеров неосюрреализма в современной моде может занять множество страниц печатного текста, что свидетельствует о неугасающем интересе к этому направлению.

По мнению автора, начиная с Эльзы Скиапарелли, сюрреализм в моде прочно закрепил новое к ней отношение и изменил саму суть восприятия и понимания такого сложного явления, каким была и остается мода.

Идею неосюрреализма в моде как нельзя лучше иллюстрирует высказывание Андре Бретона: «Сюрреализм основан на вере в высшую реальность определенных, до этого игнорировавшихся форм ассоциаций…, внецеленаправленную игру мышления» [15].

В костюме отразилась идея «интуитивного прозрения», по Анри Бергсону, в результате этого реальность воспринимается не через логические понятия, а сквозь призму чистого «индивидуального видения». Костюмы новой реальности выражаются в формах

сугубо индивидуальных, предлагая зрителю великое разнообразие трактовок образов и форм.

Сюрреализм как течение искусства повлиял на:

— сам костюм как материальное выражение моды;

— аксессуары мира моды (сумки, обувь, головные уборы, перчатки,

палантины и т.п.);

— ювелирное искусство (ювелирные украшения и авторскую бижутерию).

Начиная с сюрреализма, костюм стал восприниматься как произведение искусства — некий сюрреалистический объект. Костюм концептуально обыграл идею мира наизнанку, сместил акценты и представления о функциональности предметов в материальном мире.

Влияние сюрреализма в изобразительных и пластических видах искусства повлияло на искусство костюма (далее по тексту — «костюм» как ярлык обозначения искусства костюма и моды в целом) самым непосредственным образом:

1. «Костюм» перенял новые инновационные приемы принятия реальности, основанной на высших формах ассоциаций, игре мышления;

2. «Костюм» перенял технические приемы художников сюрреалистов;

3. «Костюм» «переварил» и принял новые виды исходных для творчества материалов;

4. «Костюм» закрепил как образную характеристику понятие «индивидуальное восприятие». Теперь костюмы признавались «уместными» и «принимались» обществом в формах чистого «индивидуального видения», отличных от принятой «официальной» моды;

5. Сюрреализм разрушил правила формального костюма, «официальной» моды. В костюме утвердилось новое правило: для художника в костюме не существует никаких иных правил, кроме возможности личностного самовыражения;

6. Сюрреализм первым эстетизировал функциональные детали костюма (пуговицы, застежка-молния и т.п.);

7. В моде впервые появилось понятие «эпатажного цвета». Например, «шокирующий розовый» Скиапарелли;

8. Начиная с сюрреализма, показ мод преобразовался в модное шоу. Скиапарелли первой создала тематические показы и превратила их в спектакли. Например, балы сюрреалистов в Париже.

Примечания:

1. *Демпси Эми*. Стили, школы, направления. Путеводитель по современному искусству / пер. с англ. Валентина Крючкова, Екатерины Чура. — М.: Искусство-XXI век, 2008, — С. 151

2. *Фогг Марни*. Современная мода в деталях / пер. с англ. Джулия Карризи. — М.: Магма, 2015. — С. 6.

3. *Демпси Эми*. Стили, школы, направления. Путеводитель по современному искусству / пер. с англ. Валентина Крючкова, Екатерина Чура. — М.: Искусство-XXI век, 2008. — С. 153.

4. *Фогг Марни*. Современная мода в деталях / пер. с англ. Джулия Карризи. — М.: Магма, 2015. — С. 7.

5. Там же. — С. 49.

6. *Ефимов А*. Цвет+форма. Искусство 20–21веков (живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт,дигитал-арт) / Андрей Владимирович Ефимов. — М.: БуксМАрт, 2014. — С. 397.

7. *Фогг Марни*. Современная мода в деталях / пер. с англ. Джулия Карризи. — М.: Магма, 2015. — С. 135.

8. Там же. — С. 47.

9. *Бертолина Джорджина*. Течения в искусстве. От импрессионизма до наших дней / Энциклопедия искусства / пер. с итальян. М.С.Тарасова. — М.: Омега, 2012. — С. 134.

10. *Хлоя Фокс*. VOGUE легенды моды: Александр Маккуин / пер. с англ.

Э.Меленевской. — М.: Слово, 2013. — С. 138.

11. Там же. — С. 152.

12. *Бертолина Джорджина*. Течения в искусстве. От импрессионизма до наших дней / Энциклопедия искусства / пер. с итальян. М.С.Тарасова. — М.: Омега, 2012. — С. 130.

13. Там же.

14. Там же.

15. *Ефимов А*. Цвет+форма. Искусство 20–21веков (живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт,дигитал-арт) / Андрей Владимирович Ефимов. – М.:БуксМАрт, 2014. — С. 396.

Библиография:

1. *Демпси Эми*. Стили, школы, направления. Путеводитель по современному искусству / пер. с англ. Валентина Крючкова, Екатерина Чура. — М.: Искусство-XXI век, 2008. — 304 с.: ил.

2. Томпсон Лаура. Сюрреалисты. Искусство в деталях / пер. с англ. Н.Д.Кортунова. — М.: АРТ-РОДНИК, 2010. — 128 с.: ил.

3. *Лаврентьев А.Н.* История дизайна. — М.: ГАРДАРИКИ, 2006. — 303 с.: ил.

4. *Бертолина Джорджина*. Течения в искусстве. От импрессионизма до наших дней / Энциклопедия искусства / пер. с итальян. М.С.Тарасова. — М.: Омега, 2012. — 384 с.: ил.

5. *Хлоя Фокс*. VOGUE легенды моды: Александр Маккуин / пер. с англ.

Э.Меленевской. — М.: Слово, 2013. — 160 с.: ил.

6. *Ефимов А*. Цвет+форма. Искусство 20–21веков (живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт,дигитал-арт) / Андрей Владимирович Ефимов. — М.: БуксМАрт, 2014. — 616 с.: ил.

7. *Маккензи Майри*. Мода. Путеводитель по стилям / пер. с англ. М.Ч.Копецкой-Линчевской. — М.: Кладезь-Букс, 2010. — 160 с.: ил.

8. *Стивенсон Н*. История моды в деталях с 18 века до наших дней / пер. с англ. А.Балашовой. — М.: Эксмо, 2011. — 288 с.: ил.

9. *Грэм-Диксон Эндрю*. Искусство. Иллюстрированная энциклопедия / пер. с англ. — М.: БММ, 2009. — 612 с.: ил.

10. *Ермилова Д.Ю*. История домов моды. — М.: Академия, 2003. — 288 с.

11. *Фогг Марни*. Современная мода в деталях / пер. с англ. Джулия Карризи. — М.: Магма, 2015. — 224 с.: ил.

12. *Небреда Лаура Эсейса*. Самый современный атлас мировой моды

/ пер. с англ. Т.Г.Музрукова. — М.: АСТ: Астрель, 2009. — 600 с.: ил.

13. *Акико Фукай* (главный куратор Института костюма Киото). Коллекция Института костюма Киото. История моды с 18 по 20 век.

Том 2: 20 век / пер. с англ. Л.А.Борис. —TASCHEN / М.: Арт-родник, 2008. — 720 с.: ил.

14. *Силинг Шарлот*. Мода. 150 лет. Кутюрье. Дизайнеры. Марки / пер. с нем. М.: Астрель, 2011. — 512 с .: ил.

15. *Фарсинг Стивен*. Искусство. Всемирная история / пер. с англ. Алла Анохина. — М.: Магма, 2012. — 576 с.: ил.

Э.М. Андросова

ИСКУССТВО И АНТИИСКУССТВО ДАДА КАК ТОЧКА ОТСЧЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ МИРА МОДЫ

В статье рассмотрено влияние творческого наследия художников дадаистов на деятельность мастеров моды второй половины XX века. Выявлены различные формы и технологии визуальной выразительности художников.

Дана сравнительная характеристика арт-объектов в течении дадаизма в искусстве и деконструктивизма в моде.

The article considers the influence of the creative heritage of artists Dada activities masters of fashion of the second half of the twentieth century. Identified various forms of technology and visual expression of artists.

The comparative characteristic of the art facilities within the Dada art and deconstructivism in fashion.

Ключевые слова: дадаизм, деконструктивизм, антиискусство, коллаж.

Keywords: dada, deconstructivism, anti-art, collage.

Дадаизм, с точки зрения современных искусствоведов, представляет собой международное течение в искусстве XX века, ставившее своей целью опровергнуть традиционные буржуазные представления об эстетике в целом и об искусстве, в частности.

По утверждению Дэвида Хопкинса, дадаизм часто был вызывающе антихудожествен. Он же высказал мысль, что современное искусство находится в плену у этого течения [1].

Дадаисты утверждали, что все созданные и утвержденные политические, моральные, эстетические принципы были попраны и уничтожены Первой мировой войной (в период которой и возник

дадаизм). Они проповедовали деструктивное, свободное искусство.

«Дада было не направлением в искусстве в традиционном смысле, — то была гроза, разразившаяся над искусством того времени, как война над народами. Она разразилась без предупреждения в душной атмосфере сытости… и оставила после себя новый день, в котором энергии, скопившиеся в дада и излученные им, проявились в новых формах, новых материалах, новых идеях, новых направлениях, новых людях и были обращены к новому человеку» [2].

Дадаизм, провозглашенный «новой реальностью», согласно «Манифесту Дада» 1918 года, выбрал своей главной художественной тактикой эпатаж. Приверженцы дадаизма поставили своей целью очистить современное новое общество от буржуазного материализма и национализма.

Повседневная окружающая жизнь, взорванная войной, трактовалась дадаистами через призму бессознательного, бессмысленного, случайного, лишенного логики построения искусства. Такие мастера, как Ханс Арп, Марсель Дюшан, Фрэнсис Пикабиа, Макс Эрнст, Курт Швиттерс, Ханна Хех, Рауль Хаусман эксплуатировали свою любовь к парадоксам и эпатажным выплескам, сформировали восприятие дадаизма как «иконоборчество и нонконформизм», а в союзе с сюрреализмом — «воплощение современного искусства» [3].

Ни одно художественное направление XX века не проникло в современную культуру настолько глубоко, как это произошло с дадаизмом и сюрреализмом. Дадаизм оказал наибольшее влияние на эстетику периода послевоенного искусства.

«…Весь авангард шестидесятых, с его интернационалистической этикой и ставкой на распространение дешевых изданий-однодневок, следовал примеру дадаизма», — утверждает Д.Хопкинс [4].

Непосредственно с материалами мира моды (имеются ввиду прикладные материалы, из которых создаются работы мастеров) дадаизм как художественное течение столкнулся в самом начале своего развития, породив множество художественных, культурологических и социально-политических споров.

Так, Ханс Арп и Софи Тойбер вместе занимались в Цюрихе (1915–1916 гг.) дадаистскими абстракциями, некоторые из которых

были выполнены из шерстяных тканей. Сами работы с шерстяными драпировками задумывал Арп, а выполняла их в материале Софи.

Софи воплощала полотна Арпа в вышивке, получившие у некоторых исследователей название «вышитые полотна Арпа», например, «Композиция из диагоналей. Распятие», исполненная в Цюрихе в 1915 году. Спустя некоторое время Софи Тойбер представила свои работы, вышитые по собственным эскизам. Примером может служить работа «Элементарные формы», вышитая художницей в 1917 году. Кроме этого, она создавала «дада-головы» на раскрашенном дереве, ковры и абстрактные рисунки. Возможно, в ее работах нашел отражение тот факт, что она несколько лет проработала преподавателем при музее прикладного искусства в Цюрихе. Среди всех структур формы ее больше всего привлекали круги.

Ханс Арп и Софи Тойбер были не единственной парой, привносившей в абстрактные работы технику работы с тканями.

Супружеская пара ван Реес известна абстрактными картинами, коллажами и вышивками шелком. Подруга Тцара Майя Круцек и Софи Тойбер совместно работали над костюмами в Цюрихе.

Использование в абстрактных композициях тканей, ассоциирующихся с прикладным искусством, положило начало «женскому творчеству» в области, до того считавшейся чисто мужской. Техника с использованием тканей ассоциативно определялась как носитель «женского начала».

Таким образом, ставилась под вопрос маскулинноцентрическая концепция творчества дада. Одновременно этот факт расценивался как вызов в духе дада традиционному преобладанию масляной живописи.

Этот же вызов читаем в работах художника от мира современной моды Жана-Поля Готье.

Кутюрье, подобно своим предшественникам от изобразительного искусства, стремился раздвинуть рамки традиционных стереотипов и выйти за пределы привычных клише. Для Готье, завоевавшего славу enfant terrible (фр. «несносный ребенок»), в моде не существовало границ. Привнося в костюм неожиданные материалы и составные элементы, он со свойственной ему свободой складывает из них образы, наполненные глубинным смыслом, подобно коллажам дадаистов. Стремление художника познать неизведанное, представить знакомый

костюмный образ в неожиданном свете закрепило за ним славу всеобщего раздражителя и разрушителя общепринятых устоев и правил мира моды. По выражению Марселя Янко, художника дада, «дада смотрело на искусство как на приключение освобожденного человека… Мы рисовали ножницами, клеем и новыми материалами, гипсом и мешковиной, бумагой и при помощи других техник, коллажами и монтажом» [5]. Эти художественные приемы использует в своем творчестве и Готье.

В сегодняшнем мире выразительность костюмных форм во многом определяется коллажностью из собранных вместе предметов одежды, дополнений и аксессуаров. Элизабет Уилсон, теоретик моды из Лондона, определяет такой подход к формированию образа термином «бриколаж». Она утверждает, что каждый человек — это живой коллаж, живое произведение искусства, образованное из готовых бытовых вещей, нечто, более похожее на современную инсталляцию, меняющуюся в процессе интерактивного взаимодействия с публикой» [6]. Роль костюма и методы его освоения претерпели в современном мире грандиозные изменения.

Сегодня «бриколаж» играет в моде такую же революционную роль, как когда-то коллаж и монтаж в течении дадаистов. Сродни «редимейдам» Дюшана, бросившим радикальный вызов изобразительному искусству и общепринятой эстетике, Готье возглавил провокационное направление в мире моды. Сейчас он является признанным классиком мировой моды эпохи постмодерна. Но зимой 1982 года настоящей сенсацией стала коллекция «Дадаизм» («Le Dadaisme») сезона весна-лето 1983 г., закрепившая за автором славу дерзкого и непредсказуемого модельера.

По громкости и провокационности Ж.-П.готье можно сравнить с Тристаном Тцара.

Пародирование традиций, исповедуемое дадаистами, стало творческим кредо Ж.-П.Готье.

Взяв то, что традиционно в материальной культуре считалось нижним бельем, например, женский нательный корсет и пояс для чулок, художник превратил в полноценный верхний наряд, тем самым избавив нижнее белье от ареола интимности и провозгласив корсетный

стиль в моде. «Эта трансформация нижнего белья в верхнее платье — характерное явление моды конца XX века, корни которого уходят в концепцию «телесности» восмидесятых».

Для концертного тура Мадонны «Белокурое честолюбие» 1990 года Готье создал концертные стеганые корсеты из шелка и кожи с бюстье в виде огромных остроконечных конусов. Готье довел до гротеска корсетную тему, представив в коллекции «Бороды» (осень-зима 1985г.) платья с грудью в виде рогов и гигантских шиньонов.

Кутюрье, подобно своим предшественникам, стремился раздвинуть рамки традиционных стереотипов и выйти за пределы привычных клише.

Еще в 1980 г. коллекция «Хай-тек» позволила говорить о кутюрье как об авангардисте и «хулигане моды» — так его окрестила модная пресса.

Готье создавал костюмы в духе «мусорного дизайна». Он, как когда-то дадаисты, использовал в своей работе помойные ведра, электронные платы, консервные банки из-под кошачьего корма. Готье намеренно эпатировал публику своими моделями и режиссурой дефиле, доказывая, что «скандал — лучшая реклама». Именно он создал шокирующие костюмы для «Пятого элемента» Люка Бессона. Костюм главного героя Корбена Далласа, в исполнении Брюса Уиллиса, поражает присутствием декольте на спине, ранее присущего только женским платьям. Усиливает необычное впечатление оранжевый цвет, не характерный для мужского костюма. Примером шокирующего эпатажа в стиле «дадаистской моды» стала коллекция автора «Безумный Макс», 1995–1996 гг., воплощенная в агрессивном красном цвете. Никогда ранее одежда для мужчин не была такой «шокирующей красной», вызывающе провокационной, безапелляционно яркой.

Его декольтированные платья со шлейфами, пиджаки с открытой спиной, тельняшки и юбки в коллекции «Мужчина-объект» и корсеты для мужчин стали самыми значимыми символами тенденции к стиранию границ между полами во второй половине XX века. Мужчины у Готье дефилировали в юбках, а женщинам отводилась роль «андрогинов». Самая известная мужская юбка от Готье — саронг Дэвида Бекхэма, в котором он щеголял в середине

90-х гг. Сам модельер с удовольствием носит юбку, утверждая, что «мужественность — не в одежде, она — в голове». В доказательство этого в 2003 году Готье стал куратором выставки «Мужчины в юбках», с успехом прошедшей в музее Метрополитен в Нью-Йорке.

В коллекциях «И бог сотворил мужчину», «Французский жиголо», «Нескромное обаяние буржуазии», «Бороды» Готье преподносит отношение к женщинам сродни предшественникам-дадаистам.

Дадаизм в искусстве воспроизводил хаос и раздробленность окружающего мира. Дадаистам было присуще постоянное стремление шокировать. А пресса нарекла Жан-Поль Готье провокатором от моды. Используя свой дар провокации, Готье первым из дизайнеров выпустил на модный подиум реальных людей — стройных и толстых, молодых и старых, красивых и с изъянами внешности. Тем самым он создал реальность «нового демократичного» подиума, максимально приблизив искусство моды к реальной жизни уличной моды.

Однако Готье называют также спасителем высокой моды, в которую он вдохнул вторую жизнь. С 2004 года дизайнер создает изысканную линию женской одежды для дома моды Hermes.

Раздражать общественное мнение было жизненным принципом дада. В соответствии с этим правилом, Жан-Поль Готье в 2004 году провел шокирующую выставку в Фонде современного искусства Картье в Париже под названием «Хлебная мода» («Pain Couture»). Для этой выставки он создал вещи из хлеба.

Дадаизм рассматривается многими научными исследователями и критиками как самостоятельный и цельный феномен искусства и культуры в целом. Характерные черты этого движения и отдельные художественные линии просматриваются в некоторых стилевых направлениях современной моды.

Так, нельзя не соотнести эпатажные и во многом шокирующие инновации в моде второй половины XX века с возникшими, а впоследствии утвердившимися формами художественного выражения, на которые было «щедро» искусство дада.

«Дада не имело единых формальных признаков, как другие стили. Но оно обладало новой художественной этикой, из которой затем — весьма неожиданно — возникли новые формы выражения. Эта новая этика

являлась то позитивным, то негативным образом, иногда как искусство, а потом снова как отрицание искусства; иногда глубоко морально, а иногда совершенно аморально», писал в своем исследовании о дадаизме Ханс Рихтер [7].

Характерным примером этому служит стиль «деконструктивизм» в моде. Деконструктивизм в искусстве костюма может рассматриваться как «неодадаизм мира моды», открывшего в искусстве костюма новые способы выражения и утвердившего новые приемы выразительности.

Деконструктивизм как стиль в моде возник в конце 80-х годов XX века и оказал существенное влияние на моду 90-х. Эстетика деконструктивизма шла вразрез с традиционными принципами создания и кроя одежды XX века.

Деконструктивизм стремился к переоценке значения, роли и способов использования одежды.

Примером этому в костюме может служить творчество художника высокой моды Хуссейна Чалаяна. Неординарный подход к моде, представляющий ее как современный феномен искусства, борьба за декоммерциализацию искусства моды, поиски роли дизайна в современном мире — это отличительные черты творчества Хуссейна Чалаяна.

С самого начала своей профессиональной деятельности он поставил под сомнение общепринятые «базовые» ценности моды. Неумное массовое потребление одежды без смысла, одежды, не выражающей образ человека,

одежды-однодневки, ложная система ценностей, искаженная под влиянием коммерческого фактора — эти и другие черты современной массовой моды высмеивал и отрицал своим творчеством Чалаян.

В 1993 году он представил коллекцию «Касательные потоки», состоящую из моделей одежды, которые он на месяц закопал в землю в своем саду, в прямом смысле похоронив новые шелковые платья и оставив их, нашпигованные металлическими стружками, под землей тлеть и гнить. «Эксгумированные» останки некогда модной одежды вызвали у зрителей показа шок и почти мгновенно последовавшее за ним признание.

Вызвавшие фурор вещи, извлеченные из-под земли, скупил лондонский бутик дорогой элитной одежды BROWNS.

Чалаяна стали считать основоположником новой волны деконструктивизма в моде.

Эта коллекция «Buried» — «погребенные» — стала вызовом правилам производства и коммерческой оценки вещи [8]. Чалаян предложил принципиально новые технологии, возведя их в разряд «антитехнологий», разрушив традиционные устои и взгляды на исходные материалы для производства одежды. Тем самым он разрушил четкие ценностные границы «вещи в культуре», поставив на повестку дня вопрос: «Является ли мода искусством?». Впоследствии всем своим творчеством он ответил на него утвердительно.

Другим примером может служить творчество Марины Жуковой, российской художницы. С 1993 года она работает над концепцией «бывшей живописи».

Очищая собственные живописные картины от слоев масляных красок, определенным образом обращаясь с очищенными от живописных слоев холстами, художница создает новые произведения. Очищенные холсты, утратив старую роль картин, предстают перед зрителями в новой роли. Многократно использованный холст становится художественным объектом.

Например, в 1995 году зрителю было представлено новое произведение Жуковой «Платье-рубашка. Объект» (холст, масло, шитье) [9].

«Объект» М.А.Жуковой принадлежит к серии «скрытых посланий». Платье представлено как объект размышлений художницы о смысле моды в искусстве. Поиск идентичности художника в искусстве приводит к постановке экспериментов с материалами для одежды-объекта и обращению к новым способам выражения творческих устремлений автора платья. По своей сути, это антифункциональное платье разрушает старые потребительские правила моды и выводит данный «Объект» в разряд художественных произведений. Тем самым формируется новая функция моды в системе культуры и искусства, утверждая новые знаковые возможности костюма.

Примером дадаистского объекта может служить «Механическая голова» (Дух нашего времени) Рауля Хаусманна, созданная около1920 года. Это единственный ассамбляж-объект художника. Хаусман писал по этому

поводу: «В дада вы распознаете свое истинное состояние: великолепные композиции из материалов нашего обихода, проволоки, стекла, картона, ткани органически соответствуют вашей собственной неустойчивости, изношенности» [10]. При помощи материалов из повседневной бытовой жизни художник стремился передать фотографическую точность, документальность происходящей действительности. Именно поэтому, по замыслу дадаистов, такие работы должны были более детально, с фотографической точностью передать реалии действительности и превзойти масляную живопись экспрессионистов на холстах. Именно поэтому Рауль Хаусман использовал в своих работах коллаж и фотомонтаж.

«В соответствии с убеждениями Хаусмана, Механическая голова стала ассамбляжем объектов реальной действительности. Прежде всего, здесь использована деревянная голова, которая обычно служит как подставка для париков. Путем прикрепления к голове различных материалов Хаусман изменил ее значение», — констатирует исследователь дадаизма Дитмар Элгер [11].

По словам самого художника, объект не случайно носит название «Дух нашего времени». В нем выражено настроение общества в период после Первой мировой войны. Всю характерную вещевую атрибутику того времени художник прикрепил снаружи к голове: по центру лба расположена сантиметровая измерительная лента и табличка с номером «22», по бокам прикреплены внутренний часовой механизм и шкатулка с валиком для печати, а также деревянная линейка и металлические винты от фотоаппарата, на затылке красуется старое кожаное портмоне, а в самом центре на макушке — складной металлический стакан, возможно, из полевого снаряжения пехотинцев. Так, этот объект-ассамбляж утрачивает свое первоначальное назначение и становится частью механического мира вещей. В этой своей работе, как и в некоторых других, например, «Татлин живет дома», «Корреспондент художественной тематики», Хаусманн продемонстрировал весьма широко распространенную утопию движения дадаистов о замене эмоционального мышления механическим. Эту утопию как нельзя лучше характеризуют слова Дитмара Элгера: «Только в этом случае могло возникнуть новое (машинное) искусство, которое способно защитить механическую, рациональную и, в конечном счете, мирную жизнь».

С этим объектом дадаистского наследия Хаусманна соотносится объект, созданный дизайнером из мира моды Хуссейном Чалаяном, упомянутым ранее в связи с погребенным в землю платьем. Этот объект носит название «Корсет» и создан из четырех деревянных деталей: перед, спинка, две боковые части. Все деревянные детали корсета соединены металлическими пластинами и болтами. Как и многие другие его произведения от мира моды, это можно назвать «одеждой» лишь с определенной натяжкой. Индустриальные современные разработки технологий и материалов воплощаются в художественные объекты и служат своеобразным экспериментом, противоречащим устоявшимся правилам и стилям моды.

Его не интересует мода существующая и знакомая. В противовес ей, выражая свой протест и отрицая прежний модный мир, художник создает свой новый, изменяя назначение его предметов и меняя существующий порядок вещей.

Его одежда выполняет новую защитную функцию тела, выступая в роли «защитного сооружения» для человеческого тела. Одновременно такая одежда становится художественным арт-объектом.

Таким образом, следуя многочисленным примерам мира моды второй половины XX века, следует оценить правдивость и мудрость предвидения Тристана Тцара, провозгласившего: «Дада демонстрирует свою правду в действии». Творческие эксперименты и находки дадаистов завоевали особое место в истории искусства и стали важной точкой отсчета даже не для одного поколения художников и дизайнеров мира моды. Путеводные изобразительные приемы и техники выражения творческих исканий художников-дадаистов нашли продолжение в творчестве художников мира высокой моды, благодаря которым само понятие «мода» возведено в ранг искусства, получившего новую волну развития в начале третьего тысячелетия.

Примечания:

1. *Хопкинс Д.* Дадаизм и сюрреализм. Очень краткое введение / пер. с англ. А.А.Крымова. — М.: Астрель, 2009. — С. 10.

2. *Рихтер Ханс*. Дада. Искусство и антиискусство. Вклад дадаистов

в искусство XX века / пер.с нем. Татьяны Набатниковой.— М.: Гилея, 2014. — С. 17.

3. *Хопкинс Д*. Дадаизм и сюрреализм. Очень краткое введение / пер. с англ. А.А.Крымова. — М.: Астрель, 2009. — С. 8.

5. Там же. — С. 205.

6. *Рихтер Ханс*. Дада. Искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство XX века / пер.с нем. Татьяны Набатниковой. — М.: Гилея, 2014. — С. 70.

7. *Уилсон Э*. Облаченные в мечты: мода и современность / пер. с англ. Е.Демидовой. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. — С. 236.

8. *Рихтер Ханс. Дада*. Искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство XX века / пер.с нем. Татьяны Набатниковой. — М.: Гилея, 2014. — С. 17.

9. *Шарлот Силинг*. Мода. 150 лет. Кутюрье. Дизайнеры. Марки / пер. с нем. Л.И.Кайсарова. — М.: Астрель, 2011. — С. 416.

10. Русский музей. Картина. Стиль. Мода / Альманах. Вып. 236. — СПб.: PALACE EDITIONS, 2009. — С. 271.

11. *Дитмар Элгер*. Ута Гросеник (редактор). Дадаизм. — М.: TASCHEN/ Арт-родник, 2006. — С. 38.

12. Там же. — С. 38.

Библиография:

1. *Хопкинс Д*. Дадаизм и сюрреализм. Очень краткое введение / пер. с англ. А.А.Крымова. — М.: Астрель, 2009. — 224 с.: ил.

2. *Рихтер Ханс*. Дада. Искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство xx века / пер. с нем.Т.Набатниковой. — М.: Гилея, 2014. —358 с.: ил.

3. *Уилсон Э*. Облаченные в мечты: мода и современность / пер. с англ. Е.Демидовой. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. — 228 с.: ил. (Серия: библиотека журнала «Теория моды»).

4. Русский музей. Картина. Стиль. Мода / Альманах. Вып. 236. — СПб.: PALACE EDITIONS, 2009. — 280 с.: ил.

5. Design Museum. 50 платьев, которые изменили мир / пер. с англ.

Н.Цыпиной. — М.: Колибри, 2014. — 112 с.: ил.

6. *Дитмар Элгер*. Ута Гросеник (редактор). Дадаизм. — М.: TASCHEN/ Арт-родник, 2006. — 96 с.: ил.

7. *Шарлот Силинг*. Мода. 150 лет. Кутюрье. Дизайнеры. Марки / пер. с нем. Л.И.Кайсарова. — М.: Астрель, 2011. — 513 с.: ил.

8. *Ермилова.Д.Ю*. История домов моды. — М.: Академия, 2003. — 288 с.

9. *Ефимов А*. Цвет+форма. Искусство 20–21веков (живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт,дигитал-арт) / Андрей Владимирович Ефимов. — М.: БуксМАрт, 2014. — 616 с.: ил.

А.В. Шубина

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ СТИЛЯ ЖЕНСКОЙ ДЕЛОВОЙ ОДЕЖДЫ

В статье рассматриваются вопросы возникновения и дальнейшего развития женской деловой одежды в связи с социальными, экономическими и культурными процессами общественной жизни.

The article is dedicated to the origin of female business suit's style, developing by influence of social, economical and cultural factors of society's development.

Ключевые слова: женская деловая одежда, эволюция женской деловой одежды, прототипы женской деловой одежды, деловой стиль.

Keywords: female business suit, evolution of female business suit, female business suit's roots.

В настоящее время в области дизайна костюма проводится множество исследований, публикуются статьи на темы, посвященные деловой одежде, стилю и этикету. Ведущие бизнес-порталы России и зарубежных стран публикуют статьи с рекомендациями по деловой одежде в рамках стратегий продвижения бизнеса [2, 3]. Многие авторы описывают историю развития женского делового костюма, рассматривая его как заимствование мужского костюма. В действительности женский деловой костюм имеет свою историю, причины возникновения, этапы и закономерности развития.

Возникновение потребности в деловом стиле женской одежды обусловлено экономическими и социальными факторами развития общества. Предпосылками появления такой потребности в первую очередь стало изменение отношения к роли женщины в обществе.



Рисунок 1. Форма курсисток



Рисунок 2. Повседневная одежда работающих женщин 1900-х гг.

Каждый этап глобальных изменений социальной роли женщин становился предпосылкой возникновения прототипов женской деловой одежды.

Появление первого прототипа связано с вовлечением женщин в систему внедомашнего образования и обучения.

«Девицы, предназначающие себя для воспитательной деятельности, пройдя с успехом гимназический курс, будут высоко ценимы: они будут обладать верным способом и обеспечить себя, и приносить самую существенную пользу своему народу» [1, с. 12].

Это социальное явление потребовало создания специальной формы одежды, для того чтобы максимально облегчить процесс обучения. В противном случае сознание девочек и молодых женщин устремлялось бы на обсуждение украшений, фасонов, материалов и т.д. Эта одежда требовала лаконичности, удобства, дешевизны изготовления. Она отличалась как от домашней, так и от изыскано-светской. Таким образом, первым прототипом женского делового костюма явились



Рисунок 3. Костюм Г.Шанель



Рисунок 4. Прозодежда

гимназическая и студенческая формы (рис. 1).

Появление двух других прототипов связано с последовавшей затем эпохой промышленной революции в Европе. Именно промышленная революция обусловила потребность в женском деловом костюме. У женщин появилась возможность занять позиции, ранее доступные только мужчинам.

Бурно развивающемуся капитализму с его массовым машинным производством требовалась свободная рабочая сила. Для этого через различные средства массовой информации шло принудительное разрушение традиционных типов жизнедеятельности: в сельской общине и в семье. Для того чтобы сделать процесс высвобождения женщины из семьи более интенсивным, активно развиваются и внедряются передовые идеи эмансипации женщин и равенства полов.

Крупная и средняя буржуазия, завоевав свое место в экономике, пыталась поднять свой социальный статус до соответствия его с экономическим статусом. В частности, этот эффект был достигнут, благодаря созданию строгой одежды, свидетельствующей о серьезности

положения женщины в новом обществе. Этот этап в возникновении делового стиля можно назвать тенденцией к упрощению. Основным элементом указанной женской одежды являлось платье или юбка в сочетании с курткой, пальто и др. (рис. 2).

Кроме того, выходцы из низких городских сословий при устройстве на работу, не связанную с фабричным производством, старались свою повседневную и рабочую одежду сделать социально более значимой. При этом явственно проявлялась тенденция к строгости, улучшению качества материалов и удобству одежды. Основными элементами женской городской повседневной одежды являлись верхняя юбка, куртка и рубаха.

Начальный этап формирования такого женского костюма, как юбки, блузки и жакета завершился к 1900-м годам. Такой костюм мог быть дорожным, прогулочным, дневным, но пока не деловым. Этим была обусловлена его высокая реакционность на модные тенденции. Общие модные тенденции начала XX века повлияли на форму и стилистику костюмов, из костюма исчезли пышные нижние юбки, силуэт упростился, костюм стал более лаконичным.

В первом десятилетии XX века из-за острой нехватки мужской рабочей силы женщины стали широко привлекаться к промышленному производству и торговле. Например, в Америке, согласно переписи 1900 года, насчитывалось 5 319 397 работниц, из них в фабрично-заводском производстве — 1 312 668, в торговле и перевозке — 503 347, в земледелии — 977 336, в домашнем и личном услужении — 2 095 449, в интеллигентных профессиях — 430 597 [4, с.14].

Именно тогда возникла насущная необходимость в общепринятой деловой одежде. В качестве подходящих образцов модельеры использовали корпоративную одежду сферы образования, деловую одежду крупной и средней буржуазии и повседневную одежду служащих.

В результате произошло соединение строгости, простоты и удобства в один комплект, что вызвало появление женского костюма, состоящего из юбки, жакета и блузы. Эти три элемента стали основой женского делового костюма. Таким образом, была сформирована первичная ассортиментная группа женской деловой одежды.

20-е года XX века ознаменовали новый виток в развитии женского костюма. С появлением стиля Шанель женский костюм окончательно



Рисунок 5. Брюки под платьем

приобрел статус делового. Именно с моделей Габриэль Шанель начинается эпоха классического женского костюма, в котором различаются виды праздничного, повседневного и делового стиля (рис. 3).

В то же время в СССР создание так называемой «прозодежды» было направлено на повышение статуса рабочего (рис. 4). Александр Родченко и Варвара Степанова занимались воплощением этого костюма в жизнь. Такой вид одежды должен был поднять социальный статус рабочего, независимо от его пола и возраста.

Считается, что именно во время создания прозодежды сформировалась идея проектирования одежды не как фасона, а как костюма утилитарного, приспособленного к профессии человека, инструмента [5].

В 30-х годах XX века женская деловая одежда утвердилась в ее современном виде, дальнейшие изменения в ней можно назвать медленной эволюцией. Женский деловой костюм изменялся, принимал в себя черты других стилей одежды (спортивного, праздничного и т.д.), сам переходил в другие стили одежды.

После окончательного формирования ассортиментная группа стала расширяться, так в нее был добавлен брючный вариант женского делового костюма. Изначально необходимость появления брючного костюма в женском гардеробе была обусловлена не только профессиональной деятельностью, но и идеологическими принципами, которые легли в основу движения за права женщин (феминисток, суфражисток и др.).



Рисунок 6. Женский брючный костюм 1966 г. (Ив Сен-Лоран)

В дизайне костюма эти идеи отразились через введение брюк в рабочую и повседневную одежду женщины. Брюки применялись как дополнительные или заменяющие элементы традиционного женского костюма (рис. 5).

Только в 1966 году на Парижской неделе моды был показан брючный костюм, ставший международным хитом (рис. 6) [6]. Его можно было носить везде, всегда, в любом возрасте, сшить из любой ткани — твида и вельвета, саржи, джерси и т.д. Костюм представил знаменитый кутюрье Ив Сен-Лоран. Коллекция была моментально раскуплена по баснословной цене.

С тех пор брючный вариант костюма прочно укрепился в женском гардеробе. Но до середины 80-х годов прошлого века он практически не рассматривался как вид делового костюма. Немногие компании разрешали своим сотрудницам приходить на работу в брюках. До сих пор в Европе брючный костюм не является полноправным элементом делового костюма.

Библиография:

1. Катков Михаил Никифорович. О женском образовании [текст] Статьи связанные с возникновением и постепенным ростом женской классической гимназии. — М.: Печ. А.И.Стиревой, 1897.

2. URL: http://www.strategplann.ru/trebovanija-k-obliku/vneshnij-oblik-delovoj-zhenschiny.html

3. URL: http://www.bbest.ru/etdelotn/odivneshobdel

4. Журнал «Работница». М.: Издатель «Рабочая газета», 1917. — № 4. — С. 12.

5. Лаврентьев *А.* URL: http://www.artfuture.ru/node/480. Статьи о моде

6. Нанн Джоан. История костюма 1200–2000 [Текст]. — М.: Астрель, АСТ, 2003.

Н.Г. Панова

СИНТЕЗ ДИСЦИПЛИН ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЦИКЛА И ОСНОВ АРХИТЕКТУРНО-ДИЗАЙНЕРСКОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ПО НАПРАВЛЕНИЮ «ДИЗАЙН АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ»

Статья обобщает многолетний опыт работы по проектно-пластическим дисциплинам на кафедре «Дизайн архитектурной среды» МАРХИ. Посвящена синтезу художественно-пластических дисциплин и Основ архитектурно-дизайнерского проектирования в обучении архитектора-дизайнера в рамках обновленной модели архитектурно-дизайнерского образования.

The article generalizes many years of experience of the department «Design of architectural environment» Moscow Institute of Architecture (State Academy), initiate into the synthesis of artistic and plastic disciplines and Fundamentals of Architectural Design in learning architect-designer in the framework of the renovated model of the architectural design education.

Ключевые слова: архитектурная среда, объемно-пространственная форма, пластическая культура, цвет, колористика, формообразование, моделирование, искусство.

Keywords: architectural environment, three-dimensional form, color, coloring, shaping, modeling, art.

Подготовка архитектора-дизайнера, проектирующего архитектурно-предметную среду, опирается на традиции архитектурного формообразования и методологию дизайнерского проектирования. Основой образования архитектора-дизайнера является развитие композиционного

мышления, умение организовывать пространство, работать с формой, материалом. Студент учится организации пластической материи на плоскости, в объеме, пространстве в соответствии с поставленной задачей с помощью использования графических, колористических, ритмических, тональных особенностей и др.

Объектом деятельности архитектора-дизайнера является архитектурная среда — предметно-пространственное единство архитектурных и дизайнерских объектов и их соединение в среде: малые объекты, системы и комплексы, в том числе интерьеры, городские ансамбли и территориальные образования.

На базе академического архитектурного образования в 1987 году возникла специальность «Дизайн архитектурной среды», во многом благодаря усилиям основателя кафедры «Дизайн архитектурной среды» МАРХИ академика Г.Б.Минервина. В 2010 году усилиями педагогов кафедры ДАС МАРХИ под руководством заведующего кафедрой, проф. А.В.Ефимова, открылось направление Дизайн архитектурной среды. «Образование архитектора-дизайнера представляет собой сложный процесс формирования особого проектно-творческого мышления, поскольку именно художественная компонента зачастую является наиболее важной составляющей формирования средового решения. Уровень профессиональной культуры архитектора-дизайнера определяется такими ценностными компетенциями, как общая *визуальная культура*, способность к *визуальному восприятию и взаимодействию*, *пластическое чувство* — пространства, формы, материала и *пластическая интуиция*, объединенными категорией *пластической культуры.* Целью такого образования является формирование *личности художника-универсала***.** Средовое проектирование требует развития новых педагогических технологий и методик, связанных с его сущностными характеристиками» [5].

Инновационная методология преподавания синтеза художественных дисциплин и архитектурного проектирования осуществляется на кафедре уже на протяжении более 20 лет коллективом педагогов под руководством проф. А.П.Ермолаева. Суть методологии сводится к акцентированию средового контекста проектирования и «обращению к современному художественному языку как источнику формирования

профессионального мировоззрения, результатом чего стало прикладное использование пластических дисциплин в преподавании архитектурно-дизайнерского проектирования, когда Рисунок, Живопись и Скульптура из традиционных приложений к архитектурному образованию — атавизмов академической школы, превращены в действующий инструмент проектирования» [5].

Учебный процесс на кафедре «Дизайн архитектурной среды» существует на стыке архитектуры и дизайна, соединяет в единый комплекс несколько самостоятельных дисциплин: Основы архитектурного проектирования, Объемно-пространственную композицию (ОПК), Графику (Рисунок), Пластику (Скульптуру), Цвет (Живопись), Архитектурную колористику. Такой метод работы направлен на развитие у студентов навыков ясной ориентации в художественных проблемах проектирования. В процессе освоения художественных дисциплин изучается творчество выдающихся мастеров пластической культуры 20–21 вв. — художников, скульпторов, дизайнеров, архитекторов — представителей наиболее значительных художественных течений в искусстве прошлого и нынешнего столетия.

Процесс проектирования делится на отдельные блоки и сопровождается непрерывным практическим использованием навыков художественного цикла. В учебном проекте большое значение отводится стадии предпроектного анализа. Появлению проектного замысла предшествует работа, в которой формируются принципы формообразования (композиционного, цветопластического и др.), учитываются личные предпочтения студента на данном этапе.

Система упражнений, подводящих к формированию проектной идеи, построена на обращении к художественной стороне личности студента и направлена на пробуждение в нем художественного начала. Каждый учебный год имеет специальные проектно-художественные задачи, помогающие освоению многообразия средового проектного творчества, а выполнение очередного задания начинается с работы над художественной концепцией проекта. Каждая проектная тема требует отдельных упражнений, постановки специфических промежуточных задач, которые ежегодно меняются или уточняются, поэтому объектом творчества является не только учебный проект, но и учебный процесс в целом.

Методология обучения на кафедре ДАС МАРХИ включает последовательные этапы — пропедевтику (анализ, композиционные упражнения) и взаимодействие различных дисциплин, «где непрерывная многоуровневая пропедевтика решает синтетические задачи проектирования на всех стадиях обучения» [5].

Важное значение в развитии пространственных представлений архитектора-дизайнера в рамках обновленной модели архитектурно-дизайнерского образования отводится пластическому моделированию. Д.Л.Мелодинский в монографии «Архитектурная пропедевтика. История, теория, практика» рассматривает композиционное моделирование как одно из перспективных форм развития традиционной архитектурной пропедевтики. «Активное моделирование с параллельной графической практикой способствует продуктивному развитию пространственного воображения как основы профессиональной проектной дизайнерской культуры. Для студентов, работающих в группе и участвующих в итоговых выставках работ, коллективно общающихся между собой, опыт дает наглядное представление о широком спектре возможностей художественного формообразования, что очень важно для постижения выразительного языка дизайна» [2, с. 118–119].

На отдельных этапах проектирования студенты кафедры ДАС МАРХИ решают специальные художественные задачи, помогающие освоению многообразия методологии средового проектного творчества. Задания художественно-пластического блока способны решать композиционно-планировочные проблемы внутри конкретного проекта. Выполнение проектного задания начинается с работы над художественной концепцией, где доминирование заданий художественного цикла связано с необходимостью погружения в проектную тематику. Таким образом, планирование учебного времени происходит гибко внутри конкретного задания.

Задания по дисциплинам художественно-пластического цикла, связанные с изучением основных течений в искусстве и архитектуре 20 — н. 21 вв., могут быть разделены по следующим темам.

Тема 1. Изучение принципов формообразования художника или архитектора с помощью моделирования из предметного подбора или деревянного конструктора.

Тема 2. Освоение принципов формообразования художника или художественного направления с помощью моделирования из предметного подбора с последующей цвето-графической фиксацией.

Тема 3. Освоение принципов формообразования архитектора или архитектурного направления с помощью моделирования из предметного подбора с последующей цвето-графической фиксацией.

Тема 4. Пластическое моделирование стилеобразующей формулы направления через предметную постановку и ее фиксация с помощью формообразующих технологических приемов в макетировании (надрез-отгиб, врезки).

Тема 4. Графическое изображение решения учебного проекта в «духе Мастера» с помощью моделирования из предметного подбора.

На примере освоения художественно-пластических характеристик, выявленных как в архитектурных направлениях, так и в работах отдельных выдающихся мастеров-архитекторов 20–21 вв. осуществляется учебное пространственное моделирование.
Графическое и цвето-пластическое моделирование выполняется на материале знакомства с композиционными приемами и принципами искусства и архитектуры 20–21 вв., в которых ясно отражены основные «типы художественного мировидения», т.е. различные направления и способы возможного формообразования. Произведения Мастеров являются источниками разнообразно организованной художественно-пластической материи, изучая которые, студент учится распознавать собственные художественные предпочтения, последовательно определяя пластические границы своего места в профессиональной деятельности.

Методология архитектурно-дизайнерского образования по направлению Дизайн архитектурной среды является инновационной моделью современного проектно-художественного образования в рамках академической архитектурной школы.

Библиография:

1. *Брикман А.Э.* Пластика и пространство как основные формы художественного выражения. — М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1935.

2. *Мелодинский Д.Л.* Архитектурная пропедевтика. История, теория, практика. Изд. 2-е, испр. и доп. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011.

3. *Панова Н.Г.* Некоторые вопросы колористического формообразования (из опыта преподавания в Московском архитектурном институте) // Международный электронный научно-образовательный журнал «Architecture and Modern Information Technologies» — Архитектура и современные информационные технологии (AMIT). — 2014. — № 2 (27).

4. *Стригалев А.А*. Пластические искусства и архитектурная форма // Архитектурная композиция. — М., 1970.

5. *Шулика Т.О, Соколова М.А*. Методология проектно-пластического синтеза — эффективная основа для построения системы непрерывного образования по направлению «Дизайн архитектурной среды // Перспективы архитектурно-художественного образования: Материалы научно-методологической конференции. Издание СФУ. — Красноярск, 2012.

6. Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ. «Архитектурная колористика как средство повышения качества городской среды», проект № 14-04-00202.

Н.Г. Панова

ЦВЕТО-ПЛАСТИЧЕСКОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ПОСРЕДСТВОМ ИЗУЧЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ОСНОВНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕЧЕНИЙ 20-21 ВВ

В статье описывается инновационный опыт преподавания художественно-пластических дисциплин (блок «Цвет») на кафедре «Дизайн архитектурной среды» МАРХИ, рассматриваются аспекты влияния художественно-пластических дисциплин на преподавание архитектурно-дизайнерского проектирования. Актуальность данной проблематики связана с все более активным использованием студентами компьютерных технологий, а ручной графике и художественной составляющей уделяется все меньшее значение. Цвето-пластическое моделирование рассматривается на примере изучения произведений художественных течений 20–21 вв.

This article describes an innovative teaching experience of artistic and plastic disciplines (block «Color») on the chair of «Design of architectural environment» Moscow Architectural Institute, discusses aspects of the influence of artistic and plastic disciplines teaching Architectural Design. The urgency of this problem is related to the increasing use of computer technology by students and manual chart and artistic component is given the lesser value. Color-plastic simulation is considered on an example of studying works of the artistic currents 20–21 centuries.

Ключевые слова: архитектурная среда, объемно-пространственная форма, цвет, колористика, формообразование, моделирование, искусство.

Keywords: architectural environment, three-dimensional form, color, coloring, shaping, modeling, art.

Художественно-пластические навыки в архитектурно-дизайнерских вузах формируются в учебном процессе уже на начальной стадии обучения с помощью ряда дисциплин: Основы архитектурного проектирования, Объемно-пространственная композиция, Скульптура, Рисунок, Живопись, Архитектурная колористика и др., особое место среди которых занимают художественно-пластические дисциплины. Процесс преподавания на первых курсах направлен на развитие индивидуальных творческих навыков студента и формирование способности выразить проектный замысел с помощью композиционных и цвето-пластических средств. Дисциплины художественного цикла являются обязательными, базово-пропедевтическими дисциплинами, позволяют развить композиционные и художественно-прикладные умения студентов. «В воспитании сегодняшнего архитектора, а тем более специалиста развивающейся профессии архитектора-дизайнера, образовался очевидный разрыв. Профессия требует от специалиста высокого уровня композиционного и художественного мастерства, в то время как компьютеризация практики и образования влечет его в сторону стандартизированных, матричных действий, а академические вузовские рисунок, живопись и скульптура не дают должных представлений о современной культуре видения, восприятия, творчества» [3, с. 8]. На кафедре «Дизайн архитектурной среды» МАРХИ особое значение уделяется курсу художественно-пластических дисциплин и их связи с проектными дисциплинами. Студент знакомится с течениями мирового искусства 20–21 вв., получает навыки создания выразительной формы, основ проектно-художественного мышления, чувства композиции, материалов и навыков работы с ними.

Цикл художественно-пластических дисциплин изучается на первых двух курсах. Цель его на первом курсе — научить студента аналитически видеть и изображать натурную реальность, опираясь на достижения мирового искусства 20–21 вв., овладение принципами и приемами композиционного колористического построения картинной плоскости.

Задачи, решаемые дисциплинами художественного цикла — овладение основами цветоведения, понимание образной, эмоциональной, проектной роли цвета, знакомство со способами взаимодействия и гармонизации различных цветов, определение связи

между формой и цветом, закономерностями построения и организацией картинной плоскости. Применение данных знаний необходимо в решении композиционных задач, а также умелом использовании цвета применительно к тому или иному проектному заданию.

Студент анализирует художественное направление или работы Мастеров — художников 20–21 вв., выявляя композиционные принципы, особенности формообразования с помощью пропедевтических упражнений.

Методическая работа со студентами строится следующим образом:

Знакомство с личностью, работами художника или художественного направления через изучение литературы, просмотр слайдов, чтение лекций.

Формулирование основных принципов и методов работы Мастера через эскизирование, условные копии.

Работа с натурной постановкой в материале близком изучаемому Мастеру или направлению (сухие, жидкие материалы, коллаж, объемная скульптура). Изучение натурной постановки происходит с помощью анализа натуры, изучения структуры ее устройства, видения пластических характеристик и завершается созданием синтетического образа натурной постановки «глазами Мастера или направления».

К изучению предлагаются следующие художественные направления и крупнейшие Мастера 20 в.: от Сезанна, фовистов (Матисс, Вламинк, Дерен), кубистов (Пикассо, Брак, Грис) к супрематистам (Малевич, Лисицкий, Чашник), конструктивистам (Татлин, Родченко, Степанова), неопластицистам (Мондриан, Ван Дусбург, Вантонгерлоо), футуристам (Боччони, Северини), кубофутуристам (Экстер, Розанова, Лентулов, Фальк, Машков), Де Сталь, Ротко, Келли и далее к Николсону, Раушенбергу, Полякову. Почему для изучения предлагаются выбранные мастера? Художники 20 века прошли путь от реалистичного изображения действительности через ее обобщение, анализ, абстрагирование к созданию новой реальности. Мастера 20 в. работают не с содержательными сюжетами, а делают акцент на композиции, работе с формой, материалом, технологией, цветом. Творчество этих мастеров может быть охарактеризовано понятной формулой.

Что такое формализация произведения живописи? Как найти его

формулу? Формализация произведения живописи — это передача его содержания формальными средствами: Структура объекта – линии, пятна, их взаимное расположение, ритм; Колорит объекта — цветовая палитра и ее взаимосвязь со структурой. Таким образом, содержание произведения передается не изобразительными средствами, имитирующими элементы реального окружения, а формальными средствами, создающими беспредметную реальность.

На кафедре «Дизайн архитектурной среды» в МАРХИ обучение по дисциплинам художественного цикла дает знания основных закономерностей, средств, способов и приемов работы с цветом, формой, материалом, которые необходимы для художественно-проектной деятельности будущего архитектора-дизайнера.

В первом семестре 1 курса происходит знакомство с основами цветоведения через цикл разнообразных упражнений. Студент получает навыки работы с цветом и его особенностями. Проводятся упражнения на изучение основных характеристик цвета (цветовой тон, насыщенность, светлота), выявление гармонизации цветотональных отношений, происходит знакомство с различными технологическими приемами нанесения цвета на поверхность бумаги: однородная, «вибрирующая», многослойная поверхность и др.

Во втором семестре 1 курса студенты начинают знакомство с художественными течениями 20–21 века и наиболее яркими представителями каждого направления. Структуру выполнения практических упражнений по блоку «Цвет» можно описать следующим образом.

1. Студент получает информацию об изучаемом художественном направлении, ярких его представителях, композиционных и цветовых особенностях. Далее знакомство с художественным течением происходит через выбор наиболее выдающихся мастеров. 2. Выполняется условная копия работы мастера, через поиск его формулы, подробно разбираются композиционные и колористические особенности произведения. Данная работа может состоять из нескольких этапов, которые зависят от цели конкретного задания. 3. Опираясь на натурную постановку в «духе Мастера», студенты с помощью полученных ранее знаний, выполняют ее композиционное и цветовое решение «глазами Мастера»,

используя цвето-пластический язык определенного направления или отдельно взятого художника. В зависимости от выбранного мастера или направления может быть использован коллаж и рельефное моделирование с дальнейшей цветовой проработкой.

При работе над натурной постановкой студент учится переводить бесконечное многообразие цвета на ограниченный словарь палитры изучаемого мастера или направления. Например, когда происходит знакомство с направлением «Фовизм» студенты получают навыки работы с контрастными, насыщенными цветами. Понимают, что дополнительные цвета, расположенные рядом, усиливают друг друга, создают визуальное возбуждение и акцентируют внимание. И напротив, когда изучается направление «Кубизм» студент знакомится со сдержанными, сероватыми, «землистыми» оттенками, понимает, что, высветлив или затемнив спектральный цвет, создается приглушенная палитра оттенков и происходит снижение их эмоционального воздействия.

Одним из вариантов упражнений является выявление контрастных цветопластических и формообразующих принципов в творчестве Мастеров-художников и опора на освоение различных технологий, например:

1. Мондриан и Малевич. Организация плоскости (ортогонально, динамично). Работа с цветом локально.

2. Пикассо и Сезанн. Создание реальности параллельной натуре. Создание неоднородно закрашенной поверхности, так называемая «вибрирующая» поверхность, многослойность.

3. Николя Де Сталь и Ротко. Цветовой образ реальности. Пастозная поверхность, многослойность, просвечиваемость слоев цвета.

4. Татлин и Невельсон. Материальный образ реальности.

5. Матисс и Моранди. Спектральные и жемчужные (сероватые) цвета.

6. Лентулов и Никольсон. Синтез абстрактного и реального. Работа на грунтованной основе. Знакомство с цвето-графическим сплавом.

К изучению могут предлагаться разные мастера, в зависимости от проектного задания, которое дается параллельно с дисциплинами художественного цикла.

Цель цветопластического блока на втором курсе — приобретение навыков пластического моделирования, осваивая, «диалогичные» пары художник (художественное направление 20 в.) — архитектор. Необходимо определить субъективное-объективное влияние художника или художественного направления 20 в. на пластические принципы определенного архитектора.

Задачи, которые решаются в процессе обучения на втором курсе — определение параллели «художник-архитектор», выявление влияния мировоззренческих принципов художника, его мировидения, особенностей цветопластического языка на композиционные особенности и принципы формообразования архитектора. Перед студентами ставится задача увидеть и изобразить натурную постановку (в «духе» какого-либо архитектора) «глазами» вдохновляющего художника.

К изучению предлагаются следующие Мастера-художники 20 в.: Анри Матисс, Пабло Пикассо, Александр Родченко, Владимир Татлин, Жорж Вантонгерлоо, Пит Мондриан, Амедео Озанфан, Джорджо Моранди, Эндрю Уайет, Марк Ротко, Бен Никольсон, Джорджо де Кирико и др. Архитекторы 20 в.: Стивен Холл, Фрэнк Гери, Ле Корбюзье, Чарльз Мур, Петер Цумтор, Альваро Сиза, Мис ван дер Роэ, Френк Ллойд Райт, Тадао Андо, Карло Скарпа и др.

Знакомство и изучение мастеров осуществляется в несколько этапов:

– анализ особенностей работ художников, архитекторов, информация о них, показ слайдов и книг;

– студенческие доклады по мастерам и архитекторам, с нахождением сходств и отличий;

– определение субъективного или объективного влияния творческих принципов в работах художника и архитектора;

– лекции на тему «Мастера 20 века. Цвет + Форма», «Мастера 20 века. Цвет + Пространство» «Принципы формообразования архитекторов 20 в.»;

– посещение выставок. Особое внимание уделяется живописным основам и формулам, изученным на первом курсе.

Методика выполнения упражнений по блоку «Цвет» на 2 курсе включает несколько стадий. 1. Выбор мастера. 2. Вводная информация.

3. Анализ-изучение (пластический словарь, выделение слоев, доклад студента о художнике или архитекторе). 4. Творческая работа (графический и живописный лист «в духе» мастера, выполнение рельефа или объемно-пространственной скульптуры, синтетический коллаж). В каких-то случаях изучается не мастер отдельно, а принципы направления. 5. Нахождение параллели с архитектором (прямые — через принципы формообразования, косвенные — мировоззренческие). Анализируется влияние художественных направлений 20 в. на принципы формообразования в архитектуре 20–21 вв. Студент анализирует постройки архитектора, определяет композиционные, формообразующие, цвето-пластические принципы творчества Мастера. 6. Ставится предметная постановка в «духе» изучаемого архитектора, которая затем изображается «глазами» выбранного художника. Постановки выявляют особенности формообразования разных архитекторов, связывая архитектуру и изобразительное искусство в единый живописно-пластический процесс путем поиска мировоззренческих связей, а в некоторых случаях непосредственного влияния цвето-пластических и композиционных особенностей, как например в творчестве Де Кирико и Альдо Росси, Амедео Озанфана и Ле Корбюзье.

Вопросы, предлагаемые студенту для раскрытия в процессе подготовки доклада о художнике или архитекторе.

1. Чему мы учимся у мастера.

2. Какие методы и композиционные принципы лежат в основе творческого подхода мастера: характер формообразования, характер пространственного решения, композиционный строй.

3. Выделить принципы формообразования. Словесно и визуально определить «Формулу» мастера (композиционные, цвето-пластические особенности и др.).

4. Анализ по следующим характеристикам: цвету, форме, структуре, фактуре и др.

Анализ делится на категории.

ПРОСТРАНСТВО (статика, динамика, открыто, свободно, закономерно, взаимопроникновение, развитие, структурность, граничность и др.).

ФОРМА/ОБЪЕМ (острота, простота геометрии, конструктивность, лаконичность, пластическое богатство и др.).

МАТЕРИАЛ/ПОВЕРХНОСТЬ (фактурность, лаконичность, многослойность, экологичность, естественность, натуральность и др.).

ЦВЕТ/СВЕТ (хроматический, ахроматический, контрастность, нюансность, естественный, искусственный, выявление или разрушение пластических качеств и др.).

КОНСТРУКЦИЯ (ясность, структурность, осмысленность, легкость и др.)

МИРООТНОШЕНИЕ/МИРОВОЗЗРЕНИЕ (тишина, тайна, игра, «Дух времени», спонтанность, свежесть, свобода, минимализм и др.).

В результате проведенного со студентами анализа определились «диалогичные» пары «художник-архитектор»: Эндрю Уайет —Тадао Андо; Жорж Вантонгерлоо — Стивен Холл; Казимир Малевич — Фрэнк Гери (ранний); Умберто Боччони — Гери (Поздний); Дэвид Смит — Фрэнк Гери (ранний); Амедео Озанфан — Ле Корбюзье; Матисс — Ле Корбюзье; Марк Ротко — Петер Цумтор; Пит Мондриан — Мис ван дер Роэ, Пит Мондриан — Райт; Джоржо Моранди — Алваро Сиза/ Ричард Мейер; Бен Никольсон — Карло Скарпа; Де Кирико — Альдо Росси; Родченко, Татлин — Мельников, Гинзбург, Голосов.

Рассмотрим пример выполнения цвето-пластического моделирования посредством изучения «диалогичной пары» Пит Мондриан — Мис ван дер Роэ. Выявлено с*ходство* формообразующих принципов рассматриваемых мастеров 20 в. — простота композиционных приемов; структура; четкие простые геометрические формы; ясность прямого угла; композиционная пропорциональность; экономия выразительных средств. *Отличие* — спектральный цвет в работах Мондриана. Бесцветие (стекло, сталь) у Мис ван дер Роэ. Примерные упражнения. 1. Моделирование на основе натурной постановки рельефа в «духе» Мондриана, с последующей проработкой в цвете. Рельеф создается последовательно с выявлением уровней и слоев. 2. Перевод крашеного рельефа в рельеф методом «Надрез-отгиб», опираясь на цвето-тональные характеристики первого этапа. 3. Постановка в «духе» архитектора, ее пластическое изображение, используя графические материалы. 4. Изображение постановки в

«духе» архитектора «глазами» выбранного художника (применяя цвет), также можно выполнить синтетический коллаж, используя различные материалы.

Особенность данных упражнений в их непрерывном методологическом поиске, готовности искать каждый раз те методы работы, которые соответствуют особенностям задания, этапу работы, взаимодействию с проектным заданием, формообразующими особенностями изучаемых мастеров на данном этапе обучения. Такая методология соединяет непрерывный анализ, художественный поиск, тесное взаимодействие студента и педагога на всех этапах выполнения работы, уделяется большое значение ручной графике и моделированию без применения компьютерных технологий, а также взаимодействию художественно-пластического блока и проектных дисциплин.

Библиография:

1. *Арнхейм Р*. Искусство и визуальное восприятие. — М.: Прогресс, 1971. — 392 с.

2. *Брикман А.Э*. Пластика и пространство как основные формы художественного выражения. — М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1935.

3. *Ермолаев А.П., Шулика Т.О., Соколова М.А*. — Основы пластической культуры архитектора-дизайнера: учебное пособие — М.: Архитектура-С, 2005.

4. *Ефимов А.В*. Цвет + Форма. Искусство 20–21 веков (живопись, скульптура, инсталляция, ленд-арт, дигитал-арт). — М.: Букс Март, 2014. — 616 с.: ил.

5. *Ефимов А.В., Панова Н.Г*. Архитектурная колористика. — М.: Букс Март, 2014. — 136 с.: ил.

6. *Ефимов А.В., Панова Н.Г*. Влияние полихромии на формообразование // Международный электронный научно-образовательный журнал «Architecture and Modern Information Technologies» — Архитектура и современные информационные технологии (AMIT). — 2014. — № 4 (29).

7. *Панова Н.Г*. Профессиональная подготовка студентов по

направлению «Дизайн архитектурной среды» в МАРХИ в процессе обучения дисциплине «Живопись» // Проблемы современного архитектурного образования: Сборник статей Международной научно-практической конференции. — Тюмень, 2013.

8. *Панова Н.Г.* Некоторые вопросы колористического формообразования (из опыта преподавания в Московском архитектурном институте) // Международный электронный научно-образовательный журнал «Architecture and Modern Information Technologies» — Архитектура и современные информационные технологии (AMIT). — 2014. — № 2 (27).

9. *Панова Н.Г.* Плоскостная колористическая композиция: Методическое пособие к вступительному экзамену по направлению «Дизайн архитектурной среды». — М., 2014. — 54 с.

10. *Стригалев А.А*. Пластические искусства и архитектурная форма // Архитектурная композиция. — М., 1970.

11. Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ. «Архитектурная колористика как средство повышения качества городской среды», проект № 14-04-00202.

А.В. Лиховцева

ТВОРЧЕСКАЯ СУДЬБА РУССКОГО ХУДОЖНИКА-ЭМИГРАНТА

Статья посвящена уникальному явлению в истории мирового изобразительного искусства — культурно-историческому феномену XX века — «художникам русского зарубежья». Обозначена проблематика исследовательского направления, масштаб явления, отмечена и проанализирована его неординарность. Приводится краткая история русской эмиграции и круг деятельности русских культурных центров, определены характерные типологические признаки «русской среды», обозначено понятие «феномен художника русского зарубежья» и сформулированы его основные признаки.

The article is dedicated to the unique phenomenon in the World Art history – the artists of the Russian abroad community. The problems of the research directions are mentioned, the extraordinary charecter of the event is analyzed. The short history of the Russian emigration is mentioned, typological characteristics of the «Russian environment» are defined, the notion of the «phenomenon of the artist of the Russian abroad community» is explained.

Ключевые слова: художник-эмигрант, русское зарубежье.

Keywords: artist-emigrant, Russian abroad community.

«Художники русского зарубежья» — уникальное масштабное явление понятное искусствоведам, исследователям и коллекционерам. Сегодня, когда мы говорим о художниках русского зарубежья, их круг уже вполне очерчен учеными, составлен ряд справочников, написаны статьи и книги об этом многогранном явлении в мировой

культуре [1–3]. География явления охватывает чуть ли не весь земной шар. Изучение пребывания русских эмигрантов в каждой из стран заслуживает отдельного исследования. Круг художников русского зарубежья очень широк и включает в себя представителей самых разных художественных направлений от «мира искусства» до авангарда. Этот пласт культуры по прежнему таит в себе множество нераскрытых страниц для исследователя. Ученые кропотливо продолжают собирать творческие биографии художников и изучать их наследие, несмотря на сложность разрозненных архивов, переписок, мемуаров, документов, самих картин и рисунков.

Первая волна русской эмиграции напрямую связана с событиями Первой мировой войны и Октябрьской революции. Первая мировая война нанесла серьезный удар по психологии и мироощущению людей во всех странах. В случае с русскими, история драматических политических коллизий стала для многих причиной вынужденной эмиграции. По разным данным, в первую волну эмиграции Российскую Империю покинуло от двух до трех миллионов человек, преимущественно представителей военной, политической и культурной элиты, — ученые, экономисты, изобретатели, врачи, философы, публицисты, историки, лингвисты, социологи, писатели, поэты, драматурги, композиторы, музыканты, артисты театра и кино, художники. Русскую эмиграцию можно по праву назвать целой эпохой отечественной и мировой культуры.

По сравнению с военными, учеными, писателями и врачами, деятели культуры оказались далеко не в худшем положении и в гораздо более благоприятных политических условиях. Советская власть лояльно относилась к художникам, работавшим за границей вплоть до 1920-х гг.: делались совместные выставки, выпускались совместные книги. До 1920 г. творчество художников-эмигрантов признавалось частью русской культуры, и понятие русского искусства за рубежом некоторое время не связывалось с политическим термином «эмигрант». Художники, покинувшие страну, принимали участие в отдельных советских выставках, в том числе и зарубежных. В качестве примера можно привести выставку «Показ зарубежного русского искусства в рамках выставки современного французского искусства»

осенью 1928 г. в Государственном Музее нового западного искусства в Москве, организованную Наркомпросом СССР и согласованную с Министерством народного просвещения Франции (в выставке приняли участие 35 русских художников, проживающих в Париже). Некоторым художникам-эмигрантам в СССР были посвящены отдельные монографии, публикации и даже было проведено несколько персональных выставок. С середины 1920-х гг. «идеологическая борьба против инакомыслия» была ужесточена. Вожди революции не жаловали интеллигенцию: за высылкой Лениным цвета российской мысли на «философском пароходе» в 1922 г. в июле того же года последовало фактическое введение цензуры со стороны ВЦИК и СНК над всеми общественными художественными мероприятиями. Началась агрессивная политизация художественной жизни. Манифест ЛЕФ 1923 г. призывал «осмотреть свои ряды, отбросив прилипшее прошлое. ЛЕФ должен объединить фронт для взрыва старья, для драки за охват новой культуры» [4]. Окончательным разрывом отношений с русскими художниками-эмигрантами послужило постановление ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г., прекратившее деятельность всех независимых творческих объединений и утвердившее безоговорочное подчинение коммунистической идеологии [5]. С этого же момента Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС) стало вести более активную пропаганду на Западе преимуществ социалистической культуры и программу по формированию благоприятного общественного мнения по отношению к СССР. Эта организация, образованная по постановлению ЦИК и СНК СССР в августе 1925 г. в Москве, в период 1920–30-х гг. устраивала советские отделы на международных выставках и провела более 300 выставок в странах Европы, США, Индии, Японии, Южной Африке. Отбор участников выставок проводился под строгим политическим контролем. После этого для западного зрителя разница между «советским» и «русским» искусством стала вполне различима. И уже с 1930-х гг. представление о русском искусстве, в основном, ассоциировалось с творчеством советских художников.

Из-за невозможности вернуться в СССР по самым разным причинам художники-эмигранты продолжали свою деятельность

за границей, посвящая ее России. Каждый из художников следовал своему собственному пути творческого саморазвития, а политически вынужденные условия сделали для них ориентиром международные художественные тенденции. Близкое соприкосновение разных культур значительно обогатило мироощущение, послужило новым источником и импульсом для творчества. Оказавшись в эмиграции, представители цвета русской мысли и культуры вели очень насыщенную жизнь: необходимость адаптации в новой стране, вживание в языковую и культурную среду, поиск заказов и работы вынуждали к невероятно активной и разнонаправленной деятельности. Кроме того, во время пребывания в разных городах и странах, в желании сохранить русский круг общения и русскую среду, русские эмигранты создали и развили множество культурных центров. Общими усилиями создавались русские издательства, театры, журналы, общества, школы, проводились не только выставки, но и самые разные мероприятия. Стоит вспомнить хотя бы празднование Дня русской культуры, который русские эмигранты отмечали 6 июня — в день рождения А.С.Пушкина. Одна из важных и характерных особенностей этой «русской среды» в том, что русские эмигранты никогда не стремились к созданию культурно-замкнутых этнических групп. Знание языков, подвижная русская ментальность, открытость и коммуникативность, импульсивная творческая натура давали контакт с новой страной, культурой, отсюда и получались эти новые интересные сочетания и слияния культур, любопытнейшие эксперименты и их результаты, которые дали ту невероятную широту творческого диапазона, богатство его нюансов и красоту вариаций. Русское зарубежье стало синтезом разнообразных художественных явлений, открытий, поисков на основе национальной самобытности и мощного духовного потенциала русской культуры. Художники осознавали ценность своих работ, сохраняли их, а в некоторых случаях — завещали России. Были организованы архивы, библиотеки по сохранению наследия русского зарубежья, например «Общество охранения русских культурных ценностей за рубежом» в Париже, организованное в 1945 г. и возглавляемое Д.П.Рябушинским.

Во многом деятельность русских художников-эмигрантов продолжает историю международных культурных и художественных связей

дореволюционной России. Этот вопрос подробно проанализирован исследователями. К 1910-м гг. знакомство западного зрителя с русским искусством уже давно носило систематический характер. Русские художники дореволюционной России получали дополнительное образование за границей, ездили и участвовали в различных групповых салонах, международных выставках и Международных биеннале искусств. Можно привести в качестве нескольких примеров выставки: Всемирная выставка 1900 г. в Париже, выставка 1904 г. в Сент-Луисе (США), знаменитая выставка русского искусства в рамках Осеннего салона 1906 г. в Париже, организованная С.Дягилевым, отдельного упоминания заслуживает деятельность «Русских Сезонов» с 1909 г., выставки в Берлине, Риме, Лондоне, выставка 1914 г. в Мальме (Швеции). В разных странах, еще до 1910 г., были организованы различные русские научные, литературные, музыкальные, художественные организации, общества, кружки, которые продолжали вести свою деятельность. Таким образом, на момент начала Первой мировой войны русские художники были причастны к международной художественной жизни и занимали в ней свое место равноправного партнера.

Работы художников русского зарубежья по достоинству оценены в мире, входят в собрания известных музеев и знаменитых коллекций. В СССР в 1960-х гг., в связи с идеологическими и политическими изменениями, были выпущены отдельные монографии о художниках-эмигрантах, их работы из запасников музеев стали включать в выставки и экспозиции, но зарубежный период деятельности все же не освещался исследователями — не только из-за недостаточной информации, но и из-за идеологических соображений. В годы эмиграции страна потеряла ведущих художников Москвы и Петербурга и, пожалуй, самых неординарно-мыслящих, тех, которые принимали активное участие в международной художественной жизни и по праву составили славу России, принимая участие в воплощении разного рода русских зарубежных проектов.

В последние десятилетия работы художников русской эмиграции «первой волны» стали возвращаться на Родину. Интерес к этим художникам не ослабевает среди коллекционеров и исследователей. Сегодня искусство русского зарубежья безоговорочно рассматривается

в истории мирового изобразительного искусства как культурно-исторический феномен XX века. За последние годы сделан существенный шаг в изучении творческого наследия и составлении биографий художников русской эмиграции. Во многом такая возможность появилась благодаря изменившейся политической ситуации и развитию арт-рынка.

Нельзя однозначно ответить на вопрос, было бы творчество художников-эмигрантов таким же ярким и неординарным, таким же бушующим и новаторским, если бы они продолжили тогда работать в России и избежали эмиграции. Думаю, что нет. Феномен художника русского зарубежья и состоит в том, что те, кто находились в активном поиске пластической новизны, оказались оторваны от Родины и выброшены в абсолютно другую среду, они вынуждены были продолжить свой радикальный путь в новых условиях, позволяя в творчестве самые неожиданные артистичные художественные эксперименты, сохраняя принадлежность русской культуре. Творчество А.Яковлева, В.Шухаева, Ю.Анненкова, Ф.Малявина, Н.Фешина, К.Горбатова, М.Ларионова, К.Коровина и многих других художников эмиграция значительно обогатила и наполнила новым содержанием.

Каждый художник русского зарубежья — это сложная, часто драматичная, но интереснейшая творческая судьба. Это круг необыкновенно активных художников, которые проявили себя не только в разных неповторимых стилях, но и в самых разных видах и жанрах искусства. Все они имели безупречную профессиональную этику и были преданно верны своей трудной и прекрасной профессии. Русские художники-эмигранты были новаторами для европейцев, стали законодателями новых тенденций и во многом предопределили развитие искусства XX века. Они оказались «новой кровью», которая обогатила диапазон художественных явлений в Европе XX века.

В их работах сочетались русская интеллигентная культура, художественная традиция, подвижность и игра ума, безудержная фантазия, их отличает выразительный, невероятно богатый, легкий и свободный художественный язык, новаторство, оригинальность, нестандартный подход в обращении с художественной формой, удивительная свежесть и радость восприятия, легкость интерпретаций,

живые подвижные образы. Безусловно, сыграли свою роль не только культурные слияния, но и сила свежих впечатлений и состояние глубокой личной эмоциональной напряженности, которое обострило восприятие. В отдельно взятых случаях условия новой оптики и другие по составу художественные материалы преобразили некоторые привычные художественные методы и приемы и способствовали разработке новых.

Попытки создать музей художников русского зарубежья предпринимаются в наше время частными коллекционерами на Западе. Создание подобного музея в России возможно, опять же, только силами частных собирателей, преданно любящих русское искусство.

Библиография:

1. *О.Л.Лейкинд, К.В.Махров, Д.Я.Северюхин*. Художники русского зарубежья 1917–1939. Биографический словарь. — СПб., 1999.

2. *А.Толстой*. Русская художественная эмиграция в Европе. Первая половина XX века. — М., 2002.

3. Русский Париж 1910–1960. Государственный Русский музей. Фон дер Хейдт-музей, Вуппертальь. Музей изящных искусств, Бордо. — СПб., 2003.

4. *А.И.Морозов.* Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х гг. — М., 1995.

5. *Д.Я.Северюхин*. Художники русского зарубежья // *О.Л.Лейкинд, К.В.Махров, Д.Я.Северюхин.* Художники русского зарубежья 1917–1939. Биографический словарь. — СПб., 1999.

Д.А. Карелин

ЭВОЛЮЦИЯ РАЗВИТИЯ АРХИТЕКТУРНОГО ЭЛЕМЕНТА БАЛДАХИНА (КИВОРИЯ)

Статья посвящена рассмотрению этапов эволюции балдахина (киворий). Данный процесс исследуется на базе ряда примеров сходных архитектурных элементов от Древнего Египта до Раннего Средневековья, известных на основании археологических и нумизматических материалов и произведений искусства.

The article is devoted to the study of a baldachin's (ciborium's) evolution. This process is examined on the basis of examples from Ancient Egypt to the early Middle Ages, which are well-known due to archaeological and numismatic materials as well as masterpieces of art.

Ключевые слова: балдахин, киворий, архитектура.

Keywords: baldachin, ciborium, architecture.

Цель публикации — рассмотреть некоторые этапы развития балдахина (кивория) как архитектурной формы в контексте переноса культурной традиции от зодчества древнего мира через греческую, эллинистическую и римскую архитектуру к средневековой (прим. 1).

Стоит отметить, что к генезису архитектурной формы балдахина (кивория) исследователи обращались неоднократно (2). В этой работе представлена попытка выстроить эволюционный ряд данного архитектурного элемента и добавить в него новые примеры, которые могут подтвердить этапы, малоизученные ранее. Один из важных аспектов работы — это рассмотрение связи данного процесса с культом римского императора в поздней античности.

Вероятно, впервые тема генезиса данной архитектурной формы



Рисунок 1. Аменхотеп III под балдахином. Изображение из гробницы Хаемхета (ТТ 57), Египет, Шейх Абд эль-Курна. Рисунок Лопатиной Е.А. [основывается на: 30, taf. 189]



Рисунок 2. Изображение навеса на краснофигурном кратере с изображением сцены из мифа об Ифигении в Тавриде (ГМИИ. Инв. II 1б 504). Рисунок Лопатиной Е.А. [основывается на: 1, с. 233]

в широком хронологическом охвате от древности до средневековья была рассмотрена в работе Э.Б.Смита, посвященной символизму архитектуры Рима и средневековой Европы [27, p. 107–129]. Автор приходит к выводу, что киворий пришел в христианскую церковную и дворцовую архитектуру Византии из древнеримского зодчества, где уже со времени правления Траяна (98–117 годы) подобный навес могли устанавливать над троном императора, его скульптурой или статуей божества. Подтверждением служит богатый нумизматический материал [10, taf. 14 (1–3); 17, fig. 82–118, 122–146] и использование этого мотива в искусстве III–V веков. В свою очередь, по мнению Э.Б.Смита, в римскую архитектуру этот элемент мог попасть из Древнего Египта и других государств Ближнего востока. По текстовым источникам и сохранившимся изображениям известно, что крытый навес с плоским или сводчатым покрытием устанавливался в Египте над хеб-седным

троном, а также над статуями богов (рис. 1) (3). Кроме того, известно, что балдахин имел сходное значение в ассирийской и ахеменидской культурах (4).

Возможно, этот или похожий по функции элемент представлен на некоторых краснофигурных сосудах, что подтверждают изображения навеса, опирающегося на четыре или шесть колонн, на италийских краснофигурных вазах, созданных преимущественно в Апулии в IV веке до н.э. Это, например, ваза 350 года до н.э., хранящаяся в ГМИИ им. Пушкина (5), на которой показан выполненная момент из мифа об Ифигении в Тавриде, когда она встречает своего брата Ореста и его друга Пилада под навесом на четырех ионических колоннах с двускатной кровлей (рис. 2). Другая ваза из того же музея (6), изготовленная в Апулии приблизительно в 330 году до н.э., содержит сцену из мифа о Посейдоне и его возлюбленной Амимоне. На вазе показан архитектурный навес над источником в виде балдахина, опирающегося на два столба. На выставке «Археология войны» были две краснофигурные амфоры из коллекции ГМИИ (7), содержащие, вероятно, изображения подобного элемента. В качестве примеров могут выступать и два апулийских вотивных кратера. На первом умерший показан под балдахином в виде героизированного юноши, окруженного прислугой. На втором изображен царь Коринфа Креонт, пытающийся помочь своей дочери Главке, надевшей отравленный пеплос, подаренный Медеей [12, fig. 156, 157]. В последнем случае балдахин опирается на шесть колонн. В целом можно отметить, что, как правило, ордер колонн был ионическим, а изображения балдахинов на вышеупомянутых сосудах выполнялись в разных ракурсах, как в фас, так и в три четверти.

Возникает вопрос, почему такие изображения появились в Апулии. Вероятнее всего, это было связано с особенностями местной школы вазописи и, возможно, со стилем и предпочтениями в антураже конкретного мастера, давшего начало моде на такие изображения, показывающие фигуры античных мифов под архитектурными навесами. Однако сакральная роль балдахина в этих сюжетах требует отдельного изучения, неизвестно, служили ли они просто архитектурной декорацией к мифу или значили нечто большее. Также нельзя отрицать, что данные изображения могли быть упрощенными изображениями фасадов храмов.

Вероятно, под влиянием рассмотренных выше памятников от Древнего Египта до Греции этот архитектурный элемент попал в римскую культуру. Как упоминалось выше, об этом свидетельствуют и нумизматический материал, и произведения искусства. В качестве примеров можно привести изображение императора в облике Януса на монете времени Коммода [27, fig. 120] и большое количество подобных образов на монетах императоров Домициана, Траяна, Адриана, Антонина Пия, Марка Аврелия и Люция Вера [17, fig. 82–118, 122–146]. Стоит обратить внимание на изображение Гелиоса из дворца Нерона (8), императрицы под балдахином из Флорентийского музея и императора Констанция II из копии римского кодекса 354 года (рис. 3), сделанной в 1620 году: [16, fig. 54]. Во всех упомянутых выше примерах под навесом находилась, как правило, фигура героя, царя, царя в облике бога или бога. Это вполне может указывать на то, что подобный навес мог быть одним из символов сакрализации какого-либо образа или персонажа.

Интересно, что, несмотря на то, что балдахин являлся одним из атрибутов императорской власти, примеры присутствия этого архитектурного элемента в изученных храмах культа римского императора практически неизвестны. Вполне вероятно, что балдахин был установлен над троном или жертвенником в храме культа императора в *principia* позднеримской крепости в Луксоре (9). Один из исследователей этого памятника М.Редде предположил, что подобный балдахин мог находится в *principia* крепости Драг Сууд в Нумидии [24, p. 29–30]. Однако наличие балдахина в упомянутых храмах культа императора спорно и не доказано окончательно (10). Вопрос о том, что могло стоять под балдахином, также спорен. У.Моннере де Вийар предположил, что под ним должна была находиться статуя императора (или его покровителя) или пустой трон [22, p. 103]. М.Редде возразил, что под балдахином вряд ли могла стоять статуя или штандарт легиона, так как в этом случае они закрывали бы росписи в апсиде. По его мнению, тут, скорее всего, находился алтарь или пустой трон в качестве культового объекта [24, p. 29–30]. В дальнейшем М.Редде сконцентрировался на идее о пустом троне [23, p. 457].

Одним из предвестников христианского кивория называют эдикулу Святого Петра — небольшую часовню, найденную под алтарной

частью нынешнего собора Святого Петра в Риме и возведенную предположительно над его гробницей [19, p. 32, note 37]. В дальнейшем в средневековом зодчестве киворий устанавливали как в алтарной части церквей, так и над тронами византийских императоров в их дворцах. Изучению истории применения этого элемента в христианской архитектуре посвящено диссертационное исследование Е.Богданович [13], в связи с чем нет смысла подробно останавливаться на этой проблеме. Несмотря на то, что, история развития архитектурной формы балдахина в дохристианское время в этой работе не рассматривается, однако автор высказывает мнение, что христианский киворий мог произойти, в том числе, от монументальных тетрастилей позднего Рима, возводимых на пересечении улиц крепостей и городов. Стоит отметить, что Е.Богданович не отрицает, что определенную роль могли сыграть и небольшие балдахины, устанавливавшиеся над статуями богов [13, p. 129–134]. Необходимо добавить, что в христианском зодчестве данная архитектурная форма стала своего рода стереотипом и одной из составляющих образа «Небесного Иерусалима». В некоторых известных видениях святых сохранились подробные описания кивория над троном Господним, прототипом которого, скорее всего, стал балдахин над троном из императорского дворца в Константинополе [14, p. 99].



Рисунок 3. Изображение императора Констанция II из копии римского кодекса 354 года. Рисунок Лопатиной Е.А. [основывается на: 16, fig. 54]

Перечисленные факты свидетельствуют об эволюционной линии развития балдахина от Древнего Египта до средних веков и о том, что в раннюю христианскую архитектуру этот элемент мог попасть из языческого зодчества. Известно, что между архитектурой и искусством

позднего Рима и раннего христианства существовала определенная преемственность. Вполне вероятно, что некоторые древневосточные мотивы и приемы, такие как использование балдахина, могли попасть в христианскую архитектуру и искусство.

Стоит отметить, что в историографии наблюдается определенное противоречие: с одной стороны, влияние ряда особенностей языческого искусства на христианское не отрицается, прежде всего, благодаря работам А.Грабара [см., например, 3], а с другой стороны, подобная передача культурной традиции в архитектуре исследована меньше и до сих пор не принята. А.Грабар убедительно доказал наличие такого влияния [3, с. 139–174, 189–246, 303–307] (11) и на примере множества памятников выявил ряд приемов и иконографических сюжетов, оказавших большое влияние на христианское искусство. Например, это появившиеся к началу IV века изображения императоров в фас на троне и сцена *adventus*: [3, с. 203–207, 239–241]. Сюда же можно отнести наличие у тетрархов и Юпитера нимбов, которые стали атрибутами изображения императоров со II века и, вероятно, попали в Рим из Индии [20, s. 6–7]. Примечательно, что данные выводы А.Грабар сделал, еще не имея возможности ссылаться на пример языческих росписей из храма культа римского императора в Луксоре [22, 18, 15], для которых были характерны указанные черты (12).

С другой стороны, в истории архитектуры было принято считать, что не желавшие иметь ничего общего с архитектурой языческих храмов христиане избрали в качестве прототипа для своих храмов базилику, так как этот тип зданий имел минимальное религиозное значение в римском язычестве [29; 19, p. 41]. Тем не менее, тоже можно говорить о подобных путях передачи культурной традиции от язычества к христианству и в архитектуре. В качестве гипотетического примера возможного влияния языческой архитектуры на раннехристианское зодчество можно привести базиликальные апсидальные языческие храмы, получившие распространение в позднюю античность, одновременно с началом использования данного типа сооружений при строительстве ранних христианских церквей и синагог. Следует отметить, что в последнее время данная точка зрения все больше подвергается сомнению, так как известно немало примеров позднеримских базиликальных

языческих храмов (13). Это в очередной раз подтверждает, что тема изучения влияния языческой культуры на появляющуюся в II–III веках раннехристианскую архитектуру крайне актуальна и требует дальнейшего изучения, в то время как такой архитектурный элемент как балдахин мог быть одним из важных аспектов данного явления. Вероятно, храмы культа императора могли стать одним из передаточных звеньев этого процесса [4, с. 56–81; 5, с. 24–29].

Приведенные факты показывают, что генезис архитектурной формы балдахина в архитектуре древнего мира и средних веков представляет собой крайне сложный и интересный процесс, непосредственно связанный с религиозными воззрениями тех периодов. Известные сегодня примеры, с одной стороны, позволяют гипотетически выстроить эволюционный ряд от Древнего Египта до средних веков. Более того, можно сказать, что рассматриваемая архитектурная форма являлась одним из элементов сакрализации царской власти со времени Древнего Египта до средних веков. Однако, с другой стороны, для полной аргументации предложенного эволюционного ряда пока недостаточно информации и примеров. Эволюция сакрального значения балдахина также требует дальнейшего детального изучения вместе с другими символами царской власти в древнем мире (например, культом пустого трона и другими).

Примечания:

1. Публикация выполнена в рамках исследования, проводимого за счет гранта Российского научного фонда «Прошлое и будущее классической архитектуры» (проект № 14–1801601) в Московской архитектурном институте (государственной академии). Автор выражает особую благодарность Е.А.Лопатиной за выполнение графических иллюстраций к статье.

2. См., например: *Лашкарев П.* Киворий, как отличительная архитектурная принадлежность алтаря в древних церквах // Зодчий. — 1893. — № 8. — С. 61–62; № 9. — С. 67–68; № 10. — С. 75–76; № 11. — С. 83–84; *Smith E.B.* Architectural Symbolism in Ancient Rome and the Middle Ages. — Princeton, 1956; *Bogdanović J.* Canopies: The Framing of Sacred

Space in the Byzantine Ecclesiastical Tradition. PhD dissertation. — Princeton: Princeton University, 2008. Автор статьи также обращался к этой теме в выступлении на конференции в МАРХИ в 2013 году (*Карелин Д.А.* К вопросу о развитии балдахина (кивория) как архитектурного элемента // Наука, образование и экспериментальное проектирование в МАРХИ: тезисы докладов научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава, молодых ученых и студентов. — М., 2013. — С. 116–117).

3. См., например: *Smith E.B.* Egyptian Architecture as Cultural Expression. — New York-London, 1938. — P. 14–15, pl. I. 4. P. 72–73, pl. XVII. 7–8; *Arnold D.* Baldachin // Helck W., Otto E. (Hrsg.) Lexikon der Ägyptologie. — Bänd I. Wiesbaden, 1975, кол. 607–608; *Kuhlmann K.* Throne // Wendrich W. (ed.) UCLA Encyclopedia of Egyptology. — Los Angeles, 2011. — P. 5.

4. См., например: *Schmidt E.F.* The Treasury of Persepolis. — Chicago, 1939. — P. 31, fig. 14, 16; *Smith E.B.* Architectural Symbolism in Ancient Rome and the Middle Ages. — Princeton, 1956. — P. 113, fig. 104.

5. Инв. II 1б 504. См., например: *Акимова Л.И., Тугушева О.В.* (отв. ред.) Шедевры античного искусства. Из собрания ГМИИ им. А.С.Пушкина. — М., 2011. — №. 81. — С. 232–233.

6. Инв. II 1б 741. См., например: *Акимова Л.И., Тугушева О.В.* (отв. ред.) Шедевры античного искусства. Из собрания ГМИИ им. А.С.Пушкина. — М., 2011. — №. 82. — С. 234–237.

7. Инв. АВ 404., инв. АВ 1042. См.: Археология войны. Возвращение из небытия: реставрация и восстановление античных памятников, перемещенных в результате Великой Отечественной войны. — М., 2005. — № 139. — С. 83. № 140. — С. 140–141.

8. По рисунку XIX века: *Smith E.B.* Architectural Symbolism in Ancient Rome and the Middle Ages. — Princeton, 1956, fig. 117.

9. Это предположение сделал У.Моннере де Вийар: *Monneret de Villard U.* The Temple of Imperial Cult at Luxor // Archaeologia 95. — 1953. — P. 89, 102–103.

10. О возможном наличии балдахина в храме культа римского императора в Луксоре и его вероятной конструкции см.: *Карелин Д.А.* Визуализация позднеримской крепости — 2. Компьютерная

реконструкция храма культа римского императора в позднеримской крепости в Луксоре (Египет) // Architecture and Modern Information Technologies 4 (26). — 2014. — С. 8–10.

11. В.Н.Лазарев полностью согласился с доводами А.Грабара: *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. — М., 1986 (перв. изд. 1947). — С. 26.

12. В частности, изображения императоров в фас на тронах. Именно так они были показаны на реконструкции И.Декерса на основании фрагментов подиума трона (*Deckers J.D.* Die Wandmalerei im Kaiserkultraum von Luxor // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 94. — 1979, abb. 34). Кроме того, вероятно, луксорские росписи демонстрируют сцену *adventus*, а фигуры императоров в апсиде имеют нимбы.

13. Примеры базиликальных языческих храмов и описание дискуссии см., например: *Suzawa Y.* The Genesis of Early Christian Art. Syncretic Juxtaposition in the Roman World. — Oxford, 2008. — P. 55–91. Автор статьи изложил свои соображения на данную тему в публикации, которая была написана до знакомства с упомянутой работой: *Карелин Д.А.* Храм культа римского императора и покровителя крепости в Луксоре и некоторые черты раннехристианской архитектуры // Наука, образование и экспериментальное проектирование. Материалы международной научно-практической конференции 9–13 апреля 2012 г.: сборник статей. — М., 2012. — С. 24–29.

Библиография:

1. *Акимова Л.И., Тугушева О.В.* (отв. ред.) Шедевры античного искусства. Из собрания ГМИИ им. А.С.Пушкина. — М., 2011.

2. Археология войны. Возвращение из небытия: реставрация и восстановление античных памятников, перемещенных в результате Великой Отечественной войны. — М., 2005.

3. *Грабар А.* Император в византийском искусстве (пер. с фр. Ю.Л.Грейдинг). — М., 2000 (ориг. изд. Париж, 1936).

4. *Карелин Д.А.* Сакральная архитектура римских крепостей в Египте:

храмы и капеллы, посвященные культу императора и покровителю крепости // Исследования по истории архитектуры и градостроительства / под общ. ред. Швидковского Д.О. Вып. 3. — М., 2012. — С. 56–81.

5. *Карелин Д.А.* Храм культа римского императора и покровителя крепости в Луксоре и некоторые черты раннехристианской архитектуры // Наука, образование и экспериментальное проектирование. Материалы международной научно-практической конференции 9–13 апреля 2012 г.: сборник статей. — М., 2012. — С. 24–29.

6. *Карелин Д.А.* К вопросу о развитии балдахина (кивория) как архитектурного элемента // Наука, образование и экспериментальное проектирование в МАРХИ: тезисы докладов научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава, молодых ученых и студентов. — М., 2013. — С. 116–117.

7. *Карелин Д.А.* Визуализация позднеримской крепости — 2. Компьютерная реконструкция храма культа римского императора в позднеримской крепости в Луксоре (Египет) // Architecture and Modern Information Technologies 4 (26). — 2014. [Сетевой ресурс]. — URL: http://www.marhi.ru/AMIT/2014/1kvart14/karelin/abstract.php

8. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. — М., 1986 (перв. изд. 1947).

9. *Лашкарев П.* Киворий, как отличительная архитектурная принадлежность алтаря в древних церквах // Зодчий. — 1893. — № 8. — С. 61–62; № 9. — С. 67–68; № 10. — С. 75–76; № 11. — С. 83–84.

10. *Alföldi A.* Insignien und Tracht der römischen Kaiser // Mitteilungen des Deutschen Archaologischen Instituts (Rom) 50, 1935. — S. 3–158.

11. *Arnold D.* Baldachin // Helck W., Otto E. (Hrsg.) Lexikon der Ägyptologie. — Bänd I. Wiesbaden, 1975, kol. 607–608.

12. *Boardman J.* The History of Greek Vases. — London, 2001.

13. *Bogdanović J.* Canopies: The Framing of Sacred Space in the Byzantine Ecclesiastical Tradition. PhD dissertation. — Princeton: Princeton University, 2008.

14. *Carile M.C.* Imperial Palaces and Heavenly Jerusalems: Real and Ideal Palaces in Late Antiquity // Лидов А.М. (ред.) Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств = New Jerusalems. Hierotopy and Iconography of Sacred Spaces. — М., 2009. — P. 78–102.

15. *Deckers, J.D.* Die Wandmalerei im Kaiserkultraum von Luxor // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 94, 1979. — S. 600–652.

16. *Elsner J.* Imperial Rome and Christian Triumph: the Art of the Roman Empire AD 100–450. — Oxford-New York, 1998.

17. *Fragaki H.* Images antiques d'Alexandrie. I^{er} siècle av. J.C. — VIII^{e} siècle apr. J.C. — Le Caire, 2011.

18. *Kalavrezou-Maxeiner I.* The Imperial Chamber at Luxor // Dumbarton Oaks Papers 29. — 1975. — P. 225–251.

19. *Krautheimer R.* Early Christian and Byzantine Architecture. 4th ed. —London, 1986.

20. *Krücke A.* Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst. — Strassburg, 1905.

21. *Kuhlmann K.* Throne // Wendrich W. (ed.) UCLA Encyclopedia of Egyptology. — Los Angeles, 2011. [Сетевой ресурс]. — URL: http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz0026w9gt

22. *Monneret de Villard U.* The Temple of Imperial Cult at Luxor // Archaeologia 95. — 1953. — P. 85–105.

23. *Reddé M.* Réflexions critiques sur les chapelles militaires (*aedes principiorum*) // Journal of Roman Archaeology 17. — 2004. — P. 442–462.

24. *El-Saghir M., Golvin J-C., Reddé M., El-Sayed H., Wagner G.* Le camp romain de Louqsor (MIFAO 83). — Le Caire, 1986.

25. *Schmidt E.F.* The Treasury of Persepolis. — Chicago, 1939.

26. *Smith E.B.* Egyptian Architecture as Cultural Expression. — New York-London, 1938.

27. *Smith E.B.* Architectural Symbolism in Ancient Rome and the Middle Ages. — Princeton, 1956.

28. *Suzawa Y.* The Genesis of Early Christian Art. Syncretic Juxtaposition in the Roman World. — Oxford, 2008.

29. *Ward-Perkins J.B.* Constantine and the Origins of the Christian Basilica // Papers of British School at Rome 22. —1954. — P. 69–90.

30. *Wreszinski W.* Atlas zur altaegyptischen Kulturgeschichte. — Leipzig, 1923.

Ю.Е. Ревзина

ПЕРЕВОДЫ ИНОСТРАННЫХ ТРАКТАТОВ ПО УКРЕПЛЕНИЮ КРЕПОСТЕЙ ПРИ ПЕТРЕ I. РУССКАЯ ФОРТИФИКАЦИЯ В ПОИСКЕ МОДЕЛИ

В статье анализируется выбор сочинений по теории и практике искусства фортификации, вышедших в европейских странах в XVII веке и переведенных и изданных на русском языке при Петре I, часто с его непосредственным участием. В статье подчеркивается, что выбор этих сочинений не ограничивался какой-либо одной школой, напротив, он был ориентирован на разные модели, поскольку среди переведенных сочинений были трактаты, представлявшие немецкую, австрийскую, голландскую и французскую школы фортификации, каждая из которых, в свою очередь, к концу XVII века являлась результатом взаимного обмена идеями между различными школами и направлениями.

The Paper deals with the problem of the «bestsellers» on the European theory and practice of the art of fortification that were translated into Russian language and Published in Moscow and Sankt-Petersburg in the Petrine time. The Tzar himself and his associates did non concentrated their efforts on one or another school of European fortification but tried to explore a variety of models each of them in the late XVII century was a result of the all-european mutual exchange of ideas and know-how.

Ключевые слова: история архитектуры, эпоха Петра I, европейская фортификация, теория фортификации, Себастьен ле Претр де Вобан, Менно ван Кухорн.

Keywords: architectural history, epoch of Peter the Great, European fortification, theory of fortification, Sebastien le Prêtre de Vauban, Menno van Koehorn.

Знаменитый немецкий математик и астроном XVIII века, профессор Виттенбергского университета Иоганн-Фридрих Вейдлер в числе других специалистов в математических науках своего времени отдал дань искусству фортификации (прим. 1). Его книга, точнее, весьма компактное учебное пособие «Военная архитектура, или фортификация», была переведена на русский язык и вышла в Москве в 1766 году. В ней, в самом начале, автор изъявляет намерение предложить читателю новейшие способы укрепления, не тратя время на разговоры «о таковых, которые уже вышли из употребления», и заявляет: «…известно, что прежде всех голландцы написали достовернейшие правила для регулярного укрепления…» [4, с. 3]. Современный историк архитектуры, конечно, никогда не согласится с этим суждением, до обидного несправедливым по отношению к архитекторам и военным инженерам ренессансной Италии. Ведь в действительности именно они совершили революцию в искусстве укрепления городов, став изобретателями так называемой современной (по-итальянски «alla moderna») фортификации. На рубеже XV–XVI веков именно итальянские архитекторы и инженеры ввели в употребление мощные бастионы и низкие куртины взамен высоких средневековых стен и башен, тем самым совершенно изменив не только геометрию городского периметра, но и принципы внутренней планировки городов, а также видение обороняемой территории в целом.

Тем не менее, суждение Вейдлера очень точно отражает представление о состоянии фортификации, характерное для XVIII века. Каким бы очевидным ни было первенство итальянцев в изобретении бастионов, сколько изданий ни выдерживали бы итальянские трактаты по искусству возведения крепостей, все же в XVIII веке европейцы считали «итальянскую манеру» укрепления городов своего рода предысторией «настоящей» манеры. Причина тому — обретшая невероятную популярность и всеевропейскую славу «голландская манера» возведения крепостей, возникшая как самостоятельное явление в конце XVI во время борьбы Северных Нидерландов за независимость от Габсбургской короны.

Имея это в виду, стоит ли удивляться, что среди первых иностранных трактатов по фортификации, которые при Петре I по указанию самого царя переводятся на русский язык, нет итальянских сочинений. Первый,

почти полный, перечень этих сочинений дает в своих «Деяниях Петра Великого» И.И.Голиков [6, с. 331]. Начало этим переводам положило издание на русском языке книги австрийского военного инженера, мастера осадного искусства барона Эрнста Фридриха фон Боргсдорфа. Эта книга, посвященная осаде Азова, в которой барон принимал участие, содержит главным образом уроки и правила, извлеченные из самой осады, и содержит иллюстрации, в числе которых есть и профили укреплений Азовской крепости (2) [2]. Кроме этого сочинения, которое было порождено российскими военными событиями, при Петре I на русский язык переводят те, что можно назвать бестселлерами европейской военно-инженерной мысли XVII — начала XVIII веков. К их числу, несомненно, относятся сочинения Георга Римплера (3) [11], Леонарда Кристофа Штурма (4) [12], переведенные с немецкого языка и изданные соответственно в 1708 и 1709 годах, равно как и «Новое крепостное строение на мокром или низком горизонте» Менно ван Кухорна (5), переведенное с голландского, увидевшее свет в Москве в 1709 году и переизданное на следующий год [8]. Сохранившаяся рукопись перевода сочинения Римплера содержит множество исправлений, сделанных самим Петром I, что лишний раз говорит о том исключительном внимании, которое царь уделял этим переводам [14, с. 134]. К числу знаменитых сочинений по фортификации, вышедших в Европе в XVII веке и переведенных при Петре I на русский язык, относится и «Манера укреплять» Себастьяна ле Претра де Вобана (6) [5]. Над переводом последнего сочинения работал Василий Суворов, один из «птенцов гнезда петрова», генерал-аншеф русской армии и отец великого полководца генералиссимуса А.В.Суворова. Его усилиями был сделан не только перевод, но и словарь, трактующий французские военно-инженерные термины. Но, несмотря на всю популярность Вобана, буквально затмившего собой на долгое время не только других французских авторов, но и его современников не-французов, при Петре I переводятся и сочинения других французских авторов — Блеза-Франсуа де Пагана (7) [9] и Франсуа Блонделя (8) [1]. При этом стоит заметить, что сочинение Пагана было в свое время очень влиятельным и послужило источником вдохновения как для А.Манессона Малле, в свое время убедившего, как пишет он сам, Людовика XIV создать

галерею моделей крепостей французского королевства [16, с. 7], так и для самого Вобана. Система же укреплений, которую в своем сочинении предлагал Ф.Блондель, не получила широкого распространения ни во Франции, ни за ее пределами, хотя по его проектам и были перестроены некоторые укрепления в Нидерландах после захвата их французами [15, с. 89]. Между тем, именно к переводу сочинения Блонделя Петр I проявил немалое внимание, что следует и из его переписки с переводчиком И.Н.Зотовым и участием в редактировании второй части сочинения [10, с. 261–262], [7, с. 105–108], [3, с. 49].

Среди этих сочинений — труд прославленного военного, артиллериста, мастера осады городов, теоретика и практика фортификации, приближенного Вильгельма III Оранского, находившегося в дружеских отношениях с герцогом Мальборо, барона Менно ван Кухорна занимает особое место. Созданный в 80-е годы XVII века, переизданный в Леувардене в 1702 году, этот труд был переведен на русский язык Михаилом Шафировым, а издание курировал Яков Брюс. Повышенное внимание к этому трактату, конечно же, было связано и с той славой, которой пользовалась голландская школа фортификации, и близостью ландшафта, природных условий Нидерландов и прибалтийских территорий России. А Кухорн был одним из немногих писавших о фортификации во второй половине XVII века, кто уделял особое внимание взаимосвязи устройства крепости и ландшафта. Для подавляющего большинства его современников эффективность обороны скорее (и это тоже была ренессансная итальянская традиция) была фактом совершенства самой геометрии, чем связи геометрии и географии, если можно так сказать.

Трудно переоценить голландский опыт для становления российской культуры, науки, образования в петровское время. Но случай с переводом трактата Кухорна особый. Изобретенные и представленные Кухорном в его сочинении способы укрепления городов являлись плодом развития не только голландской инженерной мысли. Период, когда голландская фортификация впервые заявила о себе как самостоятельное явление, положив конец безраздельному господству итальянских военных инженеров (конец XVI — середина XVII века), и период, когда рождались идеи Кухорна (вторая половина

XVII столетия), были очень разными для истории фортификации. Тот, первый, период голландской фортификации, позже названной голландской «старой системой», по большому счету представлял собой адаптацию итальянских изобретений к низменному ландшафту, более скромным экономическим условиям и интенсивным военным действиям, в результате которых границы укрепленной территории постоянно менялись, требуя быстрого возведения крепостей. В результате возникла система с бастионами более простыми в геометрическом отношении, чем итальянские. Кроме того, крепости эти строились, как правило, были земляными или облицовывались кирпичом, а не камнем, как в Италии. Но голландцы развили систему внешних по отношению к основному периметру стен укреплений: равелины, демилюны, горнверки и кронверки. Они расширили рвы и взяли за правило заполнять их водой, устраивать в них шлюзы. Таким образом, мощи каменных укреплений, способных выдержать прямое физическое воздействие, голландцы противопоставили дробность и целую систему внешних препятствий, они расщепили оборонительную массу на множество фрагментов, потеряв в прочности, но выиграв в гибкости. Внешние укрепления, на которых располагали орудия, защищали друг друга, дробя их усилия осаждающих, не допуская их как можно дольше до основного периметра.

Эта последняя идея была воспринята и доведена до своего рода абсолюта главным военным инженером Людовика XIV, маршалом Франции Себастьеном ле Претром де Вобаном, чье имя на долгое время стало своего рода символом или синонимом фортификации вообще. Его сочинение об укреплении и обороне крепостей было переведено на русский язык позже, чем сочинение Кухорна, в самом конце Петровской эпохи. Но в европейском контексте оно прозвучало раньше, и без Вобана, без его практичного заимствования и соединения элементов и принципов, заимствованных из разных систем, не возникло бы и систем Кухорна. Вобан, объединив идеи своих французских предшественников, которые по большому счету находились еще в рамках направления, заданного итальянской инженерной мыслью, с изобретениями голландцев, создал собственные системы обороны городов, которые со временем превратились в своего рода канон во французской

фортификации почти до конца XVIII века. Его бастионы обрели более сложное начертание, его геометрия стала более изощренной, а принцип взаимной поддержки внешних укреплений был развит до такой степени, что внешние укрепления как равелины, горнверки и кронверки по площади приближались к площади самого города. В целом же такое соединение разнородных элементов и принципов свидетельствовали о наступлении такого периода в истории фортификации, когда границы между разными школами — итальянской, немецкой, голландской, французской — стираются.

Поэтому Менно ван Кухорн был не столько наследником старой голландской системы, сколько результатов ее преобразований Вобаном. Он не был доволен прежней голландской системой, чьи основные особенности он считает следствием экономии, о чем и говорит в Предисловии. Предлагаемые им варианты начертания оборонительного периметра являются развитием идей Вобана. Поэтому можно сказать, что перевод на русский язык этого сочинения Кухорна одновременно означал знакомство не только с собственно голландским опытом, но с большим пластом идей, обмен которыми в европейской фортификации ускорился именно во второй половине XVII века. Собственно говоря, сама книга Л.К.Штурма, в которой собраны несколько десятков «манер» укрепления городов, является очевидным доказательством равноценности опыта, приобретенного европейскими мастерами в ходе развития и совершенствования бастионной фортификации на протяжении XVI–XVII веков.

Причин для такого ускоренного обмена и интернационализации инженерной мысли было несколько. Прежде всего, это крупные военные конфликты с участием военных специалистов разных стран. Среди них и модернизация укреплений венецианской Кандии на Крите и противостояние турецкой осаде (1669 г.), и османская осада Вены в 1683 г., и осада Белграда в 1697 г., и, конечно война Аугсбургской лиги и Франции, где театр военных действий захватил Нидерланды и берега Рейна. Эта война, которая длилась с 1686 по 1697 год, развела Кухорна и Вобана по разные стороны от линии фронта, в том числе и при одной из ключевых крепостей южных Нидерландов — Намюром. Намюр, расположенный на слиянии Самбра и Меза, обладает выдающимся

в стратегическом отношении положением и потому с самого своего основания не раз подвергался осадам. К моменту вступления Англии и Нидерландов в войну на стороне Аугсбургской лиги Намюр был укреплен Кухорном. В 1692 году Людовик XIV и Вобан после осады, которая длилась чуть больше месяца, взяли его. Гарнизон под командованием Кухорна был вынужден сдаться. Затем Вобан перестроил укрепления Намюра, как это происходило почти всякий раз, когда крепость присоединялась к территориям, подвластным Королю-Солнцу. Через три года войска статхаудера Нидерландов и короля Англии Вильгельма III Оранского, осадили укрепленный Вобаном Намюр. Теперь осадой руководил Кухорн. Он неоднократно штурмовал Намюр в 1695 году, осада длилась пятьдесят три дня и стоила больших потерь, Намюр был отнят у французов, укрепления реконструированы Кухорном. Так что два без преувеличения самых выдающихся фортификатора своего времени, можно сказать, были соавторами укреплений Намюра.

Другое следствие крупных военных конфликтов вроде кампаний Людовика XIV — это всеобщее увлечение фортификацией в Европе. Во второй половине XVII века было модно бравировать военно-инженерной терминологией, разглядывать атласы с гравированными планами крепостей, а рассуждениями о преимуществах голландской или французской систем фортификации можно было заслужить почтительное внимание собеседников [17, с. 333]. Никогда раньше и никогда позже искусство укрепления городов не было так обласкано общественным вниманием. Вобан, Кухорн и их шведский коллега и современник Эрик Дальберг (расцвет его карьеры пришелся на времена короля Густава-Адольфа) были героями и знаменитостями. При этом надо заметить, что в XVII веке фортификация еще не превратилась в строгую дисциплину, в научную теорию, не замкнулась в стенах академий, отгородившись от внешнего мира набором специальных предметов обязательных для изучения будущими военными инженерами, не приобрела неизбежный налет академичности. Все это произойдет в Европе на протяжении XVIII века, как и в России. Но благодаря сделанным в петровское время переводам, с запозданием на полтакта донесшим до русских читателей мысли таких выдающихся представителей инженерной мысли, как Менно ван Кухорн, для России

продлилась эта триумфальная эпоха европейской фортификации, когда восторженное отношение к красоте геометрического построения соединялось с преклонением перед личной доблестью, а почтительное отношение к правилам, выведенным на основании опыта, — с верой в Фортуну.

Примечания:

1. Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда «Прошлое и будущее классической архитектуры» (проект № 14–18–01601) в Московском архитектурном институте (государственной академии).

2. Книга была иллюстрирована гравюрами П.Пикара и выдержала по нескольку изданий в 1708, 1709 и 1710-х годах.

3. *Rimpler G*. Ein dreyfacher Tractat von den Festungen. — Franfurt am Main, 1673. Это издание сочинения Римплера не иллюстрировано чертежами. Ряд его идей был проиллюстрирован чертежами в более поздних сочинениях немецких военных инженеров и теоретиков Даниэля Зуттингера и Леонарда Кристофа Штурма: *Suttinger D*. Des in Wien todten Christlichen Sachsen… Ober Ingenieur Georg Rimpler, herausgegebener befestigten Festung Entsatz und Contra-Attaque auf des Hern Johann Jacob Werdmüllers Probier-Stain der Ingenieure, hervorgerbracht und Dennen… Herren Generalen… übergeben von Daniel Suttinger. — Dresden, 1687; *Sturm L*. Ch. Freundlicher Wett-Streit Der Französischen, Holländischen und Teutschen Krieges-Bau-Kunst, Worinnen Die Befestigungs-Manier des Hrn. Von Coehoorn, und Zweyerley Vorstellungen der von L.C. Sturm publicirten, und nach des… Hrn. George Rimplers Manier, In achtzehen… Rissen… von Augen gelegt… Gantz unpartheyisch gegen einander in Vergleichung gestellet werden… — Augsburg, 1718.

4. Первоначально трактат Штурма вышел на латыни. Затем он был переиздан в Нюрнберге на немецком языке. С этого издания (*Sturm L*. Ch. Architectura militaris hypotetica et eclectica. — Nürnberg, 1702) А.В.Головкиным и был осуществлен перевод.

5. *Coehoorn M van*. Nieuwe Vestingbouw op een natte of lage horisont. — Leeuwarden, 1685. Русский перевод был сделан с издания, вышедшего в Леэвардене в 1702 году.

6. Иллюстрации же, видимо, были позаимствованы из амстердамского издания Вобана 1689 года.

7. Блез Франсуа Паган, граф де Мервейе, математик, военный инженер и военный советник Людовика XIII и Людовика XIV, автор сочинения «Укрепления графа де Пагана» (*Pagan B.F*. Les fortifications du comte de Pagan. — Paris: Besogne, 1645) оказал большое влияние на искусство фортификации во Франции, в том числе на А.Манессона Малле и Вобана.

8. Перевод был выполнен с французского издания *Blondel F*. Nouvelle manière de fortifier les places. — Paris, 1683.

Библиография:

1. *Блондель Ф*. Новая манера укрепления городов. — М., 1711.

2. *Боргсдорф Э.Ф. фон*. Побеждающая крепость к счастливому поздравлению славной победы над Азовым и к счастливому въезду в Москву. Его царскому величеству покорнеише поднесено от Эрнста Фридериха барона, фон Боргсдорфа, цесарского величества Римского, настояще учрежденнаго начального инженера. В лето Господне, 1696.

3. *Быкова Т.А., Гуревич М.М*. Описание изданий гражданской печати 1708–1825. — М.-Л., 1955.

4. *Вейдлер И.Ф.* Иог. Фридерика Вейдлера Военная архитектура или Фортификация. Переведенная с латинского языка магистром Дмитрием Аничковым. — М., 1766.

5. *Вобан С.П. де*. Истинный способ укрепления городов. — СПб., 1724**.**

6. *Голиков И.И*. Деяния Петра Великого, мудрого преобразователя России, собранные из достоверных источников и расположенные по годам. Сочинение И.И.Голикова. Том десятый. Издание второе. — М., 1839.

7. *Данилевский В.В*. Русская техническая литература первой четверти XVIII в. — М., 1954.

8. *Кухорн М. ван*. Новое крепостное строение на мокром или низком горизонте. — М., 1710.

9. Паган о военной архитектуре. — М., 1709.

10. *Пекарский П.П.* Наука и литература в России при Петре Великом. Т. 2. — Спб., 1862.

11. Римплерова манера о строении крепостей. — М., 1708.

12. *Штурм Л.К.* Архитектура воинская, гипотетическая и эклектическая, то есть верное наставление, как разными немецкими, голландскими и итальянскими манерами с добрым прибытком, так в регулярной, как в иррегулярной фортификации пользоваться возможно. Из семидесяти и более разных манер, которые от лучших нынешних инженеров выбраны, отчасти же самим автором изданы, в разговоре с некоторою высокою особою, изъявлено от публичного профессора Штурма. — М., 1709.

13. *Coehoorn M van*. Nieuwe Vestingbouw op een natte of lage horisont. — Leeuwarden, 1685.

14. *Cracraft J*. The Petrine Revolution in Russian Culture. — Harvard Univercity Press, 2004.

15. *Fara A*. La città da Guerra nell'Europa moderna. — Torino, 1993.

16. *Manesson Malle A*. Les travaux de Mars, ou l'art de la guerre. — Paris, 1671.

17. *Pepper S*. L'architettura militare nell'Europa barocca // I Trionfi del barocco. Architettura in Europa 1600–1750. A cura di H. A. Millon. — Milano, 1999. — P. 331–342.

18. *Sturm Ch. L*. Architectura militaris, hypotetica et eclectica, das ist eint getreue Anwesung wie man sich der gar verchiedenen Teutschen, Französischen, Holländischen und Italianischen Befestigungs Manieren bedienen könne. In einen Versppach mit einer hoher Standes Person vergestellet von Leonhard Christoph Sturm. Math. Pr. p. — Nürenberg, 1702.

Воробьева Д.Н.

ТРАДИЦИИ ПЕЩЕРНОЙ АРХИТЕКТУРЫ ИНДИИ

В период древности и раннего Средневековья в Индии в качестве одного из видов сакральных сооружений трех основных религий (индуизма, буддизма и джайнизма) получили широкое распространение пещерные храмы. Это наиболее полноценная архитектурная традиция подобного рода в мировой истории искусства, включающая в себя более полутора тысяч памятников, развивавшаяся на протяжении тринадцати столетий. Несмотря на очевидные заимствования из деревянного зодчества, она несомненно самостоятельна, создавалась и развивалась параллельно с каменной наземной религиозной архитектурой. В статье рассматриваются основные причины возникновения пещерной архитектуры, а также особенности эволюции архитектурных форм.

In ancient and early medieval India cave temples became one of two widespread types of sacral architecture of Hindu, Jain and Buddhists. It's the most full-fledged tradition of cave architecture in a world art history. More than 1500 temples were carved during the thirteen hundred years. Despite of many obvious loans from wooden prototypes, Indian cave architecture became independent, developing in parallel to structural temples. In this article I analyze the most possible emergence reasons of rock-cut architecture and the peculiarities of the evolution of it's forms.

Ключевые слова: пещерные храмы, индийское искусство, индуизм, буддизм, джайнизм.

Keywords: Cave Temples, Indian Art, Hindu, Jain, Buddhist Art.

Пещерные храмы в Индии сооружались в период древности и раннего средневековья – с III века до н.э., до конца первого тысячелетия

н.э. Самыми ранними признаются сооруженные при поддержке Ашоки небольшие святилища адживиков в горах Барабара, но свое развитие традиция пещерного зодчества получила уже в буддийских святилищах, достигнув апогея к V–VI векам, когда подключились индуистские и джайнские общины. К IX веку она уже затухает. К этому времени сооружено порядка полутора тысяч пещерных храмов в разных регионах Индии, пройден длительный путь, разработаны разные архитектурные типологии.

Особо следует отметить, что сооружались пещерные храмы в том числе и в твердой базальтовой породе вулканического происхождения, поэтому основным вопросом, ставящимся на протяжении всего времени моей работы над темой является именно то, почему был избран столь трудоемкий способ. Ответ на него я и попытаюсь найти в данной статье.

Следует отметить, что традиция пещерного зодчества в Индии наиболее полноценная в истории мировой архитектуры. В качестве храмов использовались, конечно, в том числе и естественные гроты, но это отдельная тема. В статье речь пойдет о полностью высеченных из массива скалы пещерных храмах, обладающих подчас весьма внушительными внутренними пространствами, включающими в себя колонные залы мандапы, святилища, кельи, предваренные верандами и разнообразные дополнительные помещения. Индийские пещерные храмы имеют четкий план, характеризующийся строгой симметрией, определенной последовательностью помещений, расположенных по одной оси. Разграничивающие пространство столбы ритмизуют внутреннее пространство, изобильное скульптурное оформление подчинено постепенному вхождению верующего в сакральную зону, концентрируя его внимание на главном, помогая отрешиться от реального мира.

Несмотря на то, что традиция пещерного зодчества с буддизмом перешла и в Китай, здесь она не оформилась как собственно архитектурная – китайские буддийские храмы ближе к естественным пещерам, декорированным скульптурными и живописными изображениями, нежели чем архитектуре.

Другой яркой традицией пещерного зодчества является христианская, в особенности церкви и монастыри Каппадокии, расцвет

которых пришелся на VIII–IX века, но здесь наибольший интерес представляют скорее росписи, чем архитектура, копирующая наземные постройки. В целом пещерные храмы являются по большей части результатом безысходного положения, защитников иконопочитания, бежавших от гонений иконоборцев, чем осознанной архитектурной традицией.



Рисунок 1. Пещерный храм адживиков, Ломас риши в горах Барабара, III в. до н.э., Бихар

Истоки индийской пещерной архитектуры также можно увидеть в наземных деревянных постройках. Так, первые пещерные храмы времени правления Ашоки имитируют жилище аскета. Святилище круглое в плане даже с имитацией покатой тростниковой крыши (Пещерный храм адживиков, Ломас риши в горах Барабара, шт. Бихар, рис. 1). Позднее буддийские храмы включают в себя многие элементы, которые явно отсылают к деревянному зодчеству, наиболее яркими деталями являются столбы, «поставленные» в «горшки», а также нервюры свода, имитирующие каркас деревянного строения, они встречаются как деревянные, так и каменные (рис. 2). Особенно примечательным элементом является так называемое буддийское солнечное окно (или окно чайтьи) подковообразной формы, имеющее обрамление в виде килевидной арки. Эта узнаваемая форма появляется в разных масштабах повсеместно – не только в виде окна, но и в оформлении ниш, дверных проемов. Она также имеет свои прототипы в деревянном зодчестве, в архитектуру переносятся и стропила поддерживающие псевдоперекрытие. Фасады пещерных храмов украшаются декором, имитирующим многоярусные деревянные дворцы. По этим рельефам, а также письменным источникам исследователями реконструируется архитектура не дошедшая до нашего времени.

Однако создание пещерных храмов – это был сознательный переход от недолговечного материала в камень, одновременный процесс имел место и в наземном строительстве, а также в скульптуре. Происходило



Рисунок 2.
Чайтьягриха в Карли, I в. до н.э., Махараштра.

это в правление могущественного правителя Ашоки Маурья (268—232 до н. э.), объединившего большую часть современной территории Индии. И скорее здесь следует говорить не об имитации, а об определенном мышлении строителей, которые были просто незнакомы с другими формами архитектуры, кроме деревянной и создавая новую архитектуру неизменно мыслили привычными.

С течением времени архитектурные детали усложнялись, эволюционировали и в некоторых случаях уже становится невозможно обнаружить деревянные прототипы. Каменная архитектура развивается параллельно с пещерной, однако, к сожалению, от ранних построек до нашего времени практически ничего не сохранилось, самая ранняя кирпичная чайтьягриха относится к III веку, находится в селении Чезарла штата Андхра Прадеш. В Аджанте, время сооружения которой относится к расцвету пещерного зодчества, архитектурные элементы уже сильно трансформированы, фасад уходит от деревянных прототипов с одной стороны, получает символическое насыщение благодаря многочисленным рельефам. Но частично, сохраняются и традиционные формы, идущие от деревянных прототипов – имитация деревянного каркаса, стропил на фасаде (п. х. № 26, рис. 3) и другое.

Что касается архитектурных элементов, то наиболее ярко эволюция отразилась в декоре столбов. Именно столбы служат для исследователей



Рисунок 3. Аджанта, фасад п.х. № 26, сер. V в.

маркером стиля определенной династии. Их важнейшая роль сводится не только к разграничению пространства, но и к перенесению религиозных идей, здесь располагаются изображения второстепенных сюжетов, наиболее легко трансформируемые соответственно историческим веяниям, поэтому четко отражающие значимые идеи периода создания. Скульптура служит не только декорации столбов, но и в качестве капителей, где используются анималистические мотивы – не только протомы, но и целые фигуры слонов, лошадей и львов, наряду с фигурами полубогов, осеняющих пространство. Это, в основном, касается наиболее раннего периода сооружения пещерных храмов (п.х. в Карли, Питалкоре и др). Позднее, капители освободились от фигур, которые стали располагаться рядом – в качестве консольных фигур [1].

Вообще, столб в индийской пещерной архитектуре традиционно имеет многосоставную структуру, особенно верхняя его часть, в какой-то степени повторяющую структуру ступы, если касаться ранних храмов. Важную роль играет тот самый горшок, в который ставился столб и который можно видеть в Карли. В капители он соединяется с формой священного лотоса. С течением времени проходит существенная трансформация и в Эллоре [2] этот горшок перемещается в центральную часть столба и наполняется растениями, служа отражением идеи пурна кумбхи – вазы изобилия (рис. 4).

Удивительно логичная и последовательная цепочка трансформации прослеживается не только в архитектурных деталях, таких как столб, но и в архитектурных планах. Она идет по двум параллельным типологиям – апсидальной и квадратной в плане. Изначально апсидальными были святилища, чайтьягрихи, воздвигнутые над одним из основных объектов почитания буддизма – ступой. Квадратную форму имели обители аскетов, как еще их называют, буддийские монастыри, вихары.

Наиболее ранний пещерный храм, сооруженный в горах Барабара недалеко от священного места Гайи, принадлежал адживикам. В его архитектуре соединен квадрат зала и круглое святилище, имитирующее хижину гуру, однако здесь еще нет четкой направленности – вход сбоку, но уже создалась апсидальная форма, по сути своей, соединившая два ведийских алтаря круглой и квадратной в плане формы. В святилище в Кондивте – вход уже с торца и четкая линия от него составляет основную пространственную ось, что станет основой планировки всех пещерных храмов, в гарбха-грихе находится ступа. Далее – Бхаджа, уже первый четкий апсидальный план чайтьягрихи с широким центральным нефом, узкими боковыми, отделенными столбами, со ступой, расположенной в центральном нефе, в дальнем от входа конце и т.д. Взлетом архитектуры чайтьягрих является пещерный храм в Карли, поражающий также своими масштабами. Чайтьягрихи в Аджанте – это уже декоративизация, увеличение количества скульптуры или живописи, которая покрывает все пространство.

Вторая линия архитектурной типологии пещерных храмов – квадратные в плане залы служившие, как уже говорилось, в качестве буддийских монастырских построек – вихар, снабжаемые кельями, в которых жили монахи. В буддизме махаяны к кельям добавилось святилище со скульптурой Будды, высекаемое в дальней от входа стене по центральной оси. Квадратные и прямоугольные пространства совмещались друг с другом в пещерных комплексах, образовывали сложные композиции, однако планы их, как правило, строгие и логичные. Это центральная ось, святилище в дальнем конце. Важную роль играет строгая иерархия пространств, повышение сакрального уровня от входа к святилищу всегда расположенному в дальнем от входа конце, в глубине, в самом темном и укромном месте,

сердцевине горы. Подчеркивает изменение сакральной иерархии пространств также уровень пола, как правило, повышающийся по мере приближения к святыне.

Многие пещерные храмы имели многоярусные структуры – расположенные друг над другом святилища (например, Тин Тхал и До Тхал в Эллоре).

Угасание традиции пещерного зодчества, которое произошло к IX–X векам, коснулось всех регионов. Связано это, прежде всего, с исторической обстановкой – ослаблением правящих династий, очевидной переориентацией интересов, в результате чего такие дорогостоящие сооружения, требовавшие труда многочисленных ремесленников и чернорабочих, больше не появлялись. Однако более чем тысячелетняя история существования традиции оставила большое количество памятников.

Так все же, что подвигло к появлению подобной архитектуры и ее такому бурному развитию именно в индийской культуре?

Для ответа на этот вопрос следует обратиться к изначальной архитектурной традиции. Сооружение храмов в Древней Индии производилось по вастувидьям, трактатам по архитектуре, как обычно их переводят. Однако значение их немного шире, «васту» в переводе означает – «место», «площадка», «пространство», «участок», «видья» – наука. То есть наука об оформлении пространства, о том, каким должен быть осмысленный, упорядоченный участок. В названии можно увидеть акцентировку смысла: в индийской традиции на первом месте – упорядоченность, то есть строгий план, ритмизованноть, деление на зоны. В интерьере храма это ярче всего заметно, где квадраты, на которые делится пространство, определяют в том числе и путь верующего. Деление происходит не только по горизонтали но и по вертикали, отмечено оно также в иконографической программе храма, в которой скульптурные образы располагаются согласно иерархии, отмечаемой, в том числе, масштабом фигур.

Строительство было тесным образом связано с жертвоприношением, важную роль играли пропорции, числа, время, имеющие в том числе и магическое истолкование. Все элементы архитектуры метафоричны, многозначны. Изначальные элементы, восходят к ведийскому пониманию

геометрических форм, в том числе и буддийские. Так, ведийские алтари были квадратной или круглой формы. Квадратный располагался на восточном конце жертвенной площадки, символизировал небесный мир, круглый – на западном – земной мир. План чайтьягрихи очевидно, что объединил оба алтаря в единое целое.

С другой стороны в вастувидьях нередко подчеркивается, что важнейшим этапом в сооружении храма являлось создание на месте вастумандалы – сакральной диаграммы, делящей пространство на зоны, – освящающей пространство. Это действие воспроизводило космогонический акт и способствовало распределению божеств в пространстве храма, защищая и гармонизируя его. В пещерном же зодчестве эти действия были априори невозможны, так как высекалось внутреннее пространство из скалы. То есть, само существование пещерной архитектуры согласно теоретическим трактатам вроде как было невозможно.

Помимо этого, существуют еще несколько сложностей: во-первых, склон горного отрога имеет свою определенную ориентацию, которую изменить невозможно, тогда как в архитектурной теории прописывается необходимость четкой ориентации храма, входом на восток, чтобы первые солнечные лучи будили объект почитания утром.

Еще одним немаловажным препятствием является невозможность адептам совершать круговой обход святыни, по причине того, что целла высекалась в дальней стене святилища.

Что же касается буддийских сооружений, монолитной ступе сложно быть реликварием, что являлось изначальным предназначением этого сооружения, возводившемся над останками тела Будды.

Однако эти проблемы, делающие казалось бы невозможным само существование пещерной архитектуры, помимо трудоемкости создания святилища, не помешали созданию храмов. Причины подобной популярности следует, на мой взгляд, искать в семантике пещерного зодчества. Параллельно же находилось решение формальных проблем. Так, ориентация храма была принята условная – по тому, на какую сторону выходит склон скалы, вокруг целлы храма стал высекаться узкий коридор для совершения ритуального обхода – прадакшинапатха или же целла размещалась посередине, как в Элефанте. Вастумандала



Рисунок 4. Храм Кайласанатха, Эллора, № 16. Вт. пол. VIII в.

смогла появиться только уже в скальных, высеченных сверху вниз из массива скалы храмах (наиболее яркий пример – Кайласанатха в Эллоре, VIII века [3], рис. 4).

Немаловажное значение для выбора такого трудоемкого способа конструирования сакральных сооружений имела развитая семантика пещеры, корни которой можно обнаружить еще в ведийском учении и развивавшаяся в более позднее время. Прежде всего, пещера считалась центром мира, символом творения, жизни и также смерти. Следует отметить, что в Индии находят также пещерные мегалитические сооружения, служившие захоронениями.

Санскритское наименование пещеры «гуха», связано с тайной, сокрытым, это великая утроба земли и неба, где человек имеет возможность переродиться заново, наиболее глубоко погрузившись в себя. Пещерное святилище – это концентрированное, сгущенное пространство, находящееся в самой толще горы, ближе всего к центру земли, к ее сердцу. Древние письменные источники доносят до нас семантическое значение пещеры: Атхарваведа (11.5.10) говорит, что сокровища священного закона спрятаны в пещере, Шатапатха брахмана (11.2.65) сравнивает пещеру гуха с сердцем, Шветашватара-упанишада (3.20) говорит от том, что макрокосмическая и микрокосмическая

душа пребывает в пещере или погружается вглубь существа. Именно метафоры сердца и лона нередко встречается вместе с гуха-пещерой в письменных источниках.

Однако исследователь феномена сакрального Мирча Элиадэ отмечает, что во всех культурах и практически всех эпох пещера была символом творения, места, где проявляло себя божественное. Как говорит исследователь: «Это сакральное место – лакуна в гомогенности пространства, это открытие, которое идет от одной космической области к другой, от неба к земле или наоборот, от земли в подземный мир». (См. Eliade M. The Sacred and the Profane: The Nature of Religion, 1959 p.37). Все пещеры сакральны. Некоторые, подобно космическим горам или важным святилищам, понимаясь как центр Вселенной. Где сакральное манифестирует себя, а мир сотворяется (Элиаде, с 63). Всякий религиозный человек помещает себя в центр Вселенной, максимально близко к нему, чтобы коммуницировать с божествами.

Все же исключительно в Индии пещерное зодчество получило такое развитие. Причины, очевидно, следует искать в особенностях индийского религиозного восприятия архитектуры.

Во-первых, с позиций сакрального прочтения важно, что пещерный храм воспринимается как потенциально существовавший внутри скалы и проявляющийся путем отсекновения всего лишнего, всего, что мешает увидеть его форму. Он сваямбху, то есть самовозникший.

Во-вторых, важным является то, что пещерные храмы располагаются, как правило, не у подножия и к ним нужно еще пройти по ступеням вверх, совершив своеобразный подвиг, что немаловажно для верующего.

Однако и эти все причины не могли стать достаточным основанием для возникновения и развития полноценной архитектурной традиции.

Обычно обоснование начала развития пещерного зодчества исследователи объясняют тем, что пещеры были местами, где можно было укрыться отшельникам или монахам как от палящего солнца, так и в сезон дождей, а затем продолжить странствовать, распространяя учение. В условиях тропического климата Индии это, конечно, актуально, однако все-таки не объясняет выбора столь трудоемкого способа создания сакральных объектов, высеченных зачастую в твердых базальтовых породах горных отрогов.

Здесь скорее необходимо сделать акцент на том, что идеал аскезы играл парадигмальную роль в индийской культуре, был важнейшим источником идеалов и норм всех религий Индии с древнейших времен [4]. Именно дхьяна – «созерцание», «медитация», «сосредоточение» была одной из важнейших духовных практик как индуизма, так и буддизма и джайнизма, восходящих к йогической традиции. Это успокоение сознания и всех психических активностей, и наилучшим пространством для этой практики является именно пещера, где в темноте и тишине можно отрешиться от внешнего мира.

Вначале, конечно, аскеты использовали для своих нужд естественные пещеры, но позднее, с распространением учения, когда роль центров буддийской учености перешла к монастырям (не без того, конечно, что правящие династии обратили внимание на буддизм как на идеологию, способную сплотить народы с разными религиозными установками), многие из них стали сооружаться именно в виде пещерных комплексов.

Именно пещера, идея пещеры, ее концепт были тем, от чего отталкивались древнеиндийские архитекторы, создавая пещерные храмы. Не воспроизведение в скале наземной архитектуры как пишут многие исследователи и что характерно для других традиций, а архитектурное осмысление пространства пещеры. Аскеты были носителями новых религиозных и философских идей, аскетами и странствующими проповедниками были и основатели важнейших небрахманических религий, Шива, основное божество пещерных храмов Индии также известен своей аскезой. Таким образом, архитектурное оформление, являющееся упорядочиванием пространства пещеры было основной задачей архитектора.

Заказчиками сооружения были как царственные особы, так и обычные люди, часто купцы, которые желали вложить свои средства в архитектурное оформление пространства пещеры, создать достойное жилище для благого человека или благих людей, подобие Райской обители, которой те были достойны уже при жизни. Поэтому декоративное оформление получается подчас таким пышным. Это что касается пещерных монастырей буддизма и джайнизма. Если обращаться к храмам индуизма, то они воспринимались как жилище божества, нередко в мифологии именно пещера описывается местом пребывания небожителя.

И если вновь обратиться к самому первому пещерному храму адживиков, то он как раз имитирует жилище аскета или риши, места, где можно было постигнуть учение парампара, то есть из уст в уста, согласно древнейшей индийской традиции духовного наставничества – от гуру к ученику. Таким образом, именно фундаментальные основы индийской культуры с многовековой практикой отрешения от мира как последней стадии жизни человека, культом аскета, как постигшего высшую мудрость человека, и легли в основу идеи пещерной архитектуры, столь трудоемкой, однако чрезвычайно важной традиции, развивавшейся на протяжении тысячелетия.

Примечания:

1. Подробнее о некоторых мотивах консольной скульптуры см.: Воробьева Д.Н. Небесные музыканты в индийской скульптуре V–X веков (на материале пещерных храмов Махараштры) // Научный вестник Московской консерватории, 2013, №4; Воробьева Д.Н. Интерпретация образа карлика в сакральном искусстве Индии V–X в. // Искусствознание, 1–2, 2014. С.212–243.
2. Подробнее см. Воробьева Д.Н. Эллора – от храма к музею. История памятника в индийской действительности // Сохранность и сакральность / Искусство Востока. Вып. 4 / Отв. ред. и сост. Е.А. Сердюк. М.: ГИИ, 2012. С.123–151.
3. Подробнее о традиции скальной архитектуры см. Воробьева Д. Кайласанатха и Чхота Кайласа в Эллоре. Проблема реплики в индийской архитектуре // Оригинал и повторение. Подлинник, реплика, имитация в искусстве Востока. М.: ГИИ, 2014. С. 126–139.
4. См. Подробно В.Г. Лысенко. Аскетизм // Индийская философия. С. 107–114.

Библиография:

1. Индийская философия /Отв. Ред М.Т. Степанянц. М.: Восточная литература. 2009.
2. *Тюляев С.И.* Искусство Индии. М.: Искусство, 1978.

3. *Тюляев С.И.* Храм Кайласанатха в Элуре // Сокровища искусства стран Азии и Африки. Вып.1. М.,1975. С.43–67.

4. *Eliade M.* The Sacred and the Profane□: The Nature of Religion□. NY: Harcourt, 1959.

5. *Fergusson J., Burgess J.* The Cave Temples of India. New Delhi, 2000 (First Ed. 1880).

6. *Huntington S.* The Art of Ancient India. Boston-London: Wheatherhill. 2006 (First Ed. 1985)

7. *Hardy A.* Indian Temple Architecture: Form and Transformation: the Karṇāṭa Drāviḍa Tradition, 7th to 13th Centuries. Delhi: Abhinav Publications, 1995.

8. *Kramrisch S.* The Hindu Temple. Delhi: Motilal Banarsidass, 1976 (1st ed, 1946). 2 Vols.

9. S*oundara Rajan K.V.* The Ellora Monoliths: Rashtrakuta Architecture in the Deccan. Delhi: Gian Publishing House, 1988.

10. *Goetz H.* The Kailāsa of Ellora and the Chronology of Rāshtrakūta Art // Artibus Asiae. Vol. 15, No. 1/2 (1952).

11. *Spink W.* Ajanta to Ellora. Bombay: Marg Publications, 1967.

12. Ellora Caves, Sculptures and Architecture: Collected Papers of the University Grants Commission's National Seminar / Ed. Parimoo R., Kannal D., and Panikkar Sh. New Delhi: Books & Books, 1988.

С.В. Мкртчян

АССОЦИАТИВНЫЙ ОБРАЗ В КОНТЕКСТАХ СРЕДЫ

В статье рассматривается вопрос контекстуальности среды как свойства, интегрирующего в единое целое характеристики разных контекстов и стимулирующее формирование ассоциативного образа как формы освоения средовых ситуаций.

The article considers the problem of the contextuality of environment as a quality of an image embracing in a unified entity the characteristics of various contexts and promoting the establishment of the assotiative image as a form of mastering of the subject environment.

Ключевые слова: дизайн, предметная среда, контекст, контекстуальность, ассоциации, образ, ассоциативный образ.

Keywords: design, subject environment, contexts, contextuality assotiations, image, assotiative image.

Современные дизайнеры все чаще задаются вопросом, в какой мере авторский замысел, вложенный в разработанные предметы и вещи, соответствует их реальному смысловому функционированию в среде как репрезентантов проектной идеи. В поисках ответа они все больше убеждаются в том, что в реальной жизни предметы иногда приобретают настолько неожиданные смысловые качества, что поневоле приходиться задуматься о необходимости нового взгляда на проектное творчество и пересмотра принципов постановки проектных задач, проблем и методов проектирования. По мнению ряда исследователей дизайна, насыщенность современной жизни самыми разными предметами потребления, выражающими переосмысленную потребителями информацию, привела к проблеме содержательно-

образной неоднозначности и хаоса. Дизайнеры уже убедились, что обеспечение функциональной безупречности, эксплуатационного удобства, оригинальности формы, художественного образа и других хрестоматийных требований, предъявляемых к проектируемым предметам и вещам, — необходимые, но недостаточные условия для их полноценного функционирования. В связи с этим начались поиски новых средств и способов стимуляции формотворческого процесса и апробации проектных идей.

Несколько десятилетий назад внимание исследователей дизайна было сосредоточено на таких понятиях, как ассоциативное значение, метод ассоциаций, ассоциативный образ, контекст, контекстуальность среды, т.е. на понятиях, расширяющих границы теории, практики и методики дизайнерского проектирования. Заимствованные из психологии и лингвистики, понятия быстро и легко вписались в дизайнерскую и архитектурную терминологию, что, как известно, характерная черта современных междисциплинарных взаимоотношений искусства, естествознания и гуманитарных наук, когда происходит терминологическое и методологическое взаимопроникновение, способствующее обнаружению новых задач и точек зрения на известные профессиональные проблемы. «Текст, фраза, фрагмент, компонент, высказывание, синтаксис и морфология давно уже являются не только литературоведческими, но и музыкальными («музыкальный текст», «музыкальная фраза») и проектными определениями («морфология формы» и т.п.)» [1, с. 16]. Понятия «ассоциации», «ассоциативный образ», «контекст» обсуждаются в самых разных областях гуманитарных и естественных наук: в лингвистике, философии, психологии, истории, математике, информатике, физике, архитектуре и дизайне (метод ассоциаций, ассоциативный анализ, контекстуальный метод, контекстуализм). В связи с этим в понятия вкладываются самые разнообразные смыслы. Поэтому в процессе их рассмотрения принципиально важно оставаться на почве дизайнерской стилистики и ориентироваться на практическую ценность этих понятий для проектного творчества. Ряд дизайнерских и архитектурных теоретических исследований, раскрывающих разные аспекты понятий, свидетельствуют об их актуальности в проектном творчестве (1) [1, 2, 3]. Не ставя здесь

целью производить обзор разных точек зрения, ограничимся лишь рассмотрением контекстных ресурсов среды и оценкой их смысловой роли в образовании ассоциативного образа.

В словарных определениях слово «контекст» (лат. contextus — тесная связь, соединение) объясняется как законченный в смысловом отношении отрывок текста, необходимый для определения смысла отдельного входящего в него слова или фразы. Однако понятие «контекст» давно перешагнуло границы языкознания и в современных исследованиях употребляется как дискурсивный инструмент, как способ определения точки зрения или ценностных оснований, как методология осознания новых, сложно устроенных вещей и процессов, не поддающихся однозначному определению [1, с. 35]. В дизайне контекст давно признан познавательным и творческим инструментом и объясняется как «определенная в смысловом и художественном отношении средовая ситуация, в которую вписывается проектируемый объект; совокупность обстоятельств проектирования» и, что очень важно для наших дальнейших рассуждений, «вне контекста объект дизайнерского проектирования может приобретать иной смысл и значение» [4, с. 111]. В другом источнике, подчеркивая многоаспектность контекста в дизайне, выдвигается мнение об отсутствии единого терминологического определения, понятия, стоящего в ряду с такими понятиями, как «позиция», «сочетаемость», «упорядоченная последовательность», «окружение», что дает основания «…для системной научной интерпретации, поскольку наряду с эмпирической составляющей контекст раскрывает социальный опыт художественно-эстетической ситуации конкретного исторического времени, выполняя интерактивную функцию в процессе анализа» [5, с. 118].

Среди множества дизайнерских трактовок понятия «контекст» приведенные словарные определения относительно новые. Их преимущество в краткости характеристики и в емкости содержания, отражающего почти все стороны дизайнерского понимания понятия. Специфика поставленной в статье цели диктует иную трактовку, отличающуюся от приведенных объяснений. Предлагаемое определение не претендует на роль «другого» взгляда на вопрос, а предназначено для достижения поставленной цели.

С точки зрения поставленного вопроса, контекст в дизайне, кроме своего основного значения как некоторой материальной, содержательной и смысловой целостности, стимулирующей выявление значения части, понимается как специально препарированная, разнохарактерная, организованная система для разноаспектного понимания и описания объектов дизайна в среде.

Препарированность структур контекстов отсылает к мысли о рукотворности, искусственности предметной среды, ее проектности и зависимости от воли дизайнеров и архитекторов. Подтверждение разнохарактерности и организованности контекстов вытекает из факта их вариативности в среде и структурной организованности каждого.

Среда «контекстно вариативна» (2), что предполагает возможность рассмотрения ее контекстуального свойства как интегрированных в единое целое характеристик разных контекстов. Интеграция обнаруживается не только в реальном функционировании среды, но и в процессе ее проектного осмысления, аналитического рассмотрения соотношений контекстов в каждом конкретном случае. Такой анализ содействует осмыслению бытийной сущности как отдельных структурных средовых единиц, так и среды в целом с позиции того или иного контекста. Контекстное членение среды образовывает широкое поле возможностей, раскрывающих имплицитную ассоциативно-образную информацию, закодированную в среде, и способствует определению возможных ассоциативных связей, возникающих в сознании человека. Контекстно-вариативное членение не может стать причиной разрыва содержательной целостности среды. Все контексты взаимопроникаемы и взаимосвязаны. Их взаимозависимость и формы отношений определяют и отражают композиционно-содержательную целостность среды.

Поиск, нахождение и обоснование каждого контекста зависят от разных факторов и имеют строго субъективный характер. Каждый дизайнер или архитектор, в соответствии с заданными средовыми условиями, может выявить те контексты среды, которые, на его взгляд, являются основными в данном случае и могут стать отправной точкой для проектного формирования функциональных, композиционных и образных особенностей проектируемых объектов. Другими словами,

контексты среды не являются набором неких заранее определенных «тестовых вопросов», пропуская через которые проектную проблему можно добиться идеальных дизайнерских решений. Суть контекстуальной вариативности как раз в том, что определение и выбор контекста всегда остаются за проектировщиком и зависят от его личностных, профессиональных, творческих качеств.

Контексты среды обладают сочлененными в них свойствами и потенциями, которые, с одной стороны, придают им отличительные друг от друга черты, с другой — создают взаимообусловливающие связи, способствующие формированию единого образа. Одной из таких потенций является способность контекстов вызвать ассоциации, которые всегда обращены вовне и демонстрируют степень значимости того или иного контекста.

Образование ассоциативного образа в процессе проектирования или в восприятии среды человеком непосредственно зависит от контекстов и определяется не столько содержательно-образным смыслом, присвоенным предметам и вещам для достижения некоего общего художественного образа, сколько степенью включенности и интерпретации этих смыслов в контексты среды. Формирование ассоциативного образа предполагает соотнесение формирующихся в процессе восприятия ассоциаций с системой представлений человека о значимости того или иного контекста, которые в сознании человека образуют своеобразную оценочную шкалу и способствуют личностной интерпретации предлагаемых образов. Ассоциативный образ никогда не поддается однозначной трактовке, поскольку его восприятие и осмысление происходят в зависимости от того контекста среды, который выбирает человек в соответствии со своими социальными, культурными особенностями и этнической спецификой. Согласованность ассоциативных значений, закодированных в проектных предложениях с ассоциативными представлениями, сформированными у субъекта в процессе его восприятия среды, — тот идеальный случай, когда формируется единый, интерсубъективный ассоциативный образ, непосредственно демонстрирующий художественно-образную и эстетическую ценность среды и несущий определенную художественную информацию.

Однако ассоциативный образ — не только носитель художественной информации, но и стимул эмоционального и духовного освоения предметного окружения, способ «очеловечивания» предметной среды в случае ее экстремальных состояний (неэкологичность, монотонность, неэстетичность и т.п.) Принято считать, что образ в искусстве по своей сути ассоциативен, а ассоциативная образность — это «специфическая форма художественной образности», в основе которой «лежит принцип эмоционально-эстетической связи взаимно опосредствованных мыслей чувств, переживаний, наблюдений художника, выраженных системой определенных знаков (совокупностью материально-выразительных средств), характерных для данного вида искусства» [6, с. 129]. Специфика средового дизайна требует отграничить ассоциативный образ среды от ее художественного образа. Образ среды характеризуется по более очевидным признакам, способствующим процессу восприятия и интерпретации проектной идеи. Восприятие и интерпретация проектной идеи — сложный процесс, подразумевающий «перевод» сугубо профессиональных понятий (композиция, масштаб, пропорция и т.п.) на «язык» потребителя (красиво-некрасиво, удобно-неудобно и т.п.). Ассоциативный образ характеризуется в первую очередь, с точки зрения контекстов среды, набором вполне выраженных, но часто беспредметных признаков, ориентированных на эмоции, воспоминания и переживания человека. Вместе с тем, ассоциативный образ является и способом интерпретации, с той лишь разницей, что интерпретация происходит в привязке с тем или иным контекстом, диктующим значимость воспринимаемой средовой ситуации. Когда ассоциативность выделяется как свойство или как особая форма образа, а достижение ассоциативной образности понимается как метод (метод ассоциации), подразумевающий непринужденное препарирование непосредственно не связанных в реальной жизни качеств ради достижения новых смыслов, то становится наглядной неоспоримая роль контекстов как факторов, благодаря которым связь между сопоставляемыми явлениями устанавливается не напрямую — через внешнее сходство, смежность или контраст, а благодаря рефлективному сознанию, через систему ассоциаций и смысловые сравнения. Насыщенность контекстов активными и разносторонними ассоциациями создает

необходимую плодотворную почву для формирования ассоциативного образа среды, который может формироваться не только в условиях смысловых совпадений и «партнерства» средовых контекстов, но и в условиях их противоречий. Он обладает способностью конденсировать и преобразовывать в себе самом признаки всех видов контекстов. Их свойства притягиваются в ассоциативный образ, абстрагируются в нем и выражаются уже как его собственное качество. При этом иногда возникают ассоциативные связи между разнохарактерными контекстами, благодаря чему обеспечивается устойчивость контекстной структуры среды. Все связи контекстов, обнаруживающиеся в ассоциативном образе, имеют средовую природу, отражающую их реальную бытность. Ассоциативные связи, объединяющие контексты среды, имеют интегративный характер. Благодаря этим связям генерируется ассоциативный образ, где отражаются черты как доминирующих, так и второстепенных контекстов. Суть взаимосвязи ассоциативного образа и контекстов среды не в образоформирующей способности того или иного контекста, а в их возможности генерировать ассоциативно-образный эффект в совокупности, на основе структурных связей. Контекстная составляющая образно-смысловых структурных связей среды является ассоциативно-образной по своему воздействию. Ассоциативные потенции, скрытые в контекстах среды и проявляющиеся в различных образных и ассоциативных перекличках между разными средовыми единицами, а также между ассоциативным значением этих единиц и ассоциативным восприятием и интерпретацией человеком, дают основание говорить о двух видах процесса формирования ассоциативного образа — внутриконтекстном и межконтекстном. В первом случае ассоциативный образ формируется в пределах одного контекста и генерируется благодаря его ассоциативным потенциям, во втором случае он образуется благодаря смысловым и логическим связям разных контекстов. Эти связи имеют средовую природу и отражают не только смысловые пересечения контекстов, но и подсказывают возможные перспективные потенциальные ассоциации. Это очень важное свойство взаимосвязи контекстов, поскольку непосредственно влияет на процесс проектного ассоциирования и определяет стратегию действий дизайнера.

Если допустить возможность понимания ассоциативного образа среды как некоторой содержательно-смысловой системы, имеющей все характеризующие систему признаки (подсистемы, связи, элементы и т.п.), то контексты представятся как взаимосвязанные структурообразующие системные единицы, обеспечивающие содержательную целостность и отражающие причинность ассоциативного образа. По поводу видовой принадлежности ассоциативного образа как системы однозначного мнения не может быть. С точки зрения контекстуальности среды ассоциативный образ — замкнутая система, поскольку базирована на интегральных структурообразующих признаках контекстов; с позиции восприятия человеком среды это открытая система, основанная на свободных ассоциациях каждого воспринимающего.

Ориентированность дизайнерского творчества на создание ассоциативного образа эффективна в том случае, когда он понимается как образно-коммуникативная система, обеспечивающая адекватное восприятие и интерпретацию человеком проектной идеи. С такой точки зрения ассоциативный образ является не иллюстрацией проектной идеи дизайнера, а отражением отношения к этой идее человека, осваивающего и осмысливающего эту идею. Коммуникативное свойство ассоциативного образа обусловлено коммуникативными возможностями контекстов, обеспечивающих способность средовых объектов участвовать в «диалоге» с человеком. С точки зрения коммуникативных свойств контекстов, средовые объекты выступают как коммуникативные структурные единицы, подверженные многоаспектным интерпретациям человека. Именно поэтому смысл средовых объектов не ограничивается предметно-понятийным значением (3) и обрастает новыми ассоциативно-образными смыслами. В связи с этим целесообразным кажется включение интерпретационного аспекта в процесс рассмотрения ассоциативного образа. В этом плане среда может быть рассмотрена как образно-ассоциативная система, организованная по принципу структурного сочетания контекстов, структуры которых, в свою очередь, организованы по принципу стимул-реакция. Объекты среды обозначают предметную реальность и в соответствии контекстному окружению выступают как стимулы,

а реакцией является процесс образно-ассоциативной интерпретации данной средовой реальности. Это является одной из специфических сторон взаимосвязи ассоциативного образа и контекстов, когда объекты среды в процессе их интерпретации, выходя за рамки своих функционально-композиционных и предметно-понятийных значений, выступают как стимулы, вызывающие разные образные ассоциации, преобразовываясь в зависимости от содержательных сочетаний с предметным окружением. Благодаря приобретенным в процессе интерпретации ассоциативно-образным значениям, выстраивается содержательная иерархическая структура среды. Иерархические отношения между объектами среды активизируются во время проектного вмешательства, когда определяются ассоциативные потенции и значимость каждого предмета, его потенциальные ассоциативно-образные возможности в сочетании с предметным окружением.

В процессе интерпретации обнаруживается тенденция перемещения среды с одного контекста в другой. Перемещаясь в другой контекст, она интерпретируется в другой коммуникативной ситуации, где актуализируются прежде не замеченные, скрытые коммуникативные возможности и формируется соответствующий ассоциативный образ.

Итак, была сделана попытка показать, что понимание ассоциативного образа невозможно без изучения и знания его контекстных связей. Ассоциативный образ в своих характеристиках требует разного соотношения контекстов среды. В некоторых случаях для его понимания требуется изучение всех видов контекстов, в других такой полноты не требуется. Если подойти к ассоциативному образу как к способу многоаспектного описания содержания среды, которое базируется на основе исследования и структуризации контекстных окружений, то можно сделать вывод, что ассоциативный образ, в идеале, является обобщающей конденсацией контекстных признаков. При этом характер ассоциативного образа предопределяет описание либо согласованного соотношения контекстов среды, либо отсутствия такой согласованности. Специфика такой конденсации состоит в том, что она осуществляется не только (и, может быть, не столько) путем сочетания характеристик непосредственно наблюдаемых средовых

ситуаций, но и в значительной степени посредством абстрагирования таких характеристик от внутрисредовых отношений, от тех средовых обстоятельств, которые определяют условия функционирования предметов.

Взаимозависимость контекстов среды, формы их отношений и прагматических установок определяют общую смысловую структуру ассоциативного образа и содержание среды в целом. Без определения характера форм отношений одних контекстов к другим невозможно понять функционально-коммуникативное назначение ассоциативного образа так же, как и степень коммуникативности среды.

Примечания:

1. Чрезвычайно интересно понимание значения контекста в дизайне как процесса и результата дизайнерской деятельности, выдвинутое Лаврентьевой Е.А. «Контекст в науках о языке обычно определяется как окружение, сфера использования того или иного высказывания. В более широком значении — это среда, в которой существует объект. В нашем случае понятие «контекст графического дизайна» означает процесс и результат дизайнерской работы с текстом» [3, с. 20].

2. Термин заимствован из лингвистической терминологии.

3. Предметно-понятийный смысл детерминирует форму, конструкцию и функцию объекта, демонстрирует его композиционные особенности, диктует конкретные сведения о вещественности объекта, отражает связь между вещественностью и соответствующим понятием (например, «колесо» — вещь, «вращение» — понятие).

Библиография:

1. *Вершинин Г.В*. Контекст в архитектуре, дизайне, искусстве XX века: Дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Спец. 17.00.04 — Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура. —Екатеринбург, 2005.

2. *Зайцев А.А*. Контекстуализм как стилистическое течение в архитектуре конца XX — начала XXI вв. — Нижний Новгород, 2013.

3. *Лаврентьева Е.А*. Текст и контекст в графическом дизайне. Актуальные проблемы и тенденции визуального текста. — М.: МГХПУ им. С.Г.Строганова, 2008. — 232 с., 82 : ил.

4. Дизайн: Иллюстрированный словарь-справочник / Г.Б.Минервин, В.Т.Шимко, А.В.Ефимова и др.: Под общей редакцией Г.Б.Минервина и В.Т.Шимко. — М.: Архитектура-С, 2004. — 288 с.: ил.

5. Техническая эстетика и дизайн: Словарь. — М.: Академический Проект; Культура, 2012. — 356 с.

6. *Совранский И.Л*. Коммуникативно-эстетические функции культуры. — М.: Наука, 1979.

М.С. Мартынова

ИННОВАЦИОННЫЕ РЕШЕНИЯ В ОРГАНИЗАЦИИ КОМФОРТНОЙ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ НА ПРИМЕРЕ ГОРОДА КУРИТИБА (БРАЗИЛИЯ)

Город — это не проблема, город — это решение!
Жайме Лернер, мэр города Куритиба

Статья посвящена проблемам дизайна среды и городского планирования в системе организации структуры современных развивающихся городов.

Article deals with problems of environmental design and urban planning in the system organization of modern developing cities on the example of Curitiba.

Ключевые слова: дизайн городской среды, городское планирование, транспортное сообщение, экология, ресайклинг, краудсорсинг, социальный фактор, экономика.

Keywords: environmental design, urban planning, transportation, ecology, recycling, crowd sourcing, social factors, economy.

Задача дизайнера, занимающегося проблемами современной городской среды, состоит в том, чтобы преобразовать и организовать комфортную и многофункциональную городскую систему, обусловленную социальными, экономическими, географическими и экологическими факторами. Рассмотрим организацию некоторых аспектов городской среды и ее оснащения на примере инновационного города Куритиба, претендующего на звание самого экологичного города планеты и широко известного в мире благодаря новаторским решениям в области городского планирования и охраны окружающей среды.



Рисунок 1. Музей Оскара Нимейера



Рисунок 2. Сочлененные многосекционные автобусы с гибкой сцепкой

Куритиба — город, расположенный на юге Бразилии, в 90 км от Атлантического океана, административный центр штата Парана. Название города происходит от характера местности и переводится с языка коренных жителей как «сосновое место». Этому названию Куритиба обязан распространению в окрестностях так называемой «пиратской сосны».

Город был основан в 1842 году, а уже в 1853 году провозглашен столицей новообразованного штата Парана. Экономика города быстро развивалась, благодаря чему во второй половине XIX в. Куритиба стал местом расселения в Бразилии большого количества европейских иммигрантов (русских, поляков, итальянцев, украинцев и немцев). Следы этих «иммигрантских волн» до сих пор хорошо видны в традициях и архитектуре города и повлияли на дальнейшее осмысление дизайн-концепции столицы штата.

Куритиба является главным экономическим центром Южной Бразилии, обладая мощной диверсифицированной экономикой. В городе очень высокий уровень жизни. Молодой город Куритиба за непродолжительный срок стал лидером во многих областях, где одним из самых важных и неотъемлемых аспектов развития является грамотный подход к анализу социальных и экономических задач, инновационное городское планирование, дизайн городской среды.

Большой вклад в совершенствование города внес Институт исследований и планирования Куритибы (IPPUC) — муниципальное учрежде-

ние, ответственное за градостроительство и развитие города. Институт был основан 1 декабря 1965 года, и одной из его основных задач являлась детальная разработка и реализация Генерального плана города. С тех пор Институт обрел международное признание, разработав инновационные решения в области урбанистики.

Главная идея Института — вовлечь все сегменты дизайна в работу по преобразованию городской среды и оценить все проекты, опирающиеся на различные концепции для того, чтобы город имел возможность радикально трансформироваться в области культуры, окружающей среды, образования и экономически. Одним из самых важных разделов в исследованиях Института стал социальный фактор.

Помимо инициатив и разработок данного Института, на территории города активно действует множество культурных центров, проходит большое количество акций и мероприятий, связанных с дизайном городских пространств. Город всегда стремился стать точкой сосредоточения дизайнерских идей, и по сей день мэрия Куритибы заинтересована в развитии данной области.

В ноябре 2014 года IPPUC организовал Первый Международный Форум Дизайна Дружественных Городов в партнерстве с руководством города Куритибы и Центром Бразильского Дизайна. Форум был направлен на обсуждение новаторских способов устойчивого развития городов посредством дизайна, активизации творчества, использованию инноваций и совершенствованию городского планирования. Акция проходила во всемирно известном музее, спроектированном Оскаром Нимейером — одним из величайших модернистских архитекторов. Здание напоминает огромный глаз, парящий над водоемом, окруженный парком современной скульптуры (рис. 1). Ноябрь является «творческим месяцем» для Куритибы. В это время в городе проходит ряд культурных мероприятий, связанных с дизайном: Неделя дизайна Semana D, форумы, сопровождаемые различными лекциями, выступлениями и выставками. Город живет активной творческой жизнью.

Одной из главных фигур, внесших огромный вклад в развитие города, является Жайме Лернер, который провел на посту мэра города 12 лет (1971–1975, 1979–1984, 1989–1992). Благодаря целенаправленной политике Лернера, Куритиба приобрел статус инновационного города,



Рисунок 3. Системы изолированных остановок, оснащенные специальными пандусами для инвалидов



Рисунок 4. Уровень пола автобуса соответствует уровню платформы остановки

которым и является в настоящее время. Мэр — один из инициаторов создания исследовательского центра IPPUC, ставшего отправной точкой идеологических перемен и разработавшего мастер-план Куритибы. Сам Жайме Лернер, будучи архитектором, принял активное участие в проекте. Институт исследования и планирования при участии мэра затронул важнейшие проблемы дизайна и городского планирования, среди которых система транспортного сообщения, организация пешеходных зон и сети велодорожек в черте города, ресайклинг и сортировка мусора, ландшафтное планирование города. Большинство этих задач было решено оригинальными конструктивными, экономичными, инновационными методами.

Куритиба известен на весь мир своей системой скоростного автобусного транспорта (Rede Integrada de Transporte). Способ организации этого вида сообщения отличается более высокими эксплуатационными характеристиками, такими как надежность, скорость, пропускная способность. Автобусные трассы проходят по выделенным полосам. Используются сочлененные многосекционные автобусы, элементы которых соединяются гибкой сцепкой для большей маневренности (рис. 2). Концерн Volvo по заказу города разработал автобусный поезд, который имеет вместимость до 300 человек. Системы остановок общественного

транспорта — это самостоятельные изолированные конструкции-платформы, оснащенные специальными пандусами для маломобильных групп населения (ММГ — рис. 3). Остановки оснащены билетными кассами и оборудованы турникетами, что способствует более быстрой посадке пассажиров в автобус, поскольку покупка и проверка билетов осуществляется до посадки. Уровень пола автобуса соответствует уровню платформы остановки (рис. 4). Дизайн данного средового объекта выполнен в стиле функционального футуризма и представляет собой стеклянный цилиндр. Помимо этого остановки оснащены так называемыми «Туботеками» — компактными библиотеками, где каждый желающий может воспользоваться книгой или журналом на время своего передвижения по городу (рис. 5). Транспортная сеть охватывает весь город, скоростные маршруты соединяют каждый район, а остановки находятся в пешей доступности как в центральной части, так и на периферии. Эстетика и эргономика данного проекта максимально приближена к стилистике железнодорожного транспорта. Изначально федеральное правительство Бразилии выделило деньги на строительство в Куритибе метрополитена, но команда профессионалов, привлеченная к экспертной работе, отказалась от данного проекта в пользу разветвленной сети наземного вида транспорта. Благодаря предложенному решению был разгружен автомобильный поток в черте города, а также разрешен немаловажный вопрос равномерной плотности заселения районов. Все части города соединились благодаря единой транспортной системе, а у большинства его жителей появилась возможность пользоваться доступным комфортабельным общественным транспортом. «…Можно отметить, что не транспортные терминалы приспосабливаются к сложившейся городской среде, а сама ткань города видоизменяется под воздействием динамично развивающейся инфраструктуры транспортных коммуникаций» [1]. Это прослеживается на примере новаторского города Куритиба.

Важное достижение городских архитекторов — создание обширных пешеходных пространств в нескольких центральных кварталах. Эту идею было крайне сложно воплотить в жизнь из-за протестов предпринимателей, опасавшихся лишиться доходов по причине снижения автомобильной активности. По мнению экспертов, воплощение проекта

пешеходных зон должно было занять 4 месяца. Программа охватывала замену дорожного покрытия, ликвидацию светофоров, возведение пандусов и тротуаров, разработку заездов для автомобилей и функционального освещения. Ответ мэра города Жайме Лернера был следующим: «У вас 48 часов. Можете считать меня сумасшедшим, но у нас не будет другой возможности, так как ровно через неделю на нас подадут в суд предприниматели и будут добиваться приостановки этого проекта» [2]. Благодаря усилиям мэра и администрации города проект был завершен в течение 3 дней: обозначена граница пешеходной зоны, а вслед за этим проект был запущен в эксплуатацию. Во избежание заезда автомобилей в пешеходную зону мэром было предложено остроумное решение. Учительская ассоциация собрала сотни детей для участия в детском фестивале-конкурсе рисунка на асфальте, который продолжался несколько дней. За время конкурса завершились все работы по благоустройству, а благодаря созданию временной фестивальной среды финансовые претензии предпринимателей были улажены. Проблема была разрешена. Сформировался нетрадиционный подход к решению средовых проблем города. Это ли не Дизайн с большой буквы?

Столица штата Парана прославилась не только удачным исполнением своих инновационных решений в городской среде и новаторской творческой составляющей, но и доступностью решения финансовых задач. Одна из знаменитых фраз Жайме Лернера, трехкратного мэра Куритибы, во многом отражает политику развития городской среды: «Креативность наступает тогда, когда вы убираете один ноль из вашего бюджета» [2]. Под этим лозунгом была разработана система по ресайклингу, сортировке и переработке мусора в черте города. Одновременно была подготовлена программа по образованию детей в области экологии и ресайклинга. Молодежь, вовлеченная в предложенную программу, в свою очередь, передала полученную информацию и навыки взрослому населению города. Цвета контейнеров для разделения мусора в городе были унифицированы (рис. 6). Для более эффективного воплощения этой программы собранный горожанами мусор обменивался на продукты и проездные билеты в общественном транспорте. Таким образом, был проведен удачный эксперимент в области краудсорсинга, то есть решения общественно значимых задач силами добровольцев.



Рисунок 5. Компактные библиотеки – “Туботеки”, которыми оснащены остановки общественного транспорта



Рисунок 6. Контейнеры унифицированных цветов для раздельного сбора мусора

Известный журналист Джефф Хау отмечает в своей книге: «Главный принцип краудсорсинга гласит: у группы знаний больше, чем у отдельного человека. Вся хитрость заключается в том, чтобы создать условия для реализации этих знаний» [3]. Находчивость группы профессионалов, работающих на благо экологии Куритибы, оправдала себя на все сто процентов. Сейчас Куритиба — первый город в мире по качеству сортировки мусора. Более 70% отходов поступают в переработку сепаративно, что также благоприятно влияет на экономику области. «Утилизированные отходы представляют собой серьезный источник загрязнения, однако при правильной организации управления отходами они могут стать неиссякаемым источником дополнительных ресурсов, своеобразной “золотой жилой”. Известно, что себестоимость металла, стекла, бумаги и прочего, получаемого из вторичного сырья, составляет 20–30% от себестоимости их получения из первично переработанного сырья, руды и т.д., включая также затраты на их добычу, изготовление и транспортировку» [4].

Президент Союза дизайнеров России Юрий Назаров в одном из своих выступлений, посвященном тотальной дезурбанизации, обратил внимание на то, что «… как часть природы мы нуждаемся в присут-

ствии естественного окружения: зелени, рельефе, воде, ветре, солнце, смене времен года. Все это может сполна дать только естественный ландшафт. Эта компенсационная функция ландшафта, понимаемого расширенно, становится все более важной для измученных цивилизацией жителей современных мегаполисов. Для сохранения нормального психологического и физического состояния у рядового городского жителя от проектировщиков всех уровней требуется умение сохранить баланс между рациональной урбанистикой и природным ландшафтом» [1]. Столица штата Парана сохраняет это равновесие и блестяще справляется с вопросами экологии. Куритиба за очень короткое время стал городом, где организовано множество парков, а их площадь на человека — одна из самых высоких в мире. Большинство из них находились в низинах и зачастую подвергались подтоплению, но естественные растения абсорбировали влагу, а насыпной грунт задерживал наводнения. Чтобы ухаживать и содержать в идеальном состоянии зеленые зоны, нужно было большое количество топлива, которым заправляют транспорт и садовое оборудование — газонокосилки, инвентарь для ухода за зелеными насаждениями и т.д. Но в городском бюджете отсутствовали статьи расходов на создание специальных дренажных устройств и поддержания экосистемы парковых зон. Снова последовало простое и смелое решение, значительно сэкономившее финансовые затраты, — так называемые «муниципальные» овцы. Овец выпустили пастись прямо в парках. Результат — прекрасное содержание газонов и отличное состояние ландшафта.

Жайме Лернер провозгласил лозунг, с которым мегаполис Куритиба развивался и стал одним из выдающихся образцов инноваций: «Город — это не проблема, город — это решение!». Организация городской среды — это комплексная и трудоемкая работа профессионалов в области архитектуры, дизайна, экономики, где фактор человеческого участия в проектировании и создании концепции города играет ведущую роль. Город должен быть многофункциональным, экологичным, иметь организованную систему транспортного сообщения, обладать комфортными пространствами общественных зон. Горожане, которые чувствуют проявление уважения к себе и интерес со стороны муниципальных органов, в ответ сознательно и ответственно относятся к своему городу.

Это показывает практика Куритибы — столицы штата Парана. Что касается экономического фактора, то и здесь важен нетривиальный подход, который призван решать проблемы города, рационально используя имеющиеся реальные ресурсы. Опыт Куритибы полезен для всестороннего изучения и заслуживает пристального внимания профессионалов в области дизайна и градостроения.

Библиография:

1. *Назаров Ю.В*. Служить Российскому Дизайну // Избранные статьи и выступления. Т. 1. — М.: Союз дизайнеров России, 2008. — С. 301, 227.

2. URL: http://echo.msk.ru/programs/gorod_ot_uma/1094536-echo/

3. *Хау Д*. Краудсорсинг: Коллективный разум как инструмент развития бизнеса. — М.: Альпина Паблишер, 2012. — С.1.

4. *Коробко В.И*. Твердые бытовые отходы. Экономика. Экология. Предпринимательство. — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2012. — С. 3–4.

С.С. Шестопалов

САДОВО-ДАЧНАЯ АРХИТЕКТУРА КАК МАТЕРИАЛ ДЛЯ ТВОРЧЕСКОЙ ИНТЕПРЕТАЦИИ

Предложенная статья посвящена феномену садово-дачной архитектуры. В частности, в статье рассматриваются особенности ее формирования и возможность интерпретации приемов садово-дачной архитектуры в профессиональном творчестве. Анализ ряда построек современных архитекторов, несущих на себе следы ее влияния, позволяет, по мнению автора, выявить три возможных подхода к творческому осмыслению этого сложного и достаточно спорного наследия позднесоветской культуры.

Offered article is devoted to the phenomenon of summer residences («Dachas»). In particular, the article discusses the features of its formation and the possibility of interpretation techniques of its architecture in professional work. Analysis of a number of buildings of modern architects, bearing the traces of its influence makes it possible to identify three approaches to the creative thinking of this complex and quite controversial heritage of the late Soviet culture.

Ключевые слова: дача, летние резиденции, полупрофессиональная архитектура.

Keywords: dacha, summer residences, semipofessional architecture.

Искусство, и архитектура вовсе не является исключением, не существует в вакууме. Оно тесно связано с жизнью общества, с его историей и культурой. Оглядываясь на историю искусства, можно увидеть необыкновение разнообразие «жизненного материала», осмысление и творческая интерпретация которого способствовала

созданию новых образов, произведений и даже течений в искусстве. Постоянный поиск этого «жизненного материала» приводит к мысли о необходимости осмысления самых неожиданных явлений.

Ушедшая советская эпоха оставила архитекторам современности огромный неразработанный пласт материала, творческая интерпретация которого может оказаться актуальной в ближайшем будущем. Речь идет о позднесоветских «дачах», под которыми в это время понимают, как правило, небольшой участок земли с садом и маленьким домиком на нем. На первый взгляд, с точки зрения архитектуры, это явление совершенно не примечательное. Однако его выдающиеся масштабы (уже к 1988 году из 6,3 млн вторых жилищ в СССР 6,2 млн приходится именно на садовые домики) и целый ряд особенностей позволяют задуматься о потенциале этой застройки как материала для профессионального осмысления.

Чтобы понять, почему дача представляет такой интерес для творческой интерпретации, необходимо разобраться с тем, что собой представляет дачная архитектура этого времени.

Главной причиной возникновения этого типа застройки является продовольственный кризис послевоенного времени. Уже во время Великой Отечественной войны развивается практика частного огородничества, от которой, в значительной степени, зависела выживаемость населения. Согласно статистическим данным, приведенным во втором издании Большой Советской Энциклопедии, «в 1942 году подобными работами занималось 5 млн советских людей, а уже к 1945 году эта цифра вырастает до 18,5 млн» [1].

В правительственном указе от 1949 года обработка земли городскими рабочими получает дальнейшую поддержку и развитие [2]. Закрепляется новый вид деятельности, родственный огородничеству, но все же слегка отличный — садоводство, а чуть позже — соответствующая ему форма организации — садоводческое товарищество. От огородов садоводческие товарищества отличаются достаточно существенно. В первую очередь, — своим расположением в структуре пригородной зоны. Огороды были, как правило, расположены сразу за городской чертой. Садоводства могли располагаться достаточно далеко от города. Эта их особенность

привела к появлению необходимости возведения на садовых участках небольших построек для хранения инвентаря и укрытия в непогоду, которые не были нужны на огородах.

С государственной точки зрения коллективные садоводства были нужны только как возможность решения продовольственной проблемы. С другой стороны, горожане, получившие участки земли в пригороде в пожизненное пользование, воспринимали их не так однозначно. Естественным, хотя по началу и не всегда осознанным, стремлением владельца оказывается обустройство этих участков, с тем чтобы использовать их в качестве полноценного второго жилища, со свойственным ему расширенным набором функций. Очень важно при этом, что к началу развития садоводческого движения в России уже на протяжении более чем двух веков существовала социально привлекательная модель второго жилища в пригороде — «русская дача». Это отмечает, в частности, И.Чеховских, которая пишет: «…участок в садоводстве рассматривался не только как источник дополнительных продуктов питания, он был довольно скоро приравнен к традиционной даче — по-прежнему престижному месту отдыха» [3]. В стремлении преобразовать садовый участок в полноценное второе жилище горожане опирались на дачу, как на образец, т.е. фактически садовые участки по мере своего развития становятся специфическим типом дач.

Такое противоречие в восприятии садоводческих участков на государственном и частном уровне приводит к возникновению первой особенности дач, которая может интерпретироваться в профессиональной архитектуре. Строительство на садоводческих участках с самого начала жестко регламентировалось государством. Но если в первых законах, регулирующих коллективные садоводства, идет речь только о небольших хозяйственных строениях, то постепенно, по мере развития садоводческого движения, а заодно и развития представления о садоводческих участках как о дачах, ограничения на постройку жилых домов постепенно ослабевают. Это приводит к тому, что дома на садоводческих участках нередко возводятся не сразу, а постепенно, причем в таких случаях, как правило, сравнительно легко отличить новое от старого. Получается,

что постройка, которой всего тридцать- сорок лет, уже имеет некое качество исторического сооружения. Это особенно важно в свете одной из главных культурных трансформаций XX века — изменении отношения к историческим объектам в целом и историческому городу в частности. История в архитектуре в двадцатом веке признается ценностью, более того, становится модной. Неслучайно в конце XX — начале XXI века так популярны, в качестве объектов недвижимости, старинные усадьбы и даже замки, разрабатываются законы, которые позволяют приобретать памятники архитектуры. Очевидно, однако, что приобретение памятника архитектуры — прерогатива людей наиболее состоятельных. И тут, отдавая дань моде, могут возникнуть постройки, в которых некое историческое качество создается искусственно. Причем не в виде попытки воспроизведения форм старинной архитектуры, а путем имитации разновременного характера постройки, поэтапности ее сооружения.

В качестве примера подобного подхода можно привести «Палаццо Массимо Иори» архитектора Сергея Малахова. Идея проекта – в соединении археологического вида стены, как бы несущей следы переделок, утрат и небольших разрушений с группой разноцветных пространств во внутренней части дома [4]. Т.е. собственно жилая часть дома прячется за псевдоисторической ширмой. Здесь это тонкая интеллектуальная игра, рассчитанная на образованного заказчика, и основанная на создании легенды, истории здания, которой на самом деле не было. И если в этом случае постройка отсылает нас к разновременности и сложности городской застройки, то в пригородной зоне подобная игра исторических напластований может иметь в качестве отправной точки сложность и разнохарактерность садово-дачных построек.

Другой важной особенностью садово-дачной застройки, которая может интерпретироваться на профессиональном уровне, является отношение к материалу. Застройка садоводческих товариществ как явление архитектуры развивалась в условиях серьезного дефицита строительных материалов в свободной продаже. Одновременно с этим необходимо отметить непрофессиональный или полупрофессиональный подход к строительству зданий на садовых



Рисунок 1. Гараж, построенный из бетона с заполнением из пустых бутылок. СТ «Оргстанкинпром». Купавна

участках. «В отличие от дачных кооперативов, члены которых обязаны были проводить строительные работы на договорной основе, в садоводческих поселках жителям рекомендовалось вкладывать в строительство домов собственный труд» [5]. Влияние этих двух факторов приводит застройщиков к идее приспособления в качестве строительных материалов вещей, традиционно для этого не предназначенных, что иногда порождает своеобразные декоративно-художественные приемы, которые становятся устойчивыми, т.е. применяются в садово-дачном строительстве массово на протяжении значительного отрезка времени. В качестве простейшего примера в данном случае можно привести обшивку каркасных строений разобранными овощными ящиками, размеры которых определили характерный рисунок обшивки «елочкой». Есть, впрочем, и более причудливые решения, хотя они, как правило, единичны. К ним можно отнести, например, использование в качестве каркаса и фундамента почти не обработанных стволов берез, поваленных при расчистке участков или постройки из пустых бутылок (рис. 1).

Любопытно, что садовые «дачи» даже оказываются в какой-то момент в авангарде архитектурной моды современности. В Западной Европе только сейчас и по совершенно другим причинам становится модной так называемая Junk Architecture — мусорная архитектура,



Рисунок 2. «Павильон для водочных церемоний». Арх. А.Бродский

в которой вместо обычных строительных материалов используются отходы производства, ненужные вещи и т.д. У нас, оказывается, этот подход давно и хорошо известен и даже достаточно широко применяется.

Сочетание непрофессионального подхода к строительству, приспособления в качестве строительных материалов самых разнообразных предметов и разновременного, поэтапного взведения постройки формирует тот специфический образ, который и отличает «дачу» этого времени. Она кажется то ли недостроенной, то ли постепенно разрушающейся, то ли намеренно причудливой, то ли попросту лишенной логики. Это пограничное состояние обладает своеобразной поэтичностью, неочевидной (как если бы садово-дачная застройка была осмысленным творчеством профессионала), но по-своему достаточно интересной. Архитектурный облик садовых домиков не «создается», а «рождается» сам, во многом случайный, но от этого не менее интересный.

Именно этот образ, за счет того, что застройка садоводческих товариществ преобладает в пригородной зоне большинства крупных городов России, передается и нашему восприятию застройки пригорода. Это отмечает, в частности, Барт Голдхорн: «…мы приближаемся к пониманию эстетической действительности загорода — это красота реальности за



Рисунок 3. «Сеновал над Истрой». Арх. Н.Переслегин

пределами логики, тонко ощущаемая сюрреализмом, но одновременно и проповедниками «русской души»» [6]. И именно этот образ, а не примеры конкретных зданий, в большинстве своем достаточно невыразительных, и следует, по всей видимости, интерпретировать и творчески осмыслить.

Для иллюстрации высказанных выше предположений имеет смысл привести три примера построек, несущих в себе, в той или иной степени, элементы образа загорода. Это «Павильон для водочных церемоний» А.Бродского (рис. 2), «Сеновал над Истрой» Н.Переслегина (рис. 3), и «Дом-дача Волга» П.Костелова (рис. 4).

Первая постройка достаточно широко известна. Она представляет собой небольшой объем, собранный из оконных рам и от этого чем-то напоминающий парник. Парник, безусловно, для садово-дачной застройке — это одна из наиболее знаковых форм, в известной степени отражающая ее суть, однако ассоциации с парником в данном случае — не главное. Важен подход к созданию объекта, повторяющий, сознательно или нет, описанный выше специфический подход к созданию архитектуры садово-дачных построек. Использование старых строительных элементов, максимально дешевое строительство, лаконично решенный интерьер создают в результате своеобразное ощущение заброшенности (не лишенное некоторой поэтичности), очень свойственное садово-дачной застройке в целом, в том виде, в котором она существует в наши дни.



Рисунок 4. Дом-дача «Волга». Арх. П.Костелов

Здесь, впрочем, приходится говорить о явлении, не вполне укладывающемся в рамки заявленной нами темы. «Павильон для водочных церемоний» представляет собой более сложное архитектурное высказывание, включающее в себя, наряду с осмыслением темы загорода, и другие значения. Его можно рассматривать, например, как столкновение в рамках архитектурного объекта культуры Востока и России, в котором церемониальность Японии встречается с традиционно русским занятием. Можно увидеть в нем разработку темы «Новой Руины», проходящую через многие проекты этого автора. Можно, вероятно, интерпретировать ее еще десятком способов. «Павильон» — это сооружение на стыке функциональной архитектуры и «чистого искусства», для него обязательно нужен зритель, что делает его достаточно специфической постройкой.

«Сеновал над Истрой», несомненно, известен меньше, но представляется достаточно интересным с точки зрения профессионального подхода. Именно профессиональный подход привлек к ней внимание К.Асса, который анализирует ее в своей статье «Немота» и пишет о нем следующее: «Сеновал был полностью спроектирован — со всеми своими кривыми столбами и косо приколоченными досками. Проект был принят заказчиком, и архитекторы несколько недель путешествовали по окрестным селам и свалкам, собирая подходящие материалы, чтобы собственными руками построить спроектированное сооружение. Результат, на первый взгляд, ничем не примечателен. Единственное, что его отличает от любого другого самодеятельного сарая в России, — его осмысленность» [7]. Архитектор, в данном случае, реконструирует подход к возведению таких построек, причем досконально и абсолютно серьезно, возводя, таким образом, прототип, которым является в данном случае все многообразие самодеятельных построек в сельской местности, в ранг безусловной ценности. Оказывается, что на фоне общей стилистической

неопределенности и некоторого кризиса профессиональной архитектурной мысли подобные сооружения представляют собой подлинно народную, по настоящему живую и по своему очень интересную архитектуру. Об этом в своей статье «Пограничная архитектура» пишет А.Бурцев: «На сегодня единственным живым, подлинно народным течением в отечественной архитектуре остается архитектура малоэтажного жилья, возникающая на садовых участках, в коттеджных поселках и деревнях. Мы смеемся над этими странными косенькими строениями, поражаемся их абсурдности, но в этом-то как раз и состоит ценность данного феномена архитектуры» [8].

Нельзя, впрочем, утверждать абсолютно точно, что эти объекты создавались именно как интерпретация садово-дачной архитектуры. Их роднят с ней не столько прямые ассоциации, сколько, что гораздо важнее, общий подход к созданию архитектуры как таковой. Третья постройка, напротив, — пример попытки осознанной интерпретации именно садовой «дачи». Мотивы позднесоветской дачной архитектуры использованы здесь для формирования специфического образа дома. В оформлении фасада дома Петр Костелов использовал почти все популярные способы отделки деревом: доска внахлест, просто доска, вагонка, блокхаус, имитация бруса, а также некоторые экзотические — отделка круглыми черенками от лопат и брусками разного сечения. Помимо этого, все части отделочных материалов окрашены в различные оттенки коричневого цвета и закреплены под разными углами так, что даже одинаковые фрагменты отражают солнечный свет по-разному. В художественном решении нового дома архитектору удалось точно отразить фрагментарность и разношерстность дачных построек того времени, которые демонстрировали возможности владельца на конкретном этапе строительства. Дачные мотивы используются здесь, правда, только как способ декорирования фасада, не затрагивая внутреннего пространства. В данном случае интерпретация мотивов садово-дачной застройки, конечно, несколько менее изящна, чем в предыдущих примерах, но она демонстрирует вариантность такого подхода.

Предложенные выше примеры иллюстрируют три принципиально разных подхода к интерпретации садово-дачной тематики в современном строительстве.

В первом случае можно говорить о включении характерного для садово-дачной архитектуры образного ряда в структуру сложного и продуманного

авторского архитектурного высказывания. Здесь отсутствует прямое цитирование, воссоздается скорее ощущение, а не конкретный образ. Во втором, напротив, почти буквально воспроизводится характерный для этой застройки строительный прием, причем в достаточно близком функционально строении. В обоих случаях, впрочем (в первом — больше, во втором — несколько меньше), постройки воспринимаются в качестве некоего арт-объекта, выполняют, в дополнение к основной, функцию предмета искусства.

Третий пример, представляет, по мнению автора, более перспективное направление интерпретации садово-дачной застройки профессиональными архитекторами. Здесь автор действует в пределах вполне типичной для нашего времени задачи — строительства загородного дома — и использует элементы образа садовой дачи (основанные, опять-таки, на специфическом строительном приеме) лишь для создания оригинального, но при этом несколько ностальгического образа.

Есть, однако, все основания предполагать, что этими тремя направлениями возможности для интерпретации этого сложного и достаточно спорного наследия позднесоветской культуры не исчерпываются, и что подобного рода ссылки на садово-дачную архитектуру будут периодически возникать в пригородной застройке. Как минимум потому, что для целого поколения молодых архитекторов, начинающих в настоящее время самостоятельную профессиональную деятельность, именно небольшие «дачи» на садовых участках и были первым, а значит самым ярким, хотя возможно и неосознанным, архитектурным переживанием.

Примечания:

1. Огородничество рабочих и служащих. Большая Советская Энциклопедия (Введенский Б.А.). Изд. 2. Т. 30. — С. 507–1954.

2. Постановление СОВМИНа СССР от 24.02.1949 № 807 «О коллективном и индивидуальном огородничестве и садоводстве рабочих и служащих».

3. *Чеховских И.* «Российская дача — субурбанизация или рурализация?» // Сборник статей по материалам полевых исследований / под ред. Воронкова В., Паченкова О., Чикадзе Е. Труды ЦНСИ, вып.

9. —СПб., 2001. — С. 73–83.

4. Сергей Малахов и мастерская Ковчег // Проект Россия. — № 21. — С. 31.

5. *Стивен Лоуэлл.* ДАЧНИКИ. История летнего жилья в России 1710–2000. — СПб.: Издательство ДНК, 2008. — С. 223.

6. *Барт Голдхорн.* Загород // Проект Россия. — № 21. — С. 5.

7. *Асс К.* Немота // URL: http://www.openspace.ru/art/projects/86/details/14241/ (дата обращения: 07.02.2015).

8. *Бурцев А.Г.* «Пограничная» архитектура России // «Архитектон: известия вузов». — 2009. — № 28.

Библиография:

1. Социальное развитие СССР / Госкомстат СССР. — М.: Финансы и статистика, 1990.

2. Большая Советская Энциклопедия (Введенский Б.А.). Изд. 2. Т. 30. — С. 507–1954.

3. Постановление СОВМИНа СССР от 24.02.1949 № 807 «О коллективном и индивидуальном огородничестве и садоводстве рабочих и служащих».

4. *Чеховских И.* «Российская дача — субурбанизация или рурализация?» // Сборник статей по материалам полевых исследований / под ред. Воронкова В., Паченкова О., Чикадзе Е. Труды ЦНСИ, вып. 9. — СПб., 2001. — С. 73–83.

5. Сергей Малахов и мастерская Ковчег // Проект Россия. — № 21.

6. *Стивен Лоуэлл.* ДАЧНИКИ. История летнего жилья в России 1710–2000. — СПб.: Издательство ДНК, 2008.

7. *Барт Голдхорн.* Загород // Проект Россия. — № 21.

8. Избранное // Проект Россия. — № 41.

9. *Асс К.* Немота // URL: http://www.openspace.ru/art/projects/86/details/14241/ (дата обращения: 07.02.2015).

10. *Бурцев А.Г.* «Пограничная» архитектура России // «Архитектон: известия вузов». — 2009. — № 28.

Е.М. Пономаренко

ИТАЛЬЯНСКИЙ ФУТУРИЗМ: ЖИВОПИСЬ И СКУЛЬПТУРА ПРОТИВ ФОТОГРАФИИ И СИНЕМАТОГРАФА

То явление, которое в искусстве принято называть футуризмом, на самом деле достаточно многосложное и симптоматичное социальное и художественное мировоззрение первой трети XX века. Жажда обновления увлекла деятелей искусства в первую очередь, поманив еще неизведанными полями воплощений творческой воли. Однако так ли далеки берега старого и нового искусства? Действительно ли принципиальное различие методики создания объекта искусства кардинально изменяет суть его познания и восприятия зрителем? И насколько разнятся творческие задачи художников и фотографов, скульпторов и режиссеров начала XX века: рассмотрим на примере итальянского футуризма.

The phenomenon, which is commonly known as futurism, is in fact a very complicated and symptomatic, social and artistic ideology of the first quarter of the XX century. The thirst of renewal enthralls the artists in the first place, while giving the hope to extend the ways of creating. But are the forms of old and new art this far away from each other? Does the difference in methods of creation of the object of art change the essence of its cognition and perception by the viewer? And how much different are the aims of creational will those of the painters and photographers, the sculptors and movie directors of the beginning of the XX century, seen in the retrospective of the Italian futurism.

Ключевые слова: фотография, итальянский футуризм, манифесты футуризма, теория визуального, восприятие образа.

Keywords: Photography, Italian futurism, futurist manifests, visual theory, image perception.

Футуризм как явление в художественной жизни Италии относительно быстротечен и укладывается в период с 1910 по 1940-е годы. За эти, будем считать, почти три десятилетия, футуристы провели большое число коллективных выставок, перформансов и публичных выступлений, было опубликовано не менее 25 футуристических манифестов, постулирующих основные идеи футуризма относительно самых разных сфер жизни: политики, литературы, музыки, театра, моды и даже устройства Вселенной. Безусловно, одним из самых эффективных способов преображения действительности было негласно избранно искусство во всех его проявлениях: манифесты футуристической живописи, скульптуры, фотографии и кинематографа не всегда последовательно, но очень ярко иллюстрируют надежду перерождения всего классического в новое.

Термин «синематограф» использован в заглавии умышленно, вместо более современного и употребляемого понятия «кинематограф», которое является его полным синонимом, в качестве косвенной цитаты основного идеолога и практика футуристической фотографии Антона Джулио Брагалья: «Мы [*т.е. фотографы-фотодинамисты*] презираем точное, механическое, ледяное воспроизведение реальности, избегаем его со всем усердием <…> тогда как это и есть наоборот суть синематографа и хронофотографии» [1]. Справедливо отметить, что этот тезис был опубликован в манифесте фотодинамизма в 1911 году, а зимой 1917 года состоялась римская премьера немого кино, созданного при участии А.Дж.Брагалья, — «Таис».

Избранная тема содержит эти противоречия и противостояния уже в своей формулировке: живопись и скульптура — как классические «пассеистские» виды искусства, которые только предстояло переродить, и фотография и синематограф, молодые «механические искусства», которые прекрасно соответствовали эстетике футуризма.

Однако оказалось не все так банально. Новизна и техническое совершенство фотографии отнюдь не гарантировали ей ведущее место среди футуристических практик, и отдельная группа художников прямым текстом заявляет исключительную отсталость фотографического метода. То же касается и кино — из манифеста Футуристического синтетического театра январь-февраль 1915 год: «С … летучей синтетической легкостью театр способен выдерживать конкуренцию с кинематогра-

фом и даже побеждать его» [2]. Но, как уже говорилось, футуристические прокламации крайне непоследовательны, поэтому не удивительно, что годом позже в манифесте о футуристическом кинематографе появляется лозунг: «Футуристический кинематограф обострит и разовьет чувствительность, ускорит творческое воображение, даст уму чудесное чувство симультанности и вездесущности» [3]. Приручение живописи и скульптуры к служению футуристическим идеалам и вовсе привело к не предвиденным эффектам. Таким образом, все четыре вида практик были в равной степени задействованны в футуристическом искусстве, и интересно обратить внимание, какими именно гранями и методами они были подчинены духу *нового искусства.*

В рамках данной темы представляется вполне логичным исследование противостоящих пар в тесной связи друг с другом, поскольку к моменту начала активности футуристической группы фотография уже отвоевала себе право на олимпийское звание искусства и фактически встала в пару к живописи. Мы не будем вдаваться в полноценную ретроспективу такого положения дел и примем такую пару как аксиому, основанную на физическом принципе, — двухмерный носитель (ширина и высота) трехмерного изображения (ширина, высота и глубина пространства). Руководствуясь этим же принципом, не менее логично объединить в семантическую пару скульптуру и кинематограф, так как параллелью между ними служит возможность движения вокруг объекта восприятия. Это важно пояснить. Тогда как скульптура дает зрителю физическую возможность или даже требует более подвижного восприятия в реальном времени внутри самого акта созерцания, кинематограф приближается к тем же особенностям восприятия, но, словно заранее самостоятельно формирует траекторию движения зрителя и передает объекты в движении или статике относительно него, формально оставаясь при этом двухмерным изображением. Кроме того, принципы противостояния внутри каждой пары основываются еще и на сематической связи образа и объекта: живопись и скульптура всегда имеют дело с творческим началом воображения своего создателя, фотография и кинематограф всегда несут на себе клеймо фиксирования реального объекта, существовавшего в конкретном моменте времени и затем претерпевающего любые последующие деформации, согласно творческой воле субъекта.

Арнхейм отмечает, что понимание того, что восприятие не есть чисто механическое регистрирование элементов, а скорее схватывание и постижение значимых моделей структуры, очень далеко в свое время продвинуло представление о восприятии [4].

Исследуя такую многогранную проблему, сталкиваешься с опасностью излишнего распыления — слишком велик соблазн представить одних футуристов ярыми живописцами, других — фотографами, третьих — скульпторами и четвертых — операторами. Но, поступая таким образом, приходится отказываться от всей противоречивой сложности футуристов, которая неотъемлемо сопровождает их программы и произведения. Идея футуризма лежит в области эксперимента и постоянного движения, изменчивости и колебания, поэтому для ведения подобного исследования важно обозначить лишь несколько персоналий и на примере их творческого пути показывать взаимодействие старого и нового. Героями этой темы стали Джакомо Балла, Антон Джулио Брагалья и Умберто Боччони. Подобный выбор легко объяснить: фигура Балла примечательна потому, что его творчество претерпевает причудливые перевоплощения, — первоначально он увлекался дизивионизмом (итальянский вариант пост-импрессионизма), затем работал в стиле научного пуантилизма [пуантилизм, избранный Балла, базировался на научном наблюдении: не образ, а его структура становится бурно и неоднозначно истинным предметом художественного воспроизведения, что очень близко к лозунгам футуристических манифестов], некоторое время занимался фотографией, но увлекся футуризмом и беспредметной живописью и отрекся от фотографии, позже занялся модой и разработкой тканей, затем постепенно вернулся к фотографии и реалистической живописи. Антон Джулио Брагалья, пожалуй, — единственный увлеченный и относительно последовательный теоретик и практик футуристической фотографии; разработал направление фотодинамизма, стоял у истоков футуристического кино, а Умберто Боччони — ученик Балла — младший футурист, противник фотодинамизма, относительно последовательный живописец и скульптор. Таким образом каждый обращался минимум к двум видам творчества — живопись и фотография (Балла — классическое и новое), фотография и кинематограф (Брагалья — исключительно новое), живопись и скульптура (Боччони — ис-

ключительно классическое). Разумеется, упоминаться будут и другие представители художественной жизни Италии первой трети XX века, однако эти три личности и составляют суть противостояния и объединения четырех футуристических искусств.

Техника футуристической живописи крайне разнообразна, но, тем не менее, самые значимые произведения созданы маслом на холсте. Один из художников старшего поколения футуристов Джакомо Балла уже имел репутацию и известность на момент подписания первого футуристического манифеста, исследователи склоняются к мнению, что его скорее пригласили подписать уже готовый к печати текст в расчете на известность имени, чем из ощущения, что его искусство близко к футуристическим задачам. Балла действительно работал на передовой художественного вкуса Италии, постепенно переваривая идеи пуантилизма и фотографии. Поддержка, которую Балла ищет даже не в самой фотографии, а в «фотографическом взгляде», наблюдается на протяжении всего первого десятилетия века, он фиксирует в объективности точного воспроизведения действительности свет и структуру образа, подчеркивая эффекты контражура, прозрачность, контрастный и ночной свет, эффекты, которые зачастую выполняются в чистом черно-белом изображении в целях более четкого выделения индивидуальности художественного восприятия [5].

В первые месяцы 1910 года им был создан ряд картин, стилистика которых почти накладывается на технику фотографии, что проявляется даже в преобладании одноцветных светотеней, лишь окраинно отмеченных динамизмом пуантилистических волокон: речь идет, например, о триптихе «Чувства» (Национальная галерея Квиринале). Эти работы могут рассматриваться как непосредственно предшествующие размышлению Балла, которого характеризует почти подражательное внимание к фотографическому медиуму, о футуристском искусстве [6].

Хотя корректно упомянуть, что еще некоторое время после того как художник формально примкнул к футуристам, его работы были недостаточно футуристическими. В частности, полиптих «Вилла Боргезе» не рискнули взять на экспозицию выставки в Милане, опасаясь недостаточной наглядности идей футуризма: непонятно, как можно пропагандировать движение, синтезирование времени и пространства с

помощью пятнадцатипанельного крупномасштабного пейзажа, на котором нет ни людей, ни животных. А между тем, Балла избрал чрезвычайно тонкий и интеллектуальный метод — движется художник, его взгляд охватывает то одно поле, то другое, и вслед за ним вынужден двигаться и зритель. Безусловно, этот опыт очень близок и к фотографическому монтажу, и к панорамной съемке (будь то фотография или кинематограф), поскольку речь идет не только об одном виде, но о сумме отдельных видов, каждый «кадр» — со своим обрамлением. Преобладает идея времени и пространства как *чередования* моментов и участков, почти указывающая на последующие механизмы, определяющие формирование в сознании изображения. Справедливости ради отметим, что для творчества Балла в принципе характерна задача выстроить из частного общее, иногда даже еще амбициознее — универсальное.

Есть такие фотографии, в которых мы не осознаем присутствия фотографа. Они сделаны слишком «камерно», хотя в реальности, помимо запечатленных объектов и аппарата, в пространстве неминуемо находится фотограф, режиссирующий кадр. С картиной иначе — мы всегда подсознательно помним, что ее создает чья-то кисть. Вероятно, это связано с умением «делать так же» — подсмотреть может любой зритель, создать впечатляющее живописное полотно — не каждый художник, получивший профессиональную художественную подготовку. Видение фотографии чаще переживается «через себя», тогда как видение живописи — через материал.

Антон Джулио Брагалья знакомит Балла в Риме сначала с фото техниками прошлого — хронофотографией Марея и пофазными движениями Майбриджа, а затем и со своим фотодинамизмом, после чего в работах Балла начинает чувствоваться влияние фотодинамики Брагалья, который стремился преодолеть механичность хронофотографии за счет непрерывности движения, многократно зафиксированного на сетчатке глаза. Но если фотографический образ прекрасно передает всю сложность внутренней идеи движения, то подобный метод в живописи приносит неожиданные результаты — примером тому может послужить произведение Балла «Динамизм собаки» (1912), которое при первичном восприятии скорее кажется декоративным и манерным, чем насыщенным внутренней силой движения. Важно отметить, что живо-

пись, вдохновленная фотодинамизмом, не нашла особого отклика среди футуристов, а многие и в целом отозвались крайне нелестно о новых полотнах Балла, сочтя их слишком нарочитыми и поверхностными.

Последовательным противником фотодинамизма был скульптор Умберто Боччони, который, к сожалению, слишком рано ушел из жизни (в 1916 году). Но именно он заявил, что футуризм признает динамизм как футуристический метод, однако фотодинамизм не имеет к футуризму никакого отношения, его собственных опытов мы коснемся чуть ниже.

Несмотря на очевидное единство устремлений футуризма и возможностей кинематографа, было создано необъяснимо мало футуристических фильмов. Самым известным стала утраченная лента «Vita futurista», снятая в 1916 году Арнальдо Джинна, в которой играют и главный футурист Маринетти, и Балла, и Бруно Корра, и Эмилио Сеттимелли. От их творчества осталось лишь несколько кадров и частично сохранившийся сценарий: комические сцены, в которых футуристы играют самих себя и своих протагонистов — «как футурист и буржуа бегают», «как футурист спит» (кстати, стоя). И именно этот фильм пропагандировал в качестве футуристического кино Маринетти в плоть до 1938 года [чему изначально способствовал тот факт, что Маринетти воспринял нелюбовь к Брагалья от Боччони, который даже не дожил до самого фильма Брагальи]. Однако исследователи футуризма обратили внимание на другой фильм — под руководством Антона Джулио Брагальи при участии Парамполини — Таис «Thais». Он оказался существенно более глубинным и новаторским. Сюжет — светская дива соблазняет любого мужчину на своем пути, включая графа, в которого влюблена ее подруга. Подруга совершает самоубийство от отчаяния (по другим сведениям, подруга умирает, упав с лошади, а неверный мужчина — ее муж), и главная героиня Thais, подавленная сожалением, тоже заканчивает свою жизнь. При простом прочтении сюжет оказывается весьма низкопробным очерком о femme-fatal, но все меняется, если разбирать в деталях. Главную роль в фильме играет не какая-нибудь известная к тому моменту актриса немого кино, а мало известная Thais Galitzky, русская певица-танцовщица, которую Брагалья отыскал в Риме, сыгравшая всего две роли, и обе — в фильмах Брагальи. Намеренно создан сюжет, где актриса и персонаж носят одно имя, хотя в обоих случаях

оно лишь псевдоним, а самоубийство героини в самом конце относится отнюдь не только к сюжету, но скорее к логике, по которой герой способен жить только внутри кадра, и с окончанием фильма умирает лишь пустой симулякр с экрана. Кроме того, можно отметить, исключительную уверенность в работе с камерой и использовании света для создания психологических эффектов, а также полный набор фотодинамических методик — монтаж, пересветы, множественные экспозиции и всевозможные сложные искажения объектов.

Как уже отмечалось раньше, процесс восприятия — не просто фиксирование объективной реальности, но объективно — процесс познания. Это касается любого объекта, формы или характера действия — мы регистрируем не только тот факт, что тело движется, но подсознательно анализируем, как именно и вследствие чего оно движется, к примеру: как бы человек ни согнулся, и не старался подражать движениям кошки, — даже видя только масштабированную тень, вы все равно будете способны отличить его от кошки, в силу подсознательного представления о характере внутренних различий структуры скелета человека и кошки. Но в то же время, когда речь идет о скульптуре, часто для придания форме вертикального положения приходится использовать внутреннюю арматуру, хотя внешне она может выглядеть вполне уравновешенной [7].

Скульптурные опыты Боччони представляют весьма любопытный аспект истории искусства футуризма. Безусловно, согласно текстам футуристов, скульптуру тоже ждало обновление и отказ от прежних форм. Но теоретическая задача вновь оказалась чрезмерно формальной. И оказалось, что абстрактная скульптура как образ представляется существенно более статичной и бездыханной, чем попытка придать скрытое движение каким-то угадывающимся формам; это происходит благодаря тому, что для зрителя понятие «движения» абстрактно, его возможно зафиксировать только относительно какой-либо среды или формы — и с точки зрения физики, и с точки зрения теории восприятия. Но Боччони упрямо говорит о «чистом пластическом ритме», который представляет собой не акт конструирования некоего тела, а конструирование движения тела, в котором потенциальная энергия и свет разрушают твердую статичную субстанцию. Он стремился передать длительность

действий, движущихся в пространстве форм, однако эта задача настолько давно стояла перед скульпторами, желавшими максимально оживить свои произведения, что даже неловко проводить сравнение — потенция движения в скульптурах Боччони всегда проигрывает развивающимся формам Бернини. И таким образом, несмотря на все теоретические противоречия, задачи, которые Боччони ставил перед трехмерной скульптурой, оказались гораздо ближе кинематографу, который по своей природе имеет не только тесную связь с существованием некоего объекта в среде, но и с длительностью этого существования.

Кратко рассмотрев живопись, фотографию, немое кино и скульптуру футуристов, хотелось бы акцентировать внимание на том, что искусство футуризма удивительно противоречиво с точки зрения теории и практики, и если исследовать основы футуризма по манифестам, то действительно правомерно противопоставлять один вид практики другому, однако если же наблюдать сами произведения, созданные футуристами, то становится очевидно, насколько они взаимосвязаны между собой. Вероятно, именно в футуризме и стираются эти грани классического и нового. Любое футуристическое произведение в любой из техник представляет собой фразу, однажды сказанную и затем переводимую на новый, не понятный слуху язык, как если бы один рассказ написали и зачитали на немецком, китайском и арабском языках, — его смысл бы не изменялся, но образы у слушателя были бы кардинально разными.

Примечания:

1. *Bragaglia A.G.* Photodinamismo Futurista. — Roma, 1911. — P. 21. Авторский перевод по цитате: «Noi disprezziamo la precisa, meccanica, glaciale riproduzione della realita, e la evitiamo con ogni cura <…>, al contrario, e la sola essenza del cinematografo, e della cronofotografia...».

2. Манифесты и программы итальянского футуризма 1915–1933. — М.: Гилея, 2013. — С. 39.

3. Там же. — С. 70–71

4. *Арнхейм Рудольф.* Искусство и визуальное восприятие. — М., 2007. — С. 21.

5. Каталог выставки «Балла. Коллекция Бьяджотти-Чинья». Leonardo

Milano: Arte srl, 1996. — С. 33.

6. Там же. — С. 34.

7. *Арнхей, Рудольф.* Искусство и визуальное восприятие. — М., 2007. — С. 21.

Библиография:

1. *Манифесты и программы итальянского футуризма 1915–1933* / сост. Е.Лазарева. — М.: Гилея, 2013.

2. *Aiken E.* The cinema and the Italian Futurist Painting // New York. Art Journal 41. — Winter 1981. — P. 353–375.

3. *Arnheim R*. Art and Visual perception: A Psycology of the Creative Eye. [1954]. — Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974.

4. *Barthes R.* Le message photographique. Communication no.1. — Paris, 1961.

5. *Bazin A*. L'antologie de l'image photographique [1947] // Qu'est-ce que le cinema? — Paris: Ed. du Cerf, 1961.

6. *Baticle Y.* Clés et codes de l'image. Paris: Magnard, 1985.

7. *Benjamin W.* Petite histoire de la photographie. [1931]. — Paris: Ed. Allia, 2012.

8. *Bertelsen L.K.* Reading Photographs Iconographically or Ichonographically // The Meaning of Photography. — Williamstown, Mass.: Yale University Press, 2008. — P. 169–177.

9. *Bragaglia A.G.* Futurist Photodynamism. — Firenze, 1913.

10. *Futurist Manifestos.* Edited by Umbro Apollonio. — London: Thames and Hudson, 1974.

11. *Gernsheim H.,Gernsheim, A.* A concise History of Photography [1965]. — London: Thames and Hudson, 1971.

12. *Gombrich E.H.* Art and Illusion. A Study in the psychology of pictoral representation [1960]. — London: Phaidon, 1968.

13. *Lista G.* Futurismo e fotografia. — Milano: Multhipla, 1979.

14. *Lista G.* Futurist Photography // New York. Art Journal 41. — 1981. — № 3. — P. 358–364.

15. *De Paz A.* L'occhio della modernità: pittura e fotografia dalle origine

alle Avanguardie storiche. — Bolognia: Ed.Clueb, 1987.

16. *Rock I.* Perception. — New-York: W.H.Freeman, 1984.

17. *Marcus M.* Anton Guilio Bragaglia's «Thais»; or The Death of the Diva+The Rise of the Scenoplastica = The Birth of the Futurist Cinema. — 1996.

18. *Scharf A*. Painting, Photography and the Image of Movement // London. The Burlington Magazine. — 1962. — № 710. — P. 186–88.

19. *Scharf A.* Art and photography [1968]. — London: Pelican books, 1974.

20. *Sontag S.* One hundred Years of Italian Photography. — Florence: Alinari, 1988.

21. *Sontag S.* On photography [1977]. — London: Penguin classic, 2002.

СОДЕРЖАНИЕ

1. Е.А. Заева-Бурдонская	70-е годы XX века в становлении функционально-эргономического этапа Строгановской школы дизайна	4
2. Н.М. Шабалина	Уральские художники — выпускники Строгановского училища (к 190-летию Московской государственной художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова)	19
3. Л.И. Иванова-Веэн	Художественное наследие училища живописи, ваяния и зодчества (1866–1918) и источники по его истории. К 150-летию основания училища	26
4. С.С. Громик	Программа И.В.Ламцова по дисциплине «Пространство» на дерметфаке ВХУТЕИНа	36
5. П.Н. Исаев	Традиции русской каллиграфии в Строгановском училище. Мастера-каллиграфы А.И. Глюске и П.Е. Градобоев	43

6. А.С. Бугровская	Из истории Строгановской школы керамики	56
7. Л.Н. Доронина	Российские памятники за рубежом (основные тенденции)	68
8. Е.В. Носкова	Проблемы синтеза художественного образа, цвета, формы и пространства в современной керамике России (на примере творчества В.Малолеткова)	76
9. Е.С. Аккуратова Е.В. Жердев	Ассоциации как психологический инструмент профессиональной деятельности дизайнера. Метафорическая образность	90
10. А.Д. Жирякова Ю.В. Назаров	Контекстные проблемы формообразования в дизайне	112
11. А.А. Дубова Ю.В. Назаров	Особенности художественной формы объектов техники. Константы и контекст формотворчества	133
12. Н.С. Аганина	Развитие концепции образа в отечественной теории дизайна	146
13. И.Е. Печенкин	Типология русского церковного интерьера середины XIX — начала XX века: опыт систематизации	155

14. Л.А. Ефремова	Архитектурные вариации православных храмов на курортах Богемии	168
15. Е.С. Кузнецова-Бондаренко	Анализ витражей Александры Бондаренко, выполненных для храма Святителя Николая в городе Севастополе	178
16. Е.Н. Алексеева	Роль частных собраний в формировании музейных коллекций Крыма	187
17. Л.В. Иванова	Исторические реминисценции в ювелирных украшениях английских компаний на Всемирной промышленной выставке 1851 года	197
18. О.А. Зиновьева	Символическое прочтение конных изваяний московского городского пространства	212
19. З.К. Койчуева	Проблемы формирования образно-стилистической общности в декоравтино-прикладном искусстве Карачаево-Черкессии. (исторические предпосылки)	220
20. Н.Г. Мизонова	Взаимовлияние народного текстиля и костюма на формирование их локальных особенностей на территории современной Ивановской области	233

21. В.Р. Аронов	Графический дизайн Ле Корбюзье. К пятидесятилетию памяти Шарля-Эдуарда Жаннере-Гри	241
22. И.Э. Монашерова	Плакатное творчество Анри де Тулуз-Лотрека для ночных заведений Парижа	252
23. Н.П. Бесчастнов Е.Н. Дергилева	Букеты цветов на почтовых открытках династии Дергилевых	259
24. В.Б. Новиков	Структурно-функциональные и композиционно-стилевые аспекты построения дизайнерской типологии самоваров. Опыт классификации	267
25. М.А. Пресняков	Серафим Александрович Павловский: художник и теоретик	281
26. Е.О. Романова	Христианская религия как одна из «вечных тем» в творчестве З.К. Церетели	292
27. И.А. Теньков	Живописные произведения А.Л. Чижевского и творчество художественной группы «Амаравелла»	299
28. Э.М. Андросова	Эхо сюрреализма в творчестве мастеров моды конца XX — начала XXI вв.	310

29. Э.М. Андросова — Искусство и антиискусство дада как точка отсчета в творчестве художников мира моды — 327

30. А.В. Шубина — Исторические предпосылки возникновения стиля женской деловой одежды — 339

31. Н.Г. Панова — Синтез дисциплин художественного цикла и основ архитектурно-дизайнерского проектирования в процессе обучения по направлению «Дизайн архитектурной среды» — 345

32. Н.Г. Панова — Цвето-пластическое моделирование посредством изучения произведений основных художественных течений 20–21 вв. — 351

33. А.В. Лиховцева — Творческая судьба русского художника-эмигранта — 361

34. Д.А. Карелин — Эволюция развития архитектурного элемента балдахина (кивория) — 368

35. Ю.Е. Ревзина — Переводы иностранных трактатов по укреплению крепостей при Петре I. Русская фортификация в поиске модели — 379

36. Д.Н. Воробьева — Традиции пещерной архитектуры Индии — 389

37. С.В. Мкртчян — Ассоциативный образ в контекстах среды — 402

38. М.С. Мартынова — Инновационные решения в организации комфортной городской среды на примере города Куритиба (Бразилия) — 413

39. С.С. Шестопалов — Садово-дачная архитектура как материал для творческой интерпретации — 422

40. Е.М. Пономаренко — Итальянский футуризм: живопись и скульптура против фотографии и синематографа — 433

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ

Заева-Бурдонская Е.А. Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Средовой дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: lenartt@gmail.com

Шабалина Н.М. Кандидат исторических наук, доцент научно-исследовательского Южно-Уральского государственного университета
e-mail: nat.shabalina@mail.ru

Иванова-Веэн Л.И. Заслуженный работник культуры РФ, кандидат архитектуры, профессор, директор Музея МАРХИ
e-mail: marchimuseum@gmail.com

Громик С.С. Аспирант МАРХИ
e-mail: groomik@gmail.com

Исаев П.Н. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: libmghpu@mail.ru

Бугровская А.С. Преподаватель, аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: ledi-linsi@mail.ru

Доронина Л.Н. Кандидат искусствоведения, доцент Московского городского педагогического университета
e-mail: doroninaln@inbox.ru

Носкова Е.В. Искусствовед, соискатель МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: enosk@mail.ru

Аккуратова Е.С. Кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: lenaakkuratowa@gmail.com

Жердев Е.В. Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
тел.: 8 965 306 46 60

Жирякова А.Д. Доцент кафедры «ИГД» Национального исследовательского университета МИЭТ
e-mail: anja_zaks@mail.ru

Назаров Ю.В. Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Дизайн среды» Московского государственного университета дизайна и технологий
e-mail: nazaret48@yandex.ru

Дубова А.А. Доцент кафедры «ИГД» Национального исследовательского университета МИЭТ
e-mail: dubajo@mail.ru

Аганина Н.С. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Графический дизайн» Уральской государственной архитектурно-художественной академии
e-mail: mashanadya@gmail.com

Печенкин И.Е. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова, доцент кафедры «Всеобщая история искусств» РГГУ, старший научный сотрудник НИИТИАГ
e-mail: pech80archistory@gmail.com

Ефремова Л.А. Кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой «Реставрация монументальной живописи» МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: rmdg@mghpu.ru

Кузнецова-Бондаренко Е.С. Магистр, преподаватель КИПУ «Крымский инженерно-педагогический университет», Симферополь
e-mail: katrin-bond@list.ru

Алексеева Е.Н. Старший преподаватель кафедры «Изобразительное искусство», факультет искусств Крымского инженерно-педагогического университета
e-mail: voitenka@yandex.ru

Иванова Л.В. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: livanova1704@hotmail.com

Зиновьева О.А. Кандидат культурологии, доцент факультета искусств МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: olga@zinovieva.me

Койчуева З.К. Доцент кафедры «Декоративно-прикладное искусство и дизайн» Института культуры и искусства, Карачаево-Черкесский государственный университет имени У.Д. Алиева
e-mail: zuzakarach@mail.ru

Мизонова Н.Г. Кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой «Искусство костюма и текстиля», Ивановский государственный политехнический университет
e-mail: mizonov46@mail.ru

Аронов В.Р. Доктор искусствоведения, заведующий отделом дизайна НИИ РАХ
e-mail: aronov@list.ru

Монашерова И.Э. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова,
e-mail: innamonasherova@gmail.com

Бесчастнов Н.П. Доктор искусствоведения, профессор, декан факультета Искусств, заведующий кафедрой «Рисунок и живопись», Московский государственный университет дизайна и технологий им. А.Н. Косыгина
e-mail: npb.art@mail.ru

Дергилева Е.Н. Аспирант Института искусств МГУДТ
e-mail: dysua@mail.ru

Новиков В.Б. Заместитель заведующего лабораторией «биотехнологии» ФГБНУ ВИЭСХ ФАНО РАН РФ
e-mail: engin.food@gmail.com

Пресняков М.А. Член Союза художников России, доцент кафедры «Общегуманитарные, естественно-научные и профессиональные дисциплины» Рязанского филиала, Высшая школа народных искусств (институт), член-корреспондент Российской академии народного искусства
e-mail: resnyakovmaximilian@yandex.ru

Романова Е.О. Секретарь пресс-центра Аппарата Президента РАХ, научный сотрудник ММСИ, член-корреспондент РАХ
e-mail: tmpresslena@mail.ru

Теньков И.А. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: ivtmybox@mail.ru

Андросова Э.М. Кандидат культурологи, доцент, Руководитель департамента художественных и авторских проектов, куратор всероссийской выставки «Московский стиль», Центр поддержки и развития индустрии моды
e-mail: avtor-moda@yandex.ru

Шубина А.В. Аспирант Московского государственного университета дизайна и технологии, преподаватель
e-mail: lagatamorte@ya.ru

Панова Н.Г.
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Дизайн архитектурной среды», Московский архитектурный институт (государственная академия)
e-mail: pana00@mail.ru

Лиховцева А.В.
Искусствовед Ассоциации искусствоведов (АИС)
e-mail: likhovtsev@yandex.ru

Карелин Д.А.
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Архитектура общественных зданий» Московского архитектурного института
e-mail: dmitry.a.karelin@gmail.com

Ревзина Ю.Е.
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «История архитектуры и градостроительства» Московского архитектурного института
e-mail: revzina_home@mail.ru

Воробьева Д.Н.
Кандидат искусствоведения,
куратор, ст.н.с. Научного отдела Московского музея современного искусства,
преподаватель кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: darya@mmoma.ru

Мкртчян С.В.
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Дизайн» Московского Государственного Университета технологий и управления им. К.Г. Разумовского
e-mail: 7655682@rambler.ru

Мартынова М.С. Преподаватель кафедры «Дизайн среды» Московского Государственного университета дизайна и технологий (МГУДТ)
e-mail: 8mariamartynova8@gmail.com

Шестопалов С.С. Архитектор, ООО «Волков и партнеры»
e-mail: ss_shest@mail.ru

Пономаренко Е.М. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: ponomarenko.cath@gmail.com

В публикациях сохранен авторский стиль изложения.

Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник МГХПА

2/2015

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 30.06.2015
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 28,62.
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 2015