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

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

Сборник подготовлен в рамках разработки научной темы:
Методологические принципы проектирования единого образовательного пространства ресурсами художественно-промышленных вузов

Фундаментальные, прикладные и учебно-методические исследования

4/2018
Часть 2

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, 2018. – № 4. Часть 2 – 376 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 ВО «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
Цивьян Ю.Г. – доктор философии, почетный профессор имени Уильяма Колвина, Университет Чикаго
Лоддер Кристина – доктор философии, профессор, Школа искусств, Кентский университет
Ганцева Н.Н. – кандидат философских наук
Ефимов А.В. – доктор искусствоведения, профессор
Жердев Е.В. – доктор искусствоведения, 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 - 02598 от 26.04.2018

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

Зам. главного редактора: Н.Н. Ганцева
Выпускающий редактор: А.В. Сазиков
Редактор: Ю.Б. Иванова
Художественный редактор, верстка: А.В. Сазиков

© Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова, 2018

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, 2018. – № 4. Part 2 – 376 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
Tsivian Youri – PhD, William Colvin Emeritus Professor, University of Chicago
Lodder Christina – PhD, professor, School of Arts, University of Kent
Gantseva N.N. – Candidate of Philosophy
Efimov A.V. – Doctor of Art Criticism, Professor
Zherdev E.V. – Doctor of Art Criticism, 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

Deputy editor-in-chief: N.N. Gantseva
Managing editor: A.V. Sazikov
Editor: Y.B. Ivanova
Art-director, layout: A.V. Sazikov

© Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov, 2018

СОДЕРЖАНИЕ / SUMMARY

1. В.Б. Кошаев
V.B. Koshaev
Художественно-образная система
Artistic-imagery system 11

2. Альшурман Али Салем Хуссейн, Орлов И.И.
Alsharman Ali Salem Hussein, Orlov I.I.
Исторический фон сложения архитектуры исламского мира периода правления династии Омейядов 661–750 гг.
Historical background of addition of the architecture of the islamic world during the reign of the Umayyad dynasty 661–750 years 22

3. Е.А. Лисина
E.A. Lysina
Города западноевропейского средневековья: готика как метафора монотеизма
Cities of the western european middle ages: gothics as a metaphor of monotheism 33

4. С.Д. Петренко
S.D. Petrenko
Архитектурно-скульптурные мемориальные комплексы 1960–1980-х гг. (на примере городов Западной Сибири)
Architectural and sculptural memorial complexes of 1960–1980-ies (on the example of cities of the Western Siberia) 39

5. В.В. Слепухин
V.V. Slepuhin
Критика «формализма» и «натурализма» в искусстве 1930-х годов: на пути к концепции соцреализма
Criticism of «formalism» and «naturalism» in the art of the 1930s: on the way to the concept of socialist realism 49

6. К.Г. Мокрова
K.G. Mokrova
Выездные научно-производственные и научно-исследовательские практики в профессиональном образовании реставраторов монументально-декоративной живописи
Field scientific-technological and scientific-research practices in professional education of restorers of monumental-decorative paintings 55

7. В.И. Сытник, А.А. Щербаков
V.I. Sytnik, A.A. Sherbakov
Монументальная живопись и ее проблемы в современном архитектурном пространстве
Monumental painting and its problems in contemporary architectural space 62

8. С.Л. Аристова
S.L. Aristova
Н.Н. Дубовской (1859–1918). Художник и педагог (по материалам авторской переписки)
N.N. Dubovskoy (1859–1918). Artist and teacher (by materials of author's correspondence) 81

9. Е.А. Савинкина
E.A. Savinkina
Художественные «непрофессиональные» объединения 1920-х гг. Предпосылки возникновения и причины широкого распространения
Art «non-professional» unions of the 1920s. Background of the invention and causes of wide distribution 101

10. Т.С. Гамидов
T.S. Gamidov
Классицистические реминисценции в творчестве Ярослава Курбанова 1990-х гг.
Classic reminiscences in the works of Yaroslav Kurbanov 1990's 108

11. Лу Сяонань
Lu Xiaonan
Развитие исторического жанра в КНР до культурной революции. Ранний период творчества Дун Сивэня
The development of historical theme before China's cultural revolution. The early stage of Dong Xiwen's works 116

12. Вэй Сяо
Wei Xiao
Буддийский характер полихромной скульптуры династии Мин в Пинъяоском монастыре Шуанлиньсы
The buddhist character of the polychrome sculptures of the Ming dynasty in Pingyaos Shuanglinsa monastery 125

13. Л.Д. Михайлов
L.D. Mikhailov
Рисование геометрических тел и натюрмортов. Композиционные решения
Drawing of geometric forms and still-lives. Compositional variants 138

14. А.В. Скворцов
A.V. Skvortcov
Виртографика — новый тип графических изображений
Virtographics as the new type of graphic images 150

15. Н.П. Соколова
N.P. Sokolova
Особенности рисования фигуры человека, стоящего в контрапосте
Special character of the drawing of the human body in contrapposto 161

16. О.В. Столяров
O.V. Stoliarov
Классификация типов учебного рисунка рисунок натурный и аналитический
Classification of the types of academic drawing. Drawing from nature and analytical drawing 168

17. П.А. Ревенков
P.A. Revenkov
Издание «the Saint John's Bible» Дональда Джексона: стилевое многообразие в новейшей художественной интерпретации Священного Писания
The Saint John's Bible edition by Donald Jackson: stylistic diversity in the newest artistic interpretation of the Holy Scripture 175

18. Шу Ди
Shu Di
Роль пейзажа в китайской гравюре батального жанра: серия офортов «усмирение Западного Края»
The role of the landscape in Chinese battle prints: the pacification of the Western Land series of etchings 192

19. Т.Д. Карякина
T.D. Karyakina
Пейзаж в живописи на фарфоре эпохи барокко
Landscape porcelain painting of the epoche barocco 199

20. О.А. Чистякова
O.A. Chistiakova
История стекловаренной мастерской Юсупова в Архангельском (1811–1827 гг.) В контексте развития российского стекловарения
Yusupov's glass-making workshop in Arkhangelskoe (1811–1827) in the context of the development of russian glassmaking 205

21. А.А. Бутина
A.A. Butina
Маркку Пири — мода и дизайн в стекле
Markku Piri — fashion and design in glass 213

22. А.А. Ширинская
A.A. Shirinskaya
Техника спекания стекла как способ реализации творческого замысла на примере дипломов МГХПА им. С.Г. Строганова
The technique of sintering of glass as a way of implementation of the creative concept on the example of the diplomas of Moscow State Stroganov Academy of design and applied arts 223

23. Ж.Д. Жукенова
J.D. Zhukenova
Сырмақ — формула «позитив-негатив»
Syrmaқ — formula «positive-negative» 231

24. Лу Чжэнь
Lu Zhen
Изучение традиционной культуры и ремесел народности Мяо в университете города Кайли
The studying of the traditional culture and crafts of people of Miao at Kaili university 238

25. Л.В. Желондиевская
L.V. Zhelondievskaya
Дизайн в аспекте маркетинговых коммуникаций
The design aspect of marketing communications 242

26. О.Б. Павлова
O.B. Pavlova
Периодизация и систематизация актуальных арт-проектов XX–XXI веков
Periodization and systematization of the actual art projects of the XX–XXI centuries 251

27. М.М. Преображенская
M.M. Preobrazhenskaya
Использование концепций архитектурного проектирования, в том числе параметризма, в дизайне обуви с применением технологий 3d-печати
Using concepts of architectural design in the design of shoes with the technology of 3d-printing 266

28. А.В. Рыжов
A.V. Ryzhov
Прототипирование и организация деятельности ремесленников 1-й половины XVIII века как предпосылки к становлению проектных форм промышленного дизайна России
Prototyping and organization of the artisans of the 1st half of the XVIII century as a background to the establishment of the project forms of Russian industrial design 275

29. Р.И. Алиева
R.I. Alieva
Проблематика художественного образа в дизайне среды
Problematics of artistic image in design environment 291

30. О.Б. Дружинина
O.B. Druzhinina
Средства дизайн-программирования
Instruments of design programming 301

31. А.В. Сазиков
A.V. Sazikov
Выставочная деятельность Академии художеств СССР в период 1948–56 гг.
Exhibition activity of the Academy of arts of the USSR in the period of 1948–56 years 321

32. Н.Ю. Казакова, О.Г. Григорян
N.Y. Kazakova, O.G. Grigoryan
Анализ возможностей применения метода 3d-печати для создания модульных построек на планете Марс
The analysis of possibilities of application of the 3d-printing method for construction of the modular buildings on the planet Mars 342

33. А.С. Федорина
A.S. Fedorina
От вертикального монтажа Сергея Эйзенштейна — к построению темпоритмического сценария многополосных изданий
From Sergei Eisenstein's «vertical montage» to the construction of the tempo rhythmic scenario of the multipage edition 351

34. А.В. Вильчес-Ногерол
A.V. Vilches-Nogerol
У истоков мультимедиа в эксподизайне. Опыты включения средств кинематографа и фотографии в экспозицию в начале XX века
At the origin of multimedia in exposition design. Experience of integrating cinematography and photography at the beginning of the 20-th century 362

В.Б. КОШАЕВ
Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: koshaev@gmail.com

V.B. KOSHAEV
Doctor of arts, professor of the department «History and theory of decorative arts and design» o of the of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: koshaev@gmail.com

ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНАЯ СИСТЕМА

ARTISTIC-IMAGERY SYSTEM

В статье рассматривается категория художественно-образная система в отношении основных этапов развития искусства. Категория содержит характерные признаки канонов, обусловленных практическими и духовными функциями, которые представлены в логике художественных средств и пластических решений произведения. Категория позволяет предложить важные подходы к оценке и характеристике произведений разных эпох, объединенных общей задачей — целостностью формы.

Article discusses the category of artistic-imaginative system during main stages of art. This category contains characteristic features of canons, conditioned by practical and spiritual functions for man and society, which are represented in the logic of artistic means and plastic solutions of the work of art. It also allows developing approaches to estimate and characterize works of art of different eras, united by a common task - the integrity of the form.

Ключевые слова: образ мира, этапы искусства, художественные средства, канон, доминант.
Keywords: image of the world, stages of art, artistic means, canon, dominants.

Художественно-образная система — это категория миропредставления в искусстве, характеризующая самого человека и общество в наиболее высокой нравственной точке — апексе чувственно-интеллектуального бытия эпохи. Идея высшего предназначения открывается как система факторов: антропокосмогенеза, священства воплощаемых образов, законов художественного оформления. Три фактора оснуют феноменологию образного прочтения — его жесткую и, по сути, прагматическую функцию для человека. В этом смысле объект искусства как художественная цель, как особый нравственный маркер в разные времена выполняет только одну функцию — художественно-эстетическое речение совершенного состояния духа. И в смысле цели художественная система не отличается в целях настенных росписей Мадлена от современных инсталляций. И если сегодняшний объект не всегда различим в адресе приписки к искусству, то только потому, что инструменты искусствоведения не установлены в их иерархии — порядке законов употребления. И это, кстати, оказывается темой значительных допущений, так сказать «искусства возможного». Например, что имеет в виду археолог, этнограф и культуролог, когда используют термин «искусство», а есть и «искусствометрический»? Почему трактовки канона преимущественны в отношении искусства Средневековья, но не распространяются на иные художественные феномены, например, авангард, народное искусство, искусство нововременное? Почему определения канона подменяются каноническим правилом, которое, но не канон, различны не только в иудаизме, христианстве и исламе, но и внутри, например, христианства в трех векторах его разветвления.

Еще можно задать вопрос о функциях знакообмена в художественной вещи, которые учитывает семиотика. Почему «содержание произведения» дискутируется много десятилетий в привязке к «форме произведения», но не к «сущности» и «явлению»? А если и возникает такая тема, то она почти сразу локализуется в конкретные детали какого-то подуровня — например, психологии восприятия и психологии художественного творчества. Почему Кант трактует искусство как вопрос вкуса (суждение вкуса), но не само художественно-эстетическое достоинство вещи?

Из-за нечеткости ответов на эти вопросы и возникает наша тема как попытка сформулировать реакцию — как и из каких побуждений можно использовать категорию «художественно-образная система».

Для искусствоведения, которое само родилось из феноменологической программы стилевого анализа Винкельмана, художественно-образная система стала предметом анализа, что прекрасно изложено в отношении четырех этапов развития древнегреческой скульптуры. Это объясняется тем, что в структуре рассмотрения, во-первых, ученый использовал именно онтологический принцип — понятие божественной красоты, идеала, «превосходящего природу или натуру»; а во-вторых — предложил стилевой анализ информации, содержащейся непосредственно в пластическом решении произведения. Уточнение стилевых критериев в формальных парах Вельфлина укрепило теоретические построения теории искусства разбором двух больших стилей: барокко и рококо. Методы иконографии и иконологии дополняют определение анализа произведения, и отечественная школа так и формулирует основной метод исследования искусства — формально-стилистический. Положения Винкельмана и Вельфлина точно отвечают задачам теории искусства XX века и бесценны для архитектуры, дизайна, изобразительного и декоративного искусства. Аналитическая программа искусствоведения была продолжена в теории дизайна и архитектурного творчества и имеет на сегодня устойчивый вид, но важно, что формально-стилистический анализ может быть применен ко всем морфологическим линиям искусства.

Категория стиля опосредовано решила проблему феноменологии искусства, хотя сделать это должна была философия. Однако Иммануил Кант, современник Винкельмана, не дал искусствоведению каких-либо идей, и его интерпретация искусства свелась к «суждению вкуса» и «продукта способности суждения».

Об этом упоминаем, поскольку сопряжение в гуманитарной сфере и по сей день невелико и рассматривается как сфера сугубо феноменологическая. Художественное произведение не осознается именно в полноте философского основания и мировоззрения в искусстве. Причиной надо полагать несистемный характер в отношении философии, в которой онтологии Кант предпочел проблему познания (гносеологии), темы именно феноменологии. О сущности, содержании и форме искусства у Канта не сказано ничего. Возникшие в XX веке идеи интенции — лат. intentio «намерение, стремление», а также экзистенции — «*существование* в его простой фактичности», утвердившие в философии феноменологический акт, уводят тему сущности и содержания искусства в область именно намерений, например, психологии, и даже психоана-

литики. Термин «коллективное бессознательное» К.Юнга — сугубо феноменологическое определение, очаровавшее многих безыскусным, непроверяемым на самом деле обстоятельством, которое для искусства не только бесполезно, но часто манипулятивно, и именно онтологическая неопределенность дала повод к расцвету самых разных, порой экзотических, намерений и определений.

Целеполагания онтологии, а не феноменологии, хорошо читаются в дохристианских миропредставлениях, имеющих вполне конкретные коллективно-мифологическое модели, четко отвечающей характеру, во-первых, определению обрядов перехода (Арнольда ван Геннепа), а во-вторых — построения информации на основе законов устной культуры (в работах канадского философа Маклуэна в его теории типа информационных этапов культуры). Коллективно-мифологическое сознание показывает как раз процесс социализации и жизнесохранения, в то время как архетипы и паттерны Юнга скорее манипулятивны. Критерием онтологии выступает жертвенная ипостась, о чем у Гегеля сказано буквально следующее: «культ есть "вообще вечный процесс", в ходе которого субъект полагает свое тождество со своей сущностью» [1], а Кассирер отмечал, что «применительно к множеству мифологических мотивов еще можно показать, что они возникли не из созерцания природных процессов, а из созерцания культовых процессов», и не миф «дает ключ к пониманию культа, а ... культ является преддверием мифа и его "объективным" основанием» [2, с. 230]. То есть вся и дохристианская мифология, и прижизненная история Христа, и вслед за этим, вся последующая история европейской цивилизации построены на основе жертвенного существования и посвящения. Сменивший мифологическое миросозерцание опыт монотеизма онтологичен именно жертвенной стороной учения, что продолжается и по сей день и что было причиной тщательного его уничтожения в XX в. вместе с носителями онтологического знания — иудеями, христианами, мусульманами.

Существенным для нашей темы является введение в искусствоведение категории «ансамбль как образная система» М.А.Некрасовой и Г.К.Вагнером [3]. Мария Александровна, говоря об ансамбле, в категориях «художественный предмет, интерьер, архитектура, среда» отмечает сродное природе, культуре, традициям значение искусства как «глубинно-ценностные отношения с миром, проявляемыми как мировоззрение» [4]. Георгий Карлович устанавливает точку отсчета своего предмета

в модели мироздания, цитируя философа Н.Ф.Федорова: «"Храм вообще есть подобие вселенной, значительно низшее своего оригинала в действительности, но несравненно высшее его по смыслу. Смысл же храма заключается в том, что он есть проект вселенной"... понятие "храм-вселенная" имеет глубочайшую историческую традицию, из которой я выделяю византийский аспект...» [5]. Такое понимание легло в основание и науки о народном искусстве. Лейтмотив — «Макрокосм в Микрокосме» (Буслаев, Рыбаков и др.) — прослеживается во всех объектах народного искусства: ансамбле, костюме, обычных предметах. Традиционное жилище носит наименование «Дом». Домом именуют кафедральные соборы (Berliner Dom, Дом в Риге). Имя носит и Домский орган. Устойчиво понятие Дома Романовых. Дом восходит к наиболее святому понятию санскрита — мантре «Ом» (ॐ).

Позиции М.А.Некрасовой и Г.К.Вагнера нам важны, поскольку драматургия формы и разработка средств ее оценки искусствоведением представлены в теории в самых разных позициях и вариантах, часто не имеющих завершенного суждения, и охват художественно-образной систематики Модели Мира через ансамбль есть платформа гуманитарного содержания формы, поэтому подход во взглядах на художественно-образную систему искусствоведения как на проблему мировоззрения показывает специфику для различных эпох. В философии искусства этот аспект не имеет полной интерпретации, и мировоззренческие аспекты в искусствоведении и философии должны завязаться на основе четырех философских категорий как камнях мировоззрения — сущности, явления, содержания и формы в искусстве. Каждой категории отвечает соответствующий метод: онтология искусства, феноменология искусства, типология искусства, морфология искусства [6]. Особенность в том, что каждый раздел достоверен только в отношении со смежными, и в общем же виде художественно-образная система — это вопрос философии искусства, но только в той степени, в которой сама философия способна воспринять апофатическую [7] особенность самого художественного познания.

Итак, образность — удивительная особенность мышления человека. Она пронизывает все способы отражения мира в сознании общества и каждого члена социума. Она суть феноменологическая ипостась, зависящая от разных факторов: сформированного вкуса, направленности на объект — интенции — или экзистенции — выявления бытия как бытия и духовных потребностей самого человека и др. При этом обра-

зы перцепции (восприятия как эмпирической чувственности) и образы представлений (воспоминаний) есть почва воображения. Они и составляют основу художественного творчества, но только в законах онтологии жизнесохранения через жертвоприношение. Богатство самих представлений связано «касанием» человека с миром природы и людьми, и тем полнее, чем обширнее и разнообразнее действия и собственный опыт человека. Это лежит в основе образов перцепции [8] и перевода реального видения в специфические перцепции видения, и справедливо суждение, что интеллект человека — на кончиках его пальцев, и это связывает чувственные и интеллектуальные свойства мышления. Замыкается человеческий опыт в выборе онтологической модели существования.

Исторически генезис образов художественного представления обусловлен типом общества, в котором сама чувственная перцепция как основа обусловлена тремя параметрами бытия: 1) природопроизводственный фактор (присвоение, охота, ремесла, подсечное земледелие и севооборот, мануфактура, индустрия; 2) этнорелигиозный фактор как тождество человека и окружающей его Природы и Космоса (анимистические и пантеистические представления, языческие взгляды, монотеистические и монические воззрения); 3) фактор социально-организованной структуры (родовые, племенные, общинные, союзы племен и княжеств, государственные формы).

Соответственно, задача художника во все времена состоит в выработке соответствующих художественных инструментов для показа особенностей ценностей времени (этапа развития человеческого сообщества) в трех факторах общественной жизни. Образ как идея фиксируется устойчивыми и специфическими для различных эпох доминантами образной системы в искусстве. Мы говорим о доминантах: морф, морфема, метаморфема *(*антропоморфема*)*. Доминант, по сути, выступает «каноном эпохи», и это обстоятельство онтологическое, привязанное к культовым действиям и сакральному, священному, духовному объекту почитания. Канон-доминант реализуется в функциях или «каноническом правиле» и выступает суммой «оговоренных» соглашений характера священных объектов. Соглашения реализуются пластически: изобразительными*, декоративно*-прикладными и монументально-декоративными*, формально-ассоциативны*ми средствами как инструментами стилистической (оптической) оценки «чувственности» события. В этом искусствоведение отличается от остального дивертисмента гуманитарной среды — истории, этнографии, культурологии, археологии, философии, эстетики, с которыми искусствоведение связано через искусствознание, или раздел, именованный «теорией общего художественного процесса» [9].

Художественный образ — представление в видах, формах и жанрах искусства, идейно-значимых в конкретную эпоху (первоначально сакральных, впоследствии духовных, как атопически сакральных) ценностей жизни, в раскрытии единства человека в наиболее общем виде с людьми и Мирозданием. Идея жизнесохранения материализуется в предметно-пространственной среде в соответствии с потребностями защиты человека от внешних условий и внутренних факторов отрицания. Этому служит инструментарий преодоления сопротивления среды и поддержания духовных установок в виде канонических правил эпохи.

Схематично каноны-*доминант*ы характеризуют искусство эпохи так.

МОРФ. По аналогии с определением «морф» (от греч. μορφή — «форма»), или минимальной значащая часть высказывания или минимальная значимая единица текста в лингвистике, морф в нашем случае — «минимальная смысловая часть изображения» — отдельный почитаемый сакральный образ «канон-доминант изображения» — основной тип изображения в палеолите. Можно говорить о морфе как коллективном приоритете образов зверя, птицы, «венеры». А.Д.Столяр провел анализ «источниковедческого фонда» древнего искусства как познавательных возможностей и атрибуции древних объектов по их «интеллектуальным» и «символическим» значениям, что отвечает ряду концепций и характеризует «масштаб ментальности древнего человека» [10]. Интересны реконструкции, например, для изображений верхнего палеолита, где ученый видит проработку деталей внутри контура, переход к четвероногим изображениям, движение — летящий галоп, полихромную живопись и становление элементарно-профильной композиции, зарождение профильно-перспективного построения.

МОРФЕМА. Канон-доминант морфема, по аналогии с морфом, может полагаться как минимально значимая графема образа, но уже не объекта охоты и почитания, а Вселенной. Морфема состоит из отдельных, связанных между собой по смыслу частей, образующих значимую фигуративную норму образа пространства, мира, мифа его творения. Структура пространства обусловлена мифологическими моделями творения мира. Мифопоэтическая структура обусловлена устным типом

передаваемой информации, в которой главное место отведено обрядам перехода. Морфема как тип (макет Вселенной) прослеживается с послеледникового времени — мезолита. Одно из ранних изображений — это Шигирский идол из лиственницы, найденный под Екатеринбургом, которому, по последним данным, — 11,6 тыс. лет. Морфема устойчиво повторяется в неолите и в эпоху металла. Морфема представлена чаще структурой мироздания, но также может быть выражена и морфом как мифопоэтической модальностью (образ утки — помощник-демиург в модели творения мира). Морф и морфема дошли до нас в образах народного искусства в формах декоративного искусства, эпоса, былинах, сказках. Проблема сложности выражения идеи Вселенной решается символико-графическим исполнением (моленной?) вещи, самодостаточной, например, в пермском стиле, но также зависит от законов синтеза декора и формы.

МЕТАМОРФЕМА. Канон-доминант Средневекового искусства характеризует идею Единосущего, начиная с описания Библейского Творения Мира и представленного наиболее полно и четко в ветвях монотеистических религий, креационизме; но специфически и в манифестационизме. Метаморфема отменяет множество мифологических моделей творения мира и открывает сакральную природу Мира как сотворенного Богом-Отцом. Возникающий единый пространственно-временной континуум оформляется канонически в двух морфологических линиях: литургии (причастном событии) и Первообразе (иконе). Храмовое действие и почитание Первообраза рождают разные планы искусства — духовный стих, церковные хор и музыку, особый храмовый тип сооружения, иконопись, предметы, участвующие в обряде. При этом прежний сакральный план искусства утрачивается и сохраняется как фольклор ввиду календарно-производственной обрядности.

Метаморфема сохраняет свое значение до настоящего времени. Вместе с тем, можно отметить усиление процесса индивидуализации искусства как выражения личной свободы в социуме, что совпадает с появлением в новое время понятий «мировоззрение», «наука», «философия», также видов и жанров светского искусства: театра, оперы, поэзии, академического профессионального искусства. Не будет ошибкой отметить, что процесс индивидуализации обрел вид антропоморфемы, которая характерна, прежде всего, как утопическая модель замены идеи Творца на идею творческой воли человека. Эта утопия сохраняется в

ряде художественных феноменов и в настоящее время. Ее основание можно связать с экзистенциальными воззрениями на природу художественного творчества.

Искусство XX века, сохранив достижения живописи, графики, скульптуры, архитектуры и действуя в рамках христианского цивилизационного чутья, подарило миру удивительные темы: концепты послереволюционного времени: конструктивизм, абстракционизм, супрематизм, функционализм, органику, контррельефы и иные модификации первичной и вторичной предметности авангарда. Отделив формально-ассоциативными средствами форму от семантики прошлых «текстов», авангард на первый план выдвинул гештальт как концепт фигуративности художественных средств. Новая пластическая реальность образует и смыслы новой символики и новой семантики. Художественные языки формируются не на стилевой, а на гештальт-основе. Это кардинально меняет законы собственно возникшего искусства, а также расширяет возможности существующих видов. Основным становится правило конструктивности, функциональности, игра понятиями композиции — «чистых» форм объекта, поиск новых стилевых манер и эффектов выразительности.

Таким образом, категория художественно-образная система создается на условиях: а) антропоморфного тождества миру; б) выражения священства объектов; в) «чистых» средств конструирования формы. При этом важно, что условием самого искусства являются именно чувственное «осязание» связи мира земного бытия с бытием неземным. Образ Мира как художественно-образная система не есть абстрактная целостность, но целостность через приносимую жертву — связь бытия естественного (вещного) с бытием сверхъестественным (идейным), в котором семантика есть либо свойство самих объектов изображения, либо вынесенное за форму значение, относящееся к переживанию художника/зрителя. Не всякая систематика автоматически ведет к целостности. Нужно еще знание законов вещи в средствах художественного синтеза и знакообмена в культуре.

Примечания:

1. *Hegel G.W.F.* Op. cit. S. 204 ff.

2. *Кассирер Э.* Философия символических форм. В 3 т. Т. 2. М.; СПб., 2002.

3. *Некрасова М.А.* Проблема ансамбля в декоративном искусстве // Искусство ансамбля, художественный предмет, интерьер, архитектура, среда. М., 1988; *Вагнер Г.К.* Древнерусский ансамбль как образ мира // Искусство ансамбля, художественный предмет, интерьер, архитектура, среда. М., 1988; *Вагнер Г.К.* Византийский храм как образ мира // Византийский временник. Т. 47. М., 1986. С. 163–181.

4. *Некрасова М.А.* Место народного искусства в реалиях нового времени и ключевые понятия в культурной политике / Народное искусство России. Традиции и современность / отв. ред. М.А.Некрасова. Вологда, 2008. С. 10.

5. *Вагнер Г.К.* Византийский храм как образ мира / Византийский временник. Т. 47. С. 163: здесь автор дает сноску на источник (*Федоров Н.Ф.* Соч. М., 1982. С. 571).

6. Вопрос рассматривался автором в ряде работ: *Кошаев В.Б.* Метаморфема и канон в искусстве христианского мира // Онтология искусства христианского мира: изобразительное и монументально-декоративное искусство, архитектура, и предметно-пространственная среда. МГХПА им. С.Г. Строганова, Москва, 2017. С. 14–24; Морфология и онтология искусства: теоретико-методологические аспекты. Ч. 1. Форма в искусстве и история научных идей в морфологии искусства // Дизайн. Искусство. Промышленность / Design. Art. Industry (DAI). ISSN 2312-6116. 2017. № 4 и др.

7. А.Ф.Лосев весьма жестко настаивает на следующем: «Символизм есть апофатизм, и апофатизм есть символизм. Разорвавши эти две сферы, мы получим или агностицизм с пресловутыми “вещами в себе”, которых не может коснуться ни один познавательный жест человеческого ума, так что все реально являющееся превращается или в беспросветное марево иллюзий, или в порождение человеческого субъективного разума, или получим уродливый позитивизм, для которого всякое явление и есть само по себе сущность…» (*Лосев А.Ф.* Философия имени / Самое само: Сочинения. М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 110). Этот аспект характеризует понятие апофатики как большее обстоятельство, нежели только его религиозное преломление, где он получил весьма отчетливое прочтение, например: *Тростников В.* Апофатика — основной метод науки XXI века. URL: http://pravoslavie.ru/736.html (дата обращения: 26.09.2018).

8. В понятии «перцепция» много путаницы, и в словарях его обозначают как «восприятие», но точнее было бы сказать о сформированном в сознании «банке данных» — совокупности синестезийно-чувственных характеристик объектов нашего мира, представленных в сознании понятием не «как вижу, слышу, ощущаю и т.д.», а «как знаю». Как знаю — это тема места вещи в сфере общих интересов «банка перцепций».

9. *Прокофьев В.Н.* Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса / В.Н.Прокофьев. Избранное. Об искусстве и искусствознании. М., 1985.

10. Генеалогию художественных систем А.Д.Столяр рассматривает как значимую проблему происхождения искусства палеолита и выделяет два основных аспекта: технический (исполнительский), дающий необходимые навыки изображения, и интеллектуальный, психологический, объясняющий аспекты формирования символического представления и функцию образов: «генеалогическое древо палеолитического анимализма». Также автор устанавливает основные стадии развития палеолитического искусства. В частности, в период Средний Ориньяк — Мадлена (20000–10300) происходит проработка деталей внутри контура, переход к четвероногим изображениям, передача движения (летящий галоп), полихромная живопись и становление элементарно-профильной композиции, зарождение профильно-перспективного построения. Очень важно, что искусство формы автор видит, прежде всего, в магической (сакральной) связи с жизнью человека.

АЛЬШУРМАН АЛИ САЛЕМ ХУССЕЙН
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: dr.alishurman@gmail.com

ALSHARMAN ALI SALEM HUSSEIN
Postgraduate-student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: dr.alishurman@gmail.com

И.И. ОРЛОВ
Доктор искусствоведения, профессор кафедры дизайна ЛГТУ, член творческого Союза дизайнеров РФ
e-mail: igorlov64@mail.ru

I.I. ORLOV
Doctor of art studies, professor of Lipetsk State Technical University, member of International Academy of Natural History (United Kingdom, London), doctor of science, Honoris Causa
e-mail: igorlov64@mail.ru

ИСТОРИЧЕСКИЙ ФОН СЛОЖЕНИЯ АРХИТЕКТУРЫ ИСЛАМСКОГО МИРА ПЕРИОДА ПРАВЛЕНИЯ ДИНАСТИИ ОМЕЙЯДОВ 661–750 ГГ.

HISTORICAL BACKGROUND OF ADDITION OF THE ARCHITECTURE OF THE ISLAMIC WORLD DURING THE REIGN OF THE UMAYYAD DYNASTY 661–750 YEARS

В данной статье рассматриваются исторические предпосылки сложения исламской архитектуры и предметного мира в период правления первой наследственной династии халифата Омейядов (661–750), который испытал на себе влияние культуры Древней Месопотамии, Древнего Египта, Древней Персии, Древней Сирии и Палестины. До начала VII столетия территории, завоеванные арабами-мусульманами, сохраняли некую обособленность от остального культурного мира Востока. Архитектура халифата, особенно в начале VII века, развивалась под непосредственным влиянием римско-византийской и иранской школ. Архитекторы, которые работали на территории халифата, были, в основном, из завоеванных арабами городов Сирии, Двуречья, Ирана, Малой Азии (Иерусалим, Наблус, Бейрут и др.) Все это не могло не сказываться на формировании идейно-художественных особенностей городской архитектуры региона, нашедших свое зримое отражение в морфологии возводимых мусульманами новых городов, культовых и жилых зданий.

In this article historical prerequisites of addition of Islamic architecture and the subject world in the period of board of the first hereditary dynasty of the caliphate Omeyadov (661–750) who was influenced by culture of Ancient Mesopotamia, Ancient Egypt, Ancient Persia, Ancient Syria and Palestine are considered. Before the beginning of the VII century of the territory won by Muslim Arabs kept a certain isolation from other cultural world of the East. As at this time the main town planning and monumental architecture developed in the conditions of transcontinental trade on «A great Silk way» and the «Indian karavanny route» controlled by sogdiysky trading houses lengthways the karavannykh of roads which beginnings were in nominal vassal dependence on China. The architecture of the caliphate, especially at the beginning of the VII century developed under direct influence of the Roman-Byzantine and Iranian schools. Architects who, worked at the territory of the caliphate were, generally from the cities of Syria, Dvurechya, Iran, Asia Minor won by Arabs (Jerusalem, Nablus, Beirut, etc.). All this couldn't but affect formation of the ideological and art features of city architecture of the region which found the visible reflection in morphology of the new cities built by Muslims, cult and residential buildings.

Ключевые слова: ислам, халифат, сунниты, омейядская династия, шахристаны, градостроительство, культовые сооружения, мечети, медресе, караван-сараи, культурное пространство, религиозная идентичность, городская среда.
Keywords: Islam, caliphate, Sunnites, omeyadsky dynasty, shakhristana, town planning, cult constructions, mosques, madrasah, caravanserais, cultural space, religious identity, urban environment.

Период правления династии Омейядов можно считать началом сложения оригинальной архитектуры исламского мира, которая в дальнейшем будет развиваться по двум основным направлениям: культовые сооружения и дворцовые комплексы. Сформировавшееся у арабских народов в доисламский период культурное наследие не могло в полной мере обеспечивать те коренные религиозно-политические процессы, которые происходили на осваиваемых территориях халифата, поэтому содержание исламской религии, включая ее активно формирующееся эстетическое содержание, во многом явилось ключевым моментом для дальнейшего закрепления и распространения новой морфологии архитектурно-предметной среды халифата и оказало существенное влияние на искусство и символику предметного мира исламских стран [1, с. 13].

История развития ранней религиозной архитектуры ислама известна нам, в основном, по письменным источникам и представлена несколькими объектами. Это, прежде всего, здание Каабы, которое было возведено в 608 г. первоначально как постройка из камня и дерева. Позже, после пожара, уже в период Омейядов, Кааба была перестроена в 684 г. из камня, украшена мозаикой из церкви VI века в Сане (Йемен). В период правления династии Омейядов на месте дома Мухаммада в Медине в 707–709 гг. было построено второе святилище Аравии — мечеть с двором и галереями. В Сане «по арабскому плану» была построена мечеть Аль-Джами аль-Кабир с крытыми галереями по периметру двора. В период правления династии Омейядов столица халифата была перенесена из Медины в Дамаск (Сирия), который стал главным политическим, торговым и культурным центром огромной державы, вследствие чего очень быстро вырос до огромного мегаполиса. Его роскошные дворцы и мечети, выстроенные в центре города, были окружены кварталами ремесленников, которые производили прекрасное оружие, ювелирные изделия, ткани, а также многочисленными торговыми улицами и базарами. Среди этого великолепия особенно выделялась Большая мечеть, расположенная по соседству с крепостной стеной, которая была построенная халифом Валидом 1 в 708 г. Ее грандиозные габариты 158 х 100 м зримо доминировали над общей рядовой застройкой Дамаска, поэтому мечеть Омейядов называли «Великой мечетью Дамаска». Мечеть была построена на месте древней христианской церкви, в которой хранилась голова Иоанна Крестителя. В дальнейшем, начиная с VIII столетия, широкое распространение на территории империи Омейядов

получило строительство своеобразных «феодальных замков», которые объединяли на своем укрепленном пространстве культовые (мечети), жилые (бани, дворцы) и хозяйственные постройки. Как правило, эти «замки» имели квадратные очертания, наиболее известные из них были возведены на территории современной Иордании (замок Мшатта, VIII в.) [2, с. 183] Строительство таких «замков» имело огромное стратегическое значение, а выбор их расположения был обусловлен, прежде всего, защитой основных караванных путей. Вдоль этих же караванных дорог на определенном расстоянии друг от друга строились т.н. караван-сараи (постоялые дворы), в которых путники могли найти воду, ночлег и корм для своих вьючных животных. В эпоху правления крупные города Омейядов возводились и перестраивались не только на территории Сирии, но и в Двуречье, где рядом со старыми античными городами стали вырастать новые городские центры: Куфа, Басра, Мосул и др. Такая активная градостроительная практика Омеяйядской аристократии, которая базировалась на быстром восприятии местных доисламских традиций покоренных народов, привела к выработке оригинальной архитектурно-планировочной структуры мусульманских городов [2, с. 184].

Первоначально мусульманские города являлись лишь резиденциями правителей. Они возникали, как правило, возле цитадели — «феодального замка» какого-нибудь эмира, принадлежащего к омейядскому клану, здесь же селились воины, слуги, придворные и ремесленники, обслуживающие интересы господина. Территория такого поселения — «замка», естественно, была окружена крепостной стеной и носила название шахристан. Такая тенденция прослеживается на протяжении первых двух веков становления и развития исламской государственности и архитектуры, вплоть до IX–X вв. [2, с. 185]. Город окружался крепостной стеной, довольно часто даже двойной, на самой верхней точке рельефа над городом «мединой» господствовала цитадель «касба». В стенах города прорезались ворота — либо с четырех сторон света, либо по числу путей, связывавших его с другими значительными городами страны. Городская застройка делилась на кварталы по этническому или ремесленно-производственному признаку. Эти кварталы, становившиеся нередко гнездом племенной розни, огораживались и запирались на ночь. У ворот городов-шахристанов обычно располагались базары, караван-сараи, мечети, бани, жилые и ремесленные кварталы, в общем, складывалась целая социально-городская инфраструктура. Таким об-

разом, центр городской, социально-религиозной жизнедеятельности перетекал именно в эти новые кварталы (предместья), которые, в свою очередь, также обносились новыми крепостными стенами, расширяя городское пространство. За стенами города располагалось обширные мусульманские кладбища, в этом отношении города Востока отличались от европейских (где хоронили в городской черте близ церквей). Города снабжались водой из реки, источника или колодцев, которые часто становились ядром растущего поселения. Нередко города имели разветвленную сеть канализации с закрытыми коллекторами. Типология зданий и сооружений обусловлена, в первую очередь, природно-климатическими факторами, феодально-родовым укладом жизни, требованиями культа, отчасти была заимствована у покоренных народов.

До исламского завоевания фортификация у арабов была практически неизвестна, лишь один город Таиф был защищен крепостными стенами. Даже Медина не имела стен, и только при Мухаммеде она была окружена рвом. Во времена своих походов на дорогах в Дамаск или Двуречье арабы встретили римско-византийские пограничные крепости-форты, по образцу которых мусульмане также стали возводить свои укрепленные «замки» — «рибаты». Это почти квадратные в плане укрепления, чаще всего около 70 × 70 м, с круглыми башнями на углах и полукруглыми вдоль стен, и с крытыми помещениями, расположенными вокруг двора. У римлян и византийцев центральный проход через крепостные ворота был всегда прямой, и арабы-завоеватели долго сохраняли эту особенность в своих укреплениях (таковы, например, ворота Каира XI в.). Однако поскольку т.н. «коленчатый вход» был известен еще с древности и в Малой Азии (Синджирли) и в Двуречье (Ашшур) и в городах Средней Азии, постольку он появляется в укреплениях Багдада, а позднее в Халебе и Дамаске. Проход для стрелков (боевые галереи) обычно шел вдоль гребня стены, но иногда он размещался и в самой толще стен (Ухайдир в Двуречье, 776 г. или стены Каира, XI в.). Уже с VIII в. арабы вели в свою фортификацию площадки навесного боя (т.н. «машикули») через щели арок (стены и ворота Ухайдира, ворота Каира XI в.). В этом мусульмане опередили фортификационную науку Западной Европы, где навесные машикули стали появляться лишь с конца XII в. Таким образом, мы видим, что арабы за полтора столетия сделали значительные успехи в фортификации, опираясь на достижения предыдущих цивилизаций.

Позднее на завоеванных пространствах Персии арабы познакомились с архитектурой сасанидских дворцов, от которых мусульманские зодчие переняли купольный аудиенц-зал с открытым на фасад трехнефным сводом в качестве его преддверия. Это сочетание, определявшее архитектурные формы дворцов Двуречья, впоследствии отчасти проникло и в композицию дворцов-замков Иордании. Известно, что мусульманские правители и наместники никогда не пользовались жилищем своих предшественников, выбирая для себя из соображений престижа и безопасности новое место, они тем самым обрекали старый дворец на разрушение. Вот почему сегодня нам известны лишь немногочисленные, сохранившиеся памятники дворцовой архитектуры Ислама. Среди многообразных типов жилища сегодня можно выделить два основных — «замкнутый дворовый» и «башенный».

В эпоху правления Омейядов в исламском мире также постепенно вырабатывались определенные архитектурные типы городской застройки как религиозно-культурного, так и торгового назначения. Интенсивная караванная торговля вызвала необходимость строительства в больших городах и на линии торговых путей постоялых дворов «караван-сараев» — «фундук». Караван-сараи, возводимые практически во всех больших городах халифата, по сути, представляли собой монументальные гостинично-складские комплексы, сопоставимые, пожалуй, лишь с римскими монументальными сооружениями. Средневековые рынки мусульманских городов образовали систему крытых улиц с мастерскими и лавками, причем для торговли тканями отводились особые крытые пассажи «кайсария» [2, с. 185]. В этот период складывается довольно развитая сеть зданий общественного назначения. Особое значение в городской жизни получили бани «хамамы», служившие помимо своего прямого назначения местом деловых встреч и приятельской беседы. Уже с VIII в. в Сирии и Египте возникают больницы «маристаны». Это были обширные комплексы с помещениями для стационарных и приходящих больных, с отделением для душевнобольных, баней, кухней и др. В городах средневековой Европы подобные учреждения тогда были неизвестны.

Жаркий климат и наличие давних традиций Востока на территориях мусульманских стран обусловили преобладание жилых построек замкнутого дворового типа. Еще задолго до возникновения Ислама на Востоке утвердилось деление жилища на мужскую и женскую половины,

существовавшее во дворцах Ассирии и ахеменидского Ирана, в домах Древней Греции и Рима. Ислам канонизировал подобную традицию, возведя ее в обязательное условие, которое строго соблюдается среди мусульман даже сегодня и на Востоке, и на Западе. Некоторые элементы мусульманского типа жилища, занесенные с востока на запад, впоследствии появились и на берегах северной Африки. Поскольку исламская архитектура заимствовала строительные конструкции у покоренных народов (попавших под власть мусульман), постольку мусульмане, усваивая чужие принципы, по своему интерпретировали эти конструкции с повышенной декоративностью. Первоначально мусульманские строители применяли в отделке интерьеров старые колонны, взятые из античных или римско-византийских сооружений (иногда просто копируя их), позднее (по мере развития собственных навыков) стали вырабатываться и специфические мусульманские формы колонн с тонкими стволами без энтазиса, имеющие несколько колец и поясков. Капители мусульманских колонн чаще всего имели вид куба, покрытого богатым орнаментом, а снизу разработанного мотивами сталактитов или просто закругленного [3, с. 269]. Характерные для Востока плоские деревянные потолки выполнялись из стволов или пластин дерева, которое обшивалось снизу, а сверху на них настилали дощатый настил и крыли полы. Потолки, как правило, имели открытые балки, подшивку в виде кассет, плоских богато орнаментированных панелей и декоративных «сталактитов» [3, с. 268].

В первоначальный период сложения культовой практики Ислама мусульмане были не особенно требовательны к помещению для молитвы, например, самая первая «прото-мечеть» в Медине представляла собой простой навес во дворе жилища Мухаммеда. Во время джихада в захваченных мусульманами городах они приспосабливали под молитву христианские церкви, синагоги и здания иных культов, часто не брезговали молиться бок о бок с христианами, просто занимая часть церковного здания. Со временем дальнейшего развития религиозных практик Ислама культовая архитектура активно включается в поддержку возрастающего престижа религии, и мечеть становится таким же основным объектом строительства, как и дворцы. Предельно простые формы исламского культа не были связаны с какими-либо специальными требованиями к мусульманскому культовому зданию. Если в христианских церквях совершается литургия, в которой верующие активно соучаствуют, то мусульманская мечеть является всего лишь местом для молитвы. Этой функции вполне удовлетворял так называемый «арабский» тип мечети, состоявшей из зала с кровлей на столбах и лежащего перед ним двора. Со второго года хиджры молящиеся мусульмане начинают обращать лицо в сторону Каабы (до-мусульманского святилища) в Мекке, почитание которого включается в религиозный кодекс мусульман. В соответствии с этой практикой, в сторону Мекки ориентируются и все мусульманские мечети. Ориентация строения мечети по направлению к Каабе называется «кибла», а нужное направление внутри интерьера мечети указывает особая ниша «михраб» обозначенный специальной аркой. Причины происхождения формы этой детали мечети до сих пор не вполне ясны, поскольку в разных странах могли оказать воздействие домашние алтари доисламских культов, апсидные ниши церковного зала, обращенные в сторону Иерусалима, ниша синагоги (как в Дуре Эвропос). Тем не менее, в качестве обязательного элемента интерьера мусульманской мечети михраб складывается окончательно на рубеже VIII в.

Поскольку правоверные мусульмане становились на молитву рядами, как в строю, постольку возникало активное преобладание ширины зала мечети над глубиной пространства. Плоские балочные кровли ранних арабских мечетей ложились на столбы или колонны, образуя поперечные нефы, параллельные стене с михрабом, такой тип мечети называется «мекканским». В эпоху правления Омейядов в Дамаске, где были еще свежи традиции античного и византийского зодчества, мусульманскими зодчими была заимствована базиличная композиция зала с продольными нефами. От христианских базилик к мусульманам перешло также выделение более широкого и высокого среднего нефа, ведущего к михрабу, чем достигалась большая выразительность интерьера и акцентировалась линия главной оси. Нефы зала мечети обычно свободно раскрываются в пространство двора. Для защиты от солнца двор мечети окружен крытыми галереями. В первом типе двора (мекканском) боковые галереи размещаются в один-два нефа, во втором (дамасском) — они гораздо шире и составляют три-четыре нефа. Поскольку молитва может совершаться и во дворе, постольку и на дворовом фасаде нередко делается михраб, который в этом случае называется «аназа». Как правило, во внутреннем дворе устраивается бассейн (фонтан) для ритуальных омовений перед совершением молитвы.

Православные христиане на Востоке призывали на службы колокольным звоном, иудеи собирались в синагогу под звуки трубы, а

мусульмане стали возглашать призыв к молитве. Первое время «муэдзины» о начале молитвы возвещали с крыши мечети или близлежащего высокого здания, и лишь примерно через полвека для этой цели стали возводить специальные башни — «минареты». Прообразом минаретов, скорее всего, стали башни христианских колоколен, отсюда идут различия в формах круглых (восточных) и квадратных (западных) минаретов. По мере развития и усложнения религиозных практик Ислама, мусульманские мечети стали различаться по своим функциям и, соответственно, по размерам. В большом городе строилась и большая «соборная» мечеть «ал-масджид ал-джами» для общегородской пятничной молитвы «намаза» а также десятки малых «квартальных» мечетей. Стоящая посреди города большая мечеть служила не только культовым, но часто и политическим и культурным центром города. При таких мечетях создавались крупные библиотеки, в мечетях читали лекции крупнейшие богословы, некоторые крупные мечети, как, например, «ал-Азхар» в Каире или «Каравийин» в Фесе, стали прославленными университетами мусульманского мира. В соборных мечетях важной частью интерьера, помимо михраба, является деревянная ступенчатая кафедра «мимбар», которая в качестве религиозного элемента появляется уже в ранних мечетях. После покушения на одного из омейядских халифов, произошедшего в мечети, для халифа, правителя или наместника стала возводится близ михраба особая деревянная решетчатая ограда «максура». В окрестностях крупных городов часто возводились пригородные мечети «мусалла», предназначенные для молений во время больших ежегодных праздников с большим стечением народа. Такие мечети представляли собой обширную площадь, как правило, обнесенную прямоугольником стен с крытыми галереями. Мечети также являлись центрами сосредоточения исламского духовенства, которое обладало огромным духовно-политическим и финансовым влиянием (владело большими земельными угодьями и недвижимым имуществом). Помимо мечетей. во многих больших городах халифата строились т.н. медресе, высшие богословские учебные заведения исламского мира (уммы).

По мере развития исламской архитектуры, в культовых сооружениях зодчие начинают применять практически все виды сводов. Купола мечетей часто делаются двойными: внутренние (интерьерные) — более плоские, наружные (фасадные) — более высокие. В межкупольном пространстве, как правило, располагались деревянные подпорки.

Формы куполов культовых сооружений в различных регионах халифата могли быть различными. Для Сирии и Египта наиболее характерен повышенный стрельчатый купол, для стран Магриба и Турции — более сферический, а для шиитских сооружений Ирана и Индии купола выводились в форме груши или луковицы [35, с. 268]. Основными строительными материалами, используемыми при возведении различных типов сооружений, служили, как правило, естественный камень (известняк, песчаник, гранит), обожженный кирпич (иногда сырец), а в тех областях, где было достаточно древесины, применялась и она (например, Испания, Индия, Малая Азия). Наиболее распространенными отделочными материалами служили гипс, который применялся для нанесения штукатурки, алебастр (использовался для декорирования интерьеров) и керамическая плитка в виде изразцов и кафеля (покрытые яркой цветной глазурью). В интерьерах богатых домов часто применялась отделка ценными породами камня (мраморные плиты и мраморная мозаика) и деревянные резные панели (часто с применением интарсии и инкрустации перламутром, слоновой костью и ценными металлами) [3, с. 268].

Таким образом, можно констатировать тот факт, что даже за первые полтора столетия (от первых выборных халифов до падения первой наследственной династии Омейядов) активного сложения культурно-художественных особенностей исламского мира характерной особенностью искусства мусульманских стран является преобладание в нем декоративного начала. Уже на ранних этапах сложения системы эстетических и художественных ценностей Ислама можно заметить и вычленить две главные черты нового искусства: во-первых, отсутствие изображений живых существ и, во-вторых, тяга (любовь) к абстрактному декору преимущественно геометрического характера. Это обусловлено запретами, наложенными Мухаммедом на изображение людей и животных, который был вызван страхом перед возрождением идолопоклонства среди арабских племен. Этот запрет, в первую очередь, относится к местам отправления культа. Хотя стоит отметить, что иранские мусульмане, принадлежащие к шиитскому направлению Ислама, не приняли этих ограничений и сделали эти ограничения исключение лишь для мечетей. Это отступление можно списать на счет характерных культурно-исторических особенностей иранской культуры. Интересен тот факт, что это отступление от строгих ограничений можно встретить и в искусстве «правоверных» мусульман периода первых династий Омейя-

дов и Аббасидов [4]. Многие исследователи усматривают здесь влияние богатого наследия покоренных народов, принадлежащих ранее к более развитым цивилизациям Ирана и Византии, древнего Востока и Китая. Мусульмане, особенно в начальный период своего культурного становления, охотно использовали мастеров покоренных стран, чем и объясняется византийское и даже эллинистическое влияние на искусство Ислама. Мусульманское искусство первых веков активно развивалось преимущественно при дворцах халифов, правителей регионов и крупных городах. Влияние халифа и его двора было решающим в силу того, что они давали средства на постройку и украшения религиозных сооружений и были главными заказчиками интерьеров, обстановки и утвари для дворцов и прочих резиденций, благодаря быстро перенимаемой мусульманскими правителями тяги к роскоши.

Примечания:

1. *Орлов И.И.* Орнаментальное искусство. Учебное пособие под грифом УМО. Липецк: Изд-во Липецкого государственного технического университета, 2015. 78 с.

2. *Саваренская Т.Ф.* История градостроительного искусства. Раболадельческий и феодальные периоды: Учебник для вузов. М.: Стройиздат, 1984. 376 с.: ил.

3. *Соловьев Н.К.* История интерьера. Древний мир. Средние века / Н.К. Соловьев. М.: В.Шевчук, 2007. 350 с.

4. *Альшурман А.С.Х.* Construction and Volume-spatial of Islamic architectural structure of sunni mosques in Jordan (Конструктивная и объемно-пространственная структура мусульманской архитектуры сунитских мечетей Иордании). International organization of scientific researches (IOSR), USA, 2016.

5. Архитектурные формы и конструктивные решения зданий ранней исламской архитектуры в Иордании // Научное обозрение. М.: Наука образования. 2017. № 29.

Е.А. ЛИСИНА

Кандидат философских наук, генеральный директор издательского дома «Аналитика Родис»
e-mail: lisina.elena.81@gmail.com

E.A. LYSINA

Candidate of philosophy, general director of the publishing house «Analitika Rodis»
e-mail: lisina.elena.81@gmail.com

ГОРОДА ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ: ГОТИКА КАК МЕТАФОРА МОНОТЕИЗМА

CITIES OF THE WESTERN EUROPEAN MIDDLE AGES: GOTHICS AS A METAPHOR OF MONOTHEISM

Статья посвящена концепции города в средневековье и связи готической архитектуры с идеей монотеизма. Актуальность данной темы обусловлена необходимостью создания единого пространства взаимодействия философии и архитектуры, пересмотра представления о готическом искусстве. Автор приходит к выводу о том, что визуальный ритм средневекового города структурирован вертикальной ориентацией города, от шпилей и башен различных сооружений до высоких узких домов и до социальной лестницы (существование которой возможно стало только в городе). Средние века стали эпохой победившего урбанизма, и этот феномен нуждается в дальнейшем исследовании.

The article is devoted to the concept of the city in the middle ages and the connection of Gothic architecture with the idea of monotheism. The relevance of this topic is due to the need to create a single space of interaction between philosophy and architecture, the revision of the concept of Gothic art. The author comes to the conclusion that the visual rhythm of the medieval city is structured by the vertical orientation of the city, from the spires and towers of various buildings to the high narrow houses and to the social ladder (the existence of which was possible only in the city). The middle ages were the era of urbanism, and this phenomenon needs further research.

Ключевые слова: Средние века, готическая архитектура, история архитектуры, философия архитектуры, вертикальная ориентация, монотеизм, средневековый город, средневековый урбанизм.
Keywords: Middle ages, Gothic architecture, history of architecture, philosophy of architecture, vertical orientation, monotheism, medieval city, medieval urbanism.

Сама концепция города и процесс урбанизации в средневековье связаны с библейским амбивалентным образом города. В Библии, с одной стороны, есть город обетованный, Небесный Иерусалим, с другой — город-блудница, вместилище всех пороков, Вавилон.

Этот дуализм образа города развивается в течение всего библейского повествования. Вначале образ города, скорее, негативный. Так, первый город был заложен Каином (Быт. 4: 17), в Вавилоне была построена башня «высотою до небес», за которую Господь покарал людей разноязычием (Быт. 11); в Содоме не нашлось пятидесяти праведников, потому город был разрушен (Быт. 18–19). Однако уже здесь грешному Содому противопоставляется город Сигор (куда уходит из Содома праведник Лот). В книге Левит город уже явно обретает черты «чистого» места: из города нужно безжалостно убирать все нечистое (Лев. 14); в Числах города осознаются как место безопасное и необходимое для детей (Чис. 23). К окончанию Ветхого Завета формируется концепция Иерусалима как священного города: «Так говорит Господь: обращусь Я к Сиону и буду жить в Иерусалиме, и будет называться Иерусалим городом истины, и гора Господа Саваофа — горою святыни» (Зах. 8: 3).

В Новом завете это противопоставление святого и грешного городов усиливается: оно наиболее ярко воплощается в Откровении, где «святый город Иерусалим» приготовлен для Бога как невеста, в то время как другой город, Вавилон, — блудница: «Вавилон, великая [блудница] <…> яростным вином блудодеяния своего она напоила все народы» (Откр. 18: 2).

Средневековый город на Западе, город христианский, вырастает в этой антиномичной парадигме. Так, например, бенедектинец Руперт Доцейский (XI в.), описывая историю крепости Дойц, рассматривает возникающее здесь городское поселение как искажение облика местного монастыря; город для него — воплощение «башенной» гордыни, turrita superbia [Редькова, 2009, 60]. Как отмечает Ле Гофф на материале исследованной им французской литературы, в средневековье город сочетает в себе черты места идеального и греховного, Иерусалима и Вавилона [Гофф, 2001, 287–291].

Это противопоставление в Средние века можно трактовать как отношение города к основным составляющим собственного генезиса. Основание города происходило, как правило, по экономическим причинам: так, со времен Римской империи и переселения «варваров» города росли на местах пересечения дорог, на месте крепостей, и лишь иногда — вокруг церкви или монастыря. Эта двойственность экономики и духа в онтологии города отразилась в двойственном отношении к городу со стороны средневековых писателей. Также город, воплощая церковные образцы и каноны поведения, был и средоточением карнавальных, антицерковных элементов культуры [см. Русанова, 1984].

В отличие, например, от китайского социального устройства, в Европе осознание себя горожанином было важным аспектом самоидентификации [Колесниченко, 2014]. Пребывание в городе было, кроме всех экономических и социальных аспектов, еще и возможностью сменить свою социальную «страту», воспользовавшись широко открытыми в городе возможностями «социальной лестницы». Однако в этот момент, несмотря на грядущий городской индивидуализм, готическое искусство еще не было авторским; это был коллективный гимн божеству [Гуревич, 2007, 25].

В Средние века урбанизм, по сути, победил: «Созидательная культурная мощь города была столь велика, что начиная с XIII в. культура, искусство, религия имеют уже «прежде всего городской облик» [Ястребицкая, 1995, 227].

Кажущаяся хаотичность композиции средневекового города на самом деле просто не соответствует более поздним, классицистическим и просвещенческим, идеалам регулярного строительства. Однако историки архитектуры и культуры говорят об органичности средневекового города, о том, что правила его роста схожи с естественным развитием природных объектов: город становится «подобием живого организма, для которого пояс укреплений служил панцирем» [Иконников, 1981, 117]. Эти принципы градостроения не хаотичны, но являются «формулировкой неких духовных принципов» [там же, 106], то есть — принципов христианских, принципов монотеизма.

Город как и жилище в традиционной культуре мыслился как микрокосм, а его главные строения: собор, ратуша, замок, радиально

расходящиеся улицы, стены — мыслились как части модели мира. При этом структура города была четко определена: «Городское пространство обладало жёсткой структурой, которая определялась системой представлений и особенностями миропонимания средневекового человека, имело также особый порядок, который нашёл своё отражение в планировке города и тоже являлся своеобразным его символом» [Адаменко, 2011, 5].

В отличие от города античности, главные координаты средневекового города — не право и лево, а верх и низ (а также внутреннее и внешнее: город и пригороды). Башни и шпили впервые в архитектуре становятся главными формально-символическими деталями. При этом урбанизация совпадает по времени с возведением самых крупных готических соборов, например, во Франции: «По времени процесс экспансии городов совпадает и с возведением основных готических соборов, чье величие так и осталось непревзойденным в последующие эпохи» [Сванидзе, 1999, т. 1, 66].

Соборы также длительное время, до XV в., выполняли роли городской ратуши, то есть зала для собраний; в церкви вершился высший, архиепископский суд; в пользу церкви взималась десятина со сделок и пошлин и так далее. Таким образом, соборы и церкви являлись воплощением церковного мира как в архитектурном, так и в социальном смысле (служили местом собрания общины). Первоначально собор был единственным общественным сооружением в городе. Строительство собора, в прямом смысле градообразующего объекта, являлось всенародным делом: так, для строительства Нотр дам де Пари велось на всеобщие деньги, в нем участвовали все, от короля до нищего [Адаменко, 2011, 6]. И потому, в символическом плане, в стенах собора все, как его строители, оказывались равны, в метафизическом социальном плане.

Подобно тому как город был микрокосмом, собор также был моделью и города, и мира, и вселенной: «Ставшее «носителем идеи», пространство готического собора дематериализовано и «спиритуализовано», оно бесконечно, но, вместе с тем, организовано, поддается ритмическому расчленению» [Гуревич, 2007, 84].

Собор как сердце средневекового города был наполнен христианской символикой: план его крестообразен, фасад часто делится на три части (символика Троицы), устремленность башен вверх есть символ стремления душ к Богу. Главное архитектурное устремление города средневековья, готическая форма и острый шпиль, — символ тяготения

к Господу, но не дерзновенного (как в древнем Вавилоне), а мистически-невозможного. Устремленный вверх собор, духовный центр города, служит средством связи между землей и небом, становится своего рода «приемником» и проводником благодати.

Важно отметить, что высота башен и шпилей являлась показателем власти. Колокольни коммунальных церквей могли соперничать высотой с башнями сеньориальной крепости, что вызывало конфликты: так, в Данциге сеньор города, Немецкий орден, потребовал снизить высоту коммунальных колоколен; добившись же свободы, в XV в. горожане разрушили орденский замок и подняли выше Мариенкирхе и беффруа ратхауза [Ястребицкая, 1995, 268].

«Вертикальная ориентация» средневекового сознания отражалась не только в шпилях и башнях собора; растущие вверх, сжатые дома также отражают не только тесноту средневекового градостроения, ограниченность пространства, но и идею роста зданий ввысь. Жилая застройка была тронута печатью индивидуальности и лишена ориентации на единообразие; стоит вспомнить, что и дома длительное время не нумеровались, а отличались по прилепленному к дому или воротам щиту с изображением.

Несомненно, к вертикальной ориентации города можно отнести и такую характеристику социальной среды, как социальная лестница (социальный лифт). В отличие от упорядоченного бытия сельской местности, с ее «трудами месяцев», отраженными на фасадах церквей, город представлялся, да и был, местом социальных возможностей, местом, где было гораздо больше потенциального равенства, где свой талант можно было не закапывать в землю, согласно евангельской притче.

Одними из первых, кто начал реабилитировать в правах культуру и наследие средневековья, были романтики. Они увидели в «неправильном» плане средневекового города свою органическую прелесть и естественную мудрость: «В архитектурном облике средневековых городов романтики находят образец одухотворенной формы, передающей внутреннее мировидение, не имеющей аналогов в современном классическом искусстве» [Панкова, 2006, 36]. В дальнейшем средневековый город, с его шпилями и романтическими руинами, узкими улочками и закоулками, станет узнаваемым хронотопом романтической эстетики.

Средневековый город «строился подобно готическому собору» [Сванидзе, 1999, т. 1, 161], то есть выражая тягу людей к возвышенному

и образ «невесты», где равно в визуальном облике города и в его христианском сообществе воплощалась идея «невесты» Господа, небесного Иерусалима. Города средневековья остались памятником страстного, мятущегося, мистического монотеизма; и сегодня образцы сохранившихся готических зданий поражают насыщенностью визуально-объемной символической ткани.

Библиография:

1. *Адаменко С.В.* Западноевропейский средневековый город как социокультурное пространство // Чтения памяти Евгения Петровича Сычевского. 2011. № 11. С. 4–8.

2. *Гуревич А.* Избранные труды. Средневековый мир. СПб., 2007. 560 с.

3. *Иконников А.В.* Смысловые значения пространственных форм средневекового города // Культура и искусство западноевропейского средневековья. М., 1981. С. 104–119.

4. *Колесниченко И.А.* Средневековые города Европы и Китая: социально-экономический и политический аспекты // Труды молодых ученых Алтайского государственного университета. 2014. № 11. С. 37–40.

5. *Ле Гофф Ж.* Средневековый мир воображаемого. М.: Прогресс, 2001. 440 с.

6. *Панкова Е.А.* Проблема семиотики средневекового города у йенских романтиков // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2006. № 1. С. 34–43.

7. *Редькова И.С.* Город глазами средневекового монаха // Средние века. 2009. № 77. С. 45–62.

8. *Русанова И.П.* Культура и искусство средневекового города. М.: Наука, 1984. 144 с.

9. *Сванидзе А.А.* Город в средневековой цивилизации Западной Европы. Т. 1. Феномен средневекового урбанизма. М.: Наука, 1999. 390 с.

10. *Ястребицкая А.Л.* Средневековая культура и город в новой исторической науке. М.: Интерпракс, 1995. 416 с.

С.Д. ПЕТРЕНКО

Преподаватель НГХУ, аспирант Новосибирского государственного университета архитектуры, дизайна и искусств
e-mail: petrenkosergey@ngs.ru

S.D. PETRENKO

Teacher of the Novosibirsk State Art School, postgraduate student of the Novosibirsk State University of Architecture, Design and Art
e-mail: petrenkosergey@ngs.ru

АРХИТЕКТУРНО-СКУЛЬПТУРНЫЕ МЕМОРИАЛЬНЫЕ КОМПЛЕКСЫ 1960–1980-Х ГГ. (НА ПРИМЕРЕ ГОРОДОВ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ)

ARCHITECTURAL AND SCULPTURAL MEMORIAL COMPLEXES OF 1960–1980-IES (ON THE EXAMPLE OF CITIES OF THE WESTERN SIBERIA)

На градостроительной карте всех крупных западносибирских городов сегодня присутствуют мемориальные комплексы, связанные с событиями Великой Отечественной войны. И хотя практика возведения отдельно стоящих скульптурных монументов, памятных стел и триумфальных арок стала практиковалась с первых послевоенных лет, идея создания сложного архитектурно-художественного ансамбля в городах Сибири приобретет актуальность только с 1960-х годов. Формально-стилистическим и композиционным решениям этих ансамблей посвящена данная статья.

Memorial complexes connected with the events of the Great Patriotic War are present on the town-planning map of all major West Siberian cities. And although the practice of erecting separately standing sculptural monuments, commemorative steal and triumphal arches was practiced from the first years of the great victory, the idea of creating a complex architectural and artistic ensemble in the cities of Siberia will become relevant since the 1960s. This article is devoted to formal-stylistic and compositional solutions of these ensembles.

Ключевые слова: мемориальные комплексы, города Западной Сибири, монументальное искусство СССР.
Keywords: memorial complexes, cities of Western Siberia, monumental art of the USSR.

В 1960-е гг., наряду с увеличивающимися объемами жилищного строительства, большое распространение в связи с юбилеями, отмечающими окончание Великой Отечественной войны, получают возводимые в городах Советского Союза крупные мемориальные комплексы. И если в первые годы после Великой победы государство предпочитало ставить лишь отдельно стоящие скульптурные группы и памятные монументы, то в 1960-е гг. фигуративные скульптурные композиции становятся частью грандиозных архитектурно-художественных ансамблей, имеющих сложную планировочную, пространственную и образно-смысловую структуру.

История барнаульского Мемориала Славы началась в 1965 году, когда был проведен всесоюзный конкурс, проектное задание которого предусматривало установку только одного памятника-обелиска [4]. Из представленных проектных эскизов лучшей была признана работа скульптора П.Миронова и художников В.Добровольского, Г.Гуничева состоящая из двухфигурной группы «Прощание» и высокой иглы гранитной стелы. Расширяющуюся вверх стелу украсили тематическими рельефами «Сибиряки и тыл», «Сибиряки и фронт». Возведенный монумент отметил начало прямоугольника зеленого массива, за которым открывалась привокзальная площадь (с 1981 г. площадь Победы) города. Появление памятника в честь великой победы на территории, прилегающей к железнодорожному вокзалу города, неслучайно — именно с этой площади советских солдат провожали на фронт.

В формально-стилистическом отношении плоскостность и условность рельефов медных блоков стелы выступают пластическим контрастом с реалистически достоверной формой круглой скульптуры. Материальность и трехмерность отдельно стоящей скульптуры только в цветовом решении согласуется с многофигурными сюжетными композициями, с большого расстояния воспринимаемыми как орнаментальные знаки. Наряду с этим, столпообразность двухфигурной группы и столп стелы (подчиняющий своему объему скульптурный фриз) выглядят как единый пластический мотив.

В 1974 году к 30-летию Победы решением барнаульского горкома КПСС разворачивается вторая очередь строительства комплекса, в результате чего будет сформирован крупный мемориальный ансамбль, в котором по оси симметрии наметят еще один значительный идейный и формальный центр — разорванное кольцо, символизирующее бетонный редут.

Таким образом, окончательный вариант мемориала превратился в вариант пространства сформированного на принципах регулярной планировки, где основные элементы композиции последовательно раскрываются по ходу движения и подчинены единой жесткой осевой линии. При этом, несмотря на выразительность общего художественного замысла самого мемориала и утверждение управлением главного архитектора города капитальной реконструкции прилегающей к нему территории (вместе с находящимися на ней зданиями), полноценного синтеза добиться не удалось. В 1970-е гг. мемориал окружала невыразительная малоэтажная дореволюционная каменная и деревянная одно-двухэтажная застройка, сменившаяся впоследствии такой же невыразительной и случайной советской и постсоветской архитектурой, лишенной каких-либо попыток объединить сложившиеся отрезки улиц единой стилевой линией или образно-композиционной идеей.

Годом раньше к 25-летию победы Мемориал Славы появится в городе Кемерово [7]. Первоначально, еще в 1958 г., на набережной реки Томи по решению обкома ВЛКСМ установили памятный камень, посвященный комсомольцам Кузбасса, но спустя десять лет было предложено, что памятник увековечит имена не только павших в боях комсомольцев, но и всех погибших жителей Кузбасса. Для решения поставленной задачи, по предложению скульптора Л.Кербеля (в свое время — одного из ведущих авторов «ленинианы»), к проекту будут привлечены скульпторы А.Щербаков и архитектор Н.Ковальчук.

Как и в барнаульском ансамбле, ядром композиции является восемнадцатиметровая стела, выступающая высотной доминантой местности. Но если в Барнауле мемориальный ансамбль раскинулся вдоль зеленого массива, занявшего весь прямоугольник квартала, то в кемеровском мемориале его размеры были сужены до аллеи, ограниченной с двух сторон линией ул. Весенней, что, несомненно, заметно снизило его образно-идейное звучание.

Художественное решение самой стелы нельзя назвать удачным. В ее основании находится двухфигурная группа, чья плакатная

стилистика, с крайне условными, обобщенно-грубыми, массивными и примитивными по рисунку формами, никак не согласуется с каллиграфически четкой гарнитурой шрифта, украшающего верхнюю часть стелы. Впрочем, неудача авторов проекта в оформлении памятника компенсируется не только его выгодным местоположением (с видом на раскрывающуюся панораму берега реки), но и архитектурными кулисами фасадов двух зданий, которые, несмотря на время строительства (начало 1960-х гг.) сохранили отголоски неоклассицизма. На одном из них (ул. Весенняя, 1) как продолжение темы можно увидеть рельефные панно, фланкирующие списки с именами героев. Масштаб и расположение всех элементов композиции подчеркивают тектонику сооружения, а образованная абстрактными формами черная по цвету лента охватывает угол здания как траурная лента, придавая последнему необходимый образный строй. Нужно признать, что и здесь наиболее слабыми в художественном отношении являются фигуративные изображения, не только примитивные по рисунку, но и измельченные по формам.

К 30-летнему юбилею Великой Победы г. Новокузнецк приобретет свой крупный мемориальный комплекс, посвященный Великой Отечественной войне, а через десять лет здесь появится мемориал, выполняющий функцию музея [6, 8, 12].

Первый, получивший название «Бульвар героев» (разработка которого велась с 1967 г.), протянется от Октябрьского проспекта до ул. Тольятти, разрезая типовую жилую застройку 1960-х — т.н. «хрущевки». Нейтральная и аскетичная архитектура панельных пятиэтажек выступает не самым удачным фоном для места, где горожане будут праздновать один из главных праздников страны, но лишенная каких-либо эмоций архитектура жилых зданий своими протяженными, монотонно-казарменными и прозаично-будничными фасадами замыкает пространство бульвара, концентрируя внимание на главных смысловых элементах ансамбля. Судя по всему, именно таким и видел этот комплекс один из авторов проекта архитектор Ю.Журавков: «По сути — это бульвар, зеленое пространство, с вмененным ему благоустройством, принадлежностью городу, улице, на которой живут люди. Это их среда обитания и вместе с тем памятное место для поклонения героям-воинам, напоминание о горе, смерти, разрухе. Эти сложные и противоречивые факты необходимо было выразить не на словах, а в материале… найти средства выражения более скромные и человечные» [5, с. 33].

Мы можем не соглашаться с концепцией автора в целом, но необходимо признать, что проект был удачно интегрирован в существующую застройку, прежде всего, в силу его верно взятого масштаба, большой площади прогулочных зон и зеленых насаждений, а силуэт глухой 90-метровой стены с памятными надписями и сюжетными композициями вторит ритму и пропорциям объемов «хрущевок».

Развитие композиции комплекса строится на последовательном раскрытии стоящих вдоль единой оси и сменяющих друг друга нескольких важнейших символико-аллегорических элементов. Первый из них — монументальная железобетонная стела, опирающаяся на четыре опорных столба, получившая название «Венок славы». Внутри по периметру украшена скульптурным фризом (скульпторы Г.Франгулян и М.Смирнов). Второй — стоящие друг против друга наклоненные пилоны (символ траурных лет) и упомянутая выше стена. И третий (замыкающий ансамбль) — еще одна стела в виде сомкнутых штыков.

Таким образом, в основу художественного решения мемориального комплекса положены абстрактные геометрические архитектурные формы, приобретающие в общем контексте символический характер и дополненные раскрывающими общую тему изобразительными мотивами.

Спустя десять лет, как бы желая повторить успех «Бульвара героев» (в 1978 году получившего статус памятника истории регионального значения), будет закончено строительство «Мемориального музея боевой и трудовой славы кузнецких металлургов» (арх. Н.Миловидов, скульптор Д.Народицкий). К сожалению, высокий уровень проекта московских авторов не был поддержан достойным уровнем всей застройки, окружающей площадь Победы. Помимо здания завода «КМК», представляющего провинциальное и достаточно эклектичное сооружение, объединяющее неоклассику и рационалистический модерн (автор арх. А.Крячков), на площадь смотрит безликое в своей функциональной стерильности здание поликлиники, а на противоположной стороне улицы — очень скромное одноэтажное здание Театра металлургов.

Подобная градостроительная ситуация будет сопровождать и появление Монумента славы г. Новосибирска, открытого в 1967 году (художник А.Чернобровцев, скульпторы Б.Горовой, Б.Ермишин, архитекторы М.Пирогов, Б.Захаров). Эту планировочную структуру новосибирский мемориальный ансамбль унаследовал от нереализованного проекта 1930-х гг., именовавшегося Соцгород «Левобережный Новоси-

бирск». Последний предусматривал наличие целой цепочки зеленых зон, вытянувшихся вдоль единой оси. Но в силу ряда реформ и отказа от идеи домов-коммун, программа строительства Соцгорода получила сильные изменения.

Проект реконструкции территории послевоенного времени показывает, что на месте нынешнего мемориала планировался большой стадион, к которому бы по ул. Пархоменко и ул. Плахотного примыкала периметральная застройка, а со стороны улиц Станиславского и Римского-Корсакова — кинотеатр «Металлист» и административное здание.

Наиболее цельно удалось решить начальную линию ансамбля — пространство площади «Подвига» окружено фланкирующими ее двумя зданиями с мощными башенными объемами, выполняющими роль торжественных пропилей. На противоположной стороне по оси симметрии стоит здание «Дома советов», с развернутой в сторону монумента статуей В.И.Ленину (копия работы С.Меркулова). Площадь «Подвига» является первым композиционным звеном в сложной структуре новосибирского Монумента Славы. За ней, скрытая за пятью мощными пилонами, начинается небольшая площадь «Скорби и Печали» и находящаяся на значительном расстоянии открытая в 1985 году «Аллея оружия» [11].

Художественное решение новосибирского мемориала отличается минимальным набором фигуративных форм — это пять композиций, выполненных в технике углубленного рельефа (доступных для зрительного восприятия только с близкого расстояния и при боковом освещении), и фигура скорбящей матери, визуально раскрывающаяся только со стороны площади «Скорби и печали». Подобный подход к воплощению темы (в которой ведущую роль несет на себе архитектурная форма) делает образ мемориала достаточно абстрактным и сложным для восприятия. Только грандиозные размеры открытого пространства площади «Торжеств» и строгость классических форм стоящих по периметру зданий создают ощущение героической приподнятости и определяют характер восприятия территории Монумента Славы.

Записи Е.Фурцевой свидетельствуют, что проект А.Чернобровцева в советское время получил достаточно невысокую оценку: «В Новосибирске установлен по проекту художника Чернобровцева монумент Славы… Проект этого памятника в свое время рассматривался Министерством культуры СССР и был отклонен в связи с низким художественным уровнем замысла» [2].

Открытый в 1975 году в Омске крупный мемориальный ансамбль (скульптор Д.Рябичев, архитектор Н.Ковальчук, художник В. Циммерман) в значительной степени носит иные градостроительные и образно-композиционные принципы. Во-первых, территория комплекса вынесена за границы видимой застройки и, как следствие, не связана с архитектурой жилых зданий и сооружений. Во-вторых, сама идея проекта не имеет в своей основе каких-либо архитектурных форм. Основу концепции составляют фиксирующие начало и конец мемориального комплекса скульптурные группы. С одной стороны, фигура женщины-сибирячки с сыном, с другой — фигура воина-сибиряка, вернувшегося домой. Расставленные на значительном расстоянии фигуры соединены «дорогой войны», вдоль которой установлены мегалиты, покрытые сюжетными рельефными композициями [13].

В результате, художественное решение омского мемориала не предполагает ни взаимодействия внутреннего и внешнего пространств, ни подчинения скульптурной пластики архитектурной форме.

Появившийся четырьмя годами позднее (1979 г.) в г.Томске «Мемориал боевой и трудовой славы» (скульпторы А.Щербаков, Д.Кирюхин, архитекторы Н.Яковлев, Г.Захаров) оказывается наиболее близок омскому мемориальному ансамблю [1, 9]. Расположенная в центре крупного зеленого массива (Лагерного сада) скульптурная группа изолирована не только от существующего архитектурного окружения сложившейся городской среды, но и внутри мемориала отсутствуют большие и малые архитектурные формы. Концепция проекта не предполагает наличия и развития взаимосвязанных друг с другом образно-смысловых зон. Прямая линия проспекта Ленина переходит в аллею, завершающуюся лестничными маршами, поднимающимися вдоль высокого правильной формы кургана с установленной на его вершине скульптурной группой. Но, в отличие от омского комплекса (пространство которого интровертно по своему формальному решению), томский мемориал раскрывается во внешнее пространство, предполагая слияние природы и монументальной скульптуры, доминирующей в окружающем ландшафте.

В Тюмени событиям Великой Отечественной войны в советское время возведут три различных по градостроительному значению комплекса [3, 10]. Первый из них, открытый в 1955 году, будет посвящен воинам, умершим от ран в госпиталях Тюмени. Авторы скульптурной группы (скульптор В.Белов и архитектор В.Бешкильцев) разрабатыва-

ли проект как самостоятельный отдельно стоящий монумент на территории Текутьевского кладбища, не предполагавший пластических или пространственных связей с архитектурной средой. Только к сорокалетию Победы прилегающая территория стала превращаться в мемориальный комплекс: перед памятником появились невысокие каменные пилоны с именами погибших, а участок, обращенный к ул. Малыгина получил название Площади памяти. Необходимо признать, что попытка архитекторов Р.Сахабутдинова и В.Анисимова (являющихся авторами мемориального комплекса) превратить отдельно стоящую монументальную скульптуру в полноценный мемориальный ансамбль со своей системой образных и пластических связей не удалась, поскольку в художественном решении комплекс не приобрел достаточного количества фигуративных или абстрактно-символичных метафор, которые бы раскрывали идейную значимость комплекса.

Таким же неудачным и низким по профессиональному уровню является комплекс, открытый в 1968 году на Исторической площади города. Большая группа ленинградских скульпторов и архитекторов (А.Тарантул, Е.Федоров, С.Соколов, скульпторы Р.Мел Акопян, Л.Лазарь) разработала проект, не учитывая особенности планировочной ткани города. Комплекс представлен как набор абсолютно стандартных и типовых элементов — иглы призматического обелиска и контрастной ему лежащей бетонной плиты, покрытой скульптурным рельефом. Массивная бетонная плита, являясь вторым по значимости элементом композиции, оказывается развернутой к ул. Ленина (на которую и выходит Историческая площадь) на девяносто градусов и становится практически недоступной для визуального восприятия. Помимо этого, плита, установленная напротив торцевого фасада стоящего здесь здания, начинает восприниматься как внушительное ограждение придомовой территории. Нельзя не отметить, что силуэт двухэтажного дома оказывается расположенным слишком близко к вышеназванным элементам ансамбля, претендуя стать одной из образно-смысловых доминант. Но ни функциональное назначение здания (бывшая Городская дума), ни пластическое решение не позволяют сделать его таковым.

В отношении скульптурного рельефа, протянувшегося по поверхности лежащей бетонной плиты, заметим, что его композиция состоит из самостоятельных сцен, не связанных друг с другом ни масштабными, ни ритмическими, ни пластическими связями, а характер рисунка

общего силуэта фигур и их деталей говорит об отсутствии у авторов рельефа стремления к сознательной стилизации под примитивизм.

Проведенный выше анализ позволяет сделать ряд выводов. Во-первых, мемориальные комплексы, возведенные в 1960–1970-х гг. на территории городов Западной Сибири, приобретают единый унифицированный характер, не имея достаточных формально-стилевых и композиционных различий. Во-вторых, композиционные схемы мемориальных комплексов построены на принципе подчинения единой оси симметрии всех элементов ансамбля. В-третьих, во многих проектах прослеживается принцип взаимосвязи внутреннего (мемориала) и внешнего (города) пространств, доминирование монументальных архитектурных форм над скульптурным рельефом.

Библиография:

1. *Алексеева А., Колосова И.* Скульптура в структуре городов Сибири на примере г. Томска // Баландинские чтения: сборник статей научных чтений памяти С.Н.Баландина, 15–17 апреля 2015 г. С. 245–253.

2. *Голодяев К.* Достопримечательности Новосибирска: Монумент Славы. URL: https://vn.ru/news-dostoprimechatelnosti-novosibirska-monument-slavy-/ (дата обращения: 10.09.2018).

3. *Дерябина О.* Где поклониться тюменским защитникам отечества. URL: https://www.nsk.kp.ru/daily/26555/3084958/ (дата обращения: 17.09.2018).

4. *Дударева О.Н., Колесников А.А.* 40 лет со дня открытия в Барнауле первой очереди Мемориала Славы // Барнаульский хронограф. 2011 г. Барнаул, 2010. С. 28–32.

5. *Журавков Ю.* Летопись подвига, застывшая в камне: Бульвару Героев — 35 лет // Ю.Журавков, Г.Франгулян, В.Лукьянчиков // Наш город Новокузнецк. 2012. № 3/4. С. 30–39.

6. *Изенкина М.* Дорогой памяти // Новокузнецк. 2015. 5 февраля (№ 4). С. 3.

7. Кемерово. Спутник туриста. Путеводитель // Составители Н.Спирина, Н.Шмойлова, Л.Стрик. Кемерово, 1987. 96 с.

8. Памятники Великой победы в Новокузнецке. Мемориальные комплексы, памятники и обелиски, информационные доски и знаки в честь героического подвига новокузнечан и всего советского народа в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. // Авторский проект И.Казанцевой. Новокузнецк: Кузнецкая книга, 2015.

9. Памятники и обелиски рассказывают: фотоальбом / под ред. А.Луговской. Томск: STT, 2007. 274 с.

10. Тюмень. Путеводитель-справочник. Свердловск: Средне-Уральское книж. изд-во, Тюменское отделение, 1974. 144 с.

11. *Усольцева Л.* Подвигу сибиряков посвящается. Мемориальный ансамбль в Новосибирске. Нвосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1977. 112 с.

12. *Шабанова С.* Это нужно живым! // Металлург. 2005. 19 мая (№ 52). С. 2.

13. *Юрасова М.* Омск. Очерки истории города. Омск: Омское книжное издательство, 1983. 256 с.

В.В. СЛЕПУХИН

Декан факультета «Искусство реставрации» МГХПА им. С.Г. Строганова

e-mail: slepukhin@mail.ru

V.V. SLEPUKHIN

Dean of the faculty «Art of restoration» of the Stroganov Academy (MGHPA)

e-mail: slepukhin@mail.ru

КРИТИКА «ФОРМАЛИЗМА» И «НАТУРАЛИЗМА» В ИСКУССТВЕ 1930-Х ГОДОВ: НА ПУТИ К КОНЦЕПЦИИ СОЦРЕАЛИЗМА

CRITICISM OF «FORMALISM» AND «NATURALISM» IN THE ART OF THE 1930s: ON THE WAY TO THE CONCEPT OF SOCIALIST REALISM

Статья посвящена кампании 1936 года по осуждению «формализма» и «натурализма» в искусстве СССР и утверждению принципов социалистического реализма. Автор рассматривает принципы критики «левацкого» искусства, развернувшейся на страницах газет: многочисленные критики осуждают «формализм» и «натурализм» актуального искусства с позиций демократизма. На смену такому искусству приходит искусство, обозначаемое как «социалистический реализм». Это направление, «спускаемое» сверху, от партии, объединяемое, прежде всего, объектом (содержанием), где форма искусства подчинена его содержанию.

The article is devoted to the campaign of 1936 to condemn «formalism» and «naturalism» in the art of the USSR and the establishment of the principles of socialist realism. The author considers the principles of criticism of the «left» art that unfolded on the pages of newspapers: numerous critics condemn the «formalism» and «naturalism» of contemporary art from the standpoint of democracy. To replace this art comes art, referred to as «socialist realism». An important feature of socialist realism was that this concept was developed more for literature than for all other arts. Socialist realism was

an art of mass, that is, oriented toward a mass recipient and into mass forms of incarnation.

Ключевые слова: критика, социалистический реализм, критический реализм, формализм, натурализм, революционный романтизм, буржуазное искусство, советское искусство.
Keywords: criticism, socialist realism, critical realism, formalism, naturalism, revolutionary romanticism, bourgeois art, Soviet art.

Введение

Культурный дискурс России, начиная с 1917 г., был очень многогранным, разнонаправленным, культурная жизнь оказалась на диво бурной. Этот дискурс «слагался из различных ”группировок”, часто не находившихся в непосредственном контакте друг с другом» [Плаггенборг, 2000, 322], однако существовавших в одном культурном пространстве. Но в 1930-х годах разнообразие авангардных направлений искусства, бурно выплеснувшихся на стены и страницы, на полотна и экран, было осуждено как проявление недостаточного идейного и эстетического единства. На смену борьбе стилей пришла борьба со стилями во имя нового направления: социалистического реализма.

Критика авангардных направлений искусства

В 1936 году началась сталинская «культурная революция», по-кончившая с многообразием культурно-стилистических споров в советской культуре. Кампанию открыла статья «Сумбур вместо музыки» в «Правде» от 28 января 1936 года. Именно эта статья «явилась точным началом последующей полувековой эры в советском искусстве и одновременно подвела обвинительную черту под революционным искусством авангарда, которое было заклеймено ярлыками формализма и натурализма» [5, с. 12]. Интересно, что литература уже к началу 1930-х годов была, по сути, подчинена господствующей идеологии [там же, с. 13], и потому обличительный пафос обрушился на искусства изобразительные (живопись, скульптура) и неизобразительные (архитектура, музыка, балет). Как писали в 1936 году, «”потолок” советского искусства, установленный лучшими произведениями литературы, кино и другими, еще не достигнут нашей живописью и скульптурой, хотя налицо имеются все условия для большого подъема изобразительных искусств» [9, с. 28].

Так, в музыке осуждались «крик», «музыкальный сумбур», «какофония» и «шум». В статье «Сумбур вместо музыки» говорится об опере Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда»: «Это музыка, которая построена по тому же принципу отрицания оперы, по какому левацкое искусство вообще отрицает в театре простоту, реалистичность образа, естественное звучание слова» [9, с. 6]. Музыке ставится в вину ее «эстетство», то есть недостаточная «народность»: композитор «словно нарочно зашифровал свою музыку, перепутал все звучания в ней так, чтобы дошла его музыка только до потерявших здоровый вкус эстетов-формалистов» [там же, с. 7]. Эстеты приравниваются к буржуазии: композитор «щекочет извращенные вкусы буржуазной аудитории своей дергающейся, крикливой, неврастенической музыкой» [там же].

В балете осуждаются «балетная бессмыслица», «ложнонародные пляски» [там же, с. 9], а также и хорошо принимающая балет публика, которая «нередко захваливает произведения, которые этого не заслуживают» [там же].

Особенной травле подверглись художники, обличаемые одно-временно за «формализм» (то есть приоритет формы над содержанием) и «натурализм» (то есть «копиистское», недостаточно творческое воспроизведение действительности). По сути, как доказывают советские «теоретики» искусства, формализм и натурализм едины: «Формализм в западно-европейском искусстве вырос в результате разложения натурализма. Оба они являются продуктами распада буржуазного искусства, и влияние обоих этих, казалось бы, противоположных направлений в одинаковой мере чуждо и враждебно сущности социалистического реализма» [там же, с. 24].

Вредность «формализма» объяснялась, по большому счету, классовой чуждостью его содержания и социально-политической афункциональностью. «Левацкое уродство в опере растёт из того же источника, что и левацкое уродство в живописи, в поэзии, в педагогике, в науке. Мелкобуржуазное “новаторство” ведет к отрыву от подлинного искусства, от подлинной науки, от подлинной литературы» [9, с. 6]. И, конечно, это искусство объявлялось происками западных «врагов»: «Потаенными ходами, ползком, тихой сапой протаскивают в нашу страну ядовитую гниль, формалистскую плесень» [там же, с. 18]. Этим тенденциям противопоставлялось «здоровое искусство», самозарождающееся в народных массах: «Наш трудящийся зритель в своей самодеятельности уже сегодня соз-

дает искусство, до которого бесконечно далеко всем формалистическим ухищрениям Фонвизиных <…> и их «тонких» ценителей» [там же, с. 35].

Черты и противоречия соцреализма

Постепенно глобализируясь, эстетические поиски 1920-х годов свелись, обобщенно, к двум важнейшим направлениям: условно «пролетарское» искусство противостояло «авангарду»; однако между ними пробивалась и «третья эстетика» [1, с. 45] — социалистический реализм. Предтечами его появления были множественные труды 1920-х: книги А.Луначарского «Диалоги об искусстве», Л.Троцкого «Литература и революция», Е.Аничкова «Искусство и социалистический строй», Г.Плеханова «Пролетарское движение и буржуазное искусство» и другие. Уже в книге А.Луначарского «Основы позитивной эстетики» (1903) были провозглашены принципы, очень близкие будущему соцреализму — «рисовать сияющие счастьем и совершенством картины будущего», а также прозвучало пророческое предостережение: «Люди, не умеющие жить в будущем, в творчестве, в стремлении, будут уходить с той площадки, где медленно воздвигают величественный храм жизни… но где пока видна лишь груда камней» [цит. по: 10, с. 103].

Основные вехи становления социалистического реализма — 1932 год (первая публикация термина в «Литературной газете»; статья Горького «С кем вы, “мастера культуры”?»; Постановление Политбюро ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций»); 1933 (статья Горького «О социалистическом реализме»); 1934 (Первый съезд советских писателей)

Главной теоретической проблемой соцреализма является то, что по своей художественной сути этот идеализирующий «художественный метод» — не реализм. Об это противоречие в определении спотыкались многие теоретики, однако в 1930-х годах была выработана концепция соцреализма.

Говоря о содержательной части соцреализма, исследователи выделяют следующие аксиологические векторы: «Любовь к Родине, коллективизм, гражданственность, героизм, трудолюбие, честность, скромность, пренебрежение материальным достатком ради “идеи”, неприхотливость в быту» [11, с. 124]. Содержание главенствовало над формой (теоретики соцреализма неслучайно гневно осуждали «формалистов»), но именно пренебрежение формой приводит к тому, что в соцреализме нет концепции единой формы (то есть стиля).

В качестве главных ориентиров социалистического реализма назывались партийность идейность и массовость (демократичность) искусства: необходимо было выработать «форму, понятную миллионам» [цит. по: Костина, 2012, 120]. При этом первичным был социально-политический функционал такого искусства: «Эстетические конструкции социал-демократов, теоретиков большевизма, а затем официальной власти опирались на идеи создания государственного искусства и огосударствления искусства» [1, с. 46]. Интересно отмеченное исследователями родство соцреализма с классицизмом [3] — именно в государственности концепции направления. Недаром соцреализм был фактически «спущен сверху» для организации культурного поля огромной многонациональной страны.

По эстетической же сути соцреализм ни в коей мере не являлся реализмом, то есть перестал представлять «типические характеры в типических обстоятельствах». По сути? он «лишь имитировал реализм» [8, с. 165] и являл собой «революционный романтизм» [Куренная, 2005, 18], «новый классицизм» [3, с. 118], мифологический реализм [1, с. 46], «социалистический позитивизм» [11, с. 124]. Как точно отмечает Е.Добренко, советское искусство «находится за пределами верификации и выполняет функции не «отражения действительности», но дереализации жизни для последующего ее преображения и замены» [2, с. 57]. В 1934 году основные черты социалистического реализма были утверждены А.А.Ждановым в рамках причудливой советской риторики: «Мы говорим, что социалистический реализм является основным методом советской художественной литературы и литературной критики, а это предполагает, что революционный романтизм должен входить в литературное творчество как составная часть, ибо вся жизнь нашей партии, вся жизнь рабочего класса и его борьба заключаются в сочетании самой суровой, самой трезвой практической работ с величайшей героикой и грандиозными перспективами» [6, с. 4].

Другим важным противоречием в определении соцреализма как метода оказалось то, что он был создан, прежде всего, как метод литературы. «При попытках превратить его в универсальный метод или стиль неизбежно начинались сложности: каждое из искусств, обладая своей спецификой, вносило свои поправки в это понятие, расшатывая и без того его изначально зыбкую теоретическую базу» [8, с. 163].

Заключение

Критика 1936 года фактически привела к прерыванию массы тенденций и традиций в искусствах. Социалистический реализм представлял собой искусство массовое, то есть ориентированное на массового реципиента и на массовые же формы воплощения. Эти унифицированные стратегии культуры приводят к нивелировке творческой личности и личности реципиента: так в 1930-е годы произошел диковинный поворот от высокого искусства к массовому, перестройка жанровой иерархии, которая следовала изменениям в иерархии общественной. Естественным следствием данного процесса стало производство некритического мировоззрения, клишированность сюжетов и образов.

Примечания:

1. *Воробьев И.С.* Соцреализм как «третья эстетика» в худо-жественной культуре СССР 1920-х годов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 12 (26). Ч. III. С. 45–48.

2. *Добренко Е.* Социалистический реализм и реальный со-циализм (Советские эстетика и критика и производство реальности) // Colloquia. 2008. № 18. С. 57–91.

3. *Костина А.В.* Категории формы и содержания в отечест-венной культуре 30-х гг. XX в.: соцреализм как «новый классицизм» // Kant. 2012. № 1 (4). С. 117–122.

4. *Куренная Н.М.* Сакрализация термина «социалистический реализм» // Культурология. 2005. № 2. С. 16–20.

5. *Максименков Л.* Сумбур вместо музыки: Сталинская культурная революция, 1936–1939. М., 1997. 320 с.

6. Первый всесоюзный съезд советских писателей, 1934: стенографический отчет. М., 1934. 720 с.

7. *Плаггенборг Ш.* Революция и культура: культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. СПб., 2000. 416 с.

8. *Попов Д.А.* Социалистический реализм: метод, стиль, идеология? // Исторические, философские, политические и юридиче-ские науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 12 (38). Ч. II. С. 162–166.

9. Против формализма и натурализма в искусстве: сборник статей. М.: Огиз-Изогиз, 1937. 80 с.

10. *Ревякина А.А.* «Социалистический реализм»: к истории термина и понятия // Россия и современный мир. 2002. № 4 (37). С. 102–114.

11. *Фунтова Д.А.* Соцреализм как культурный концепт: генезис и современная интерпретация // Вестник культуры и искусств. 2017. № 4 (52). С. 122–126.

К.Г. МОКРОВА

Преподаватель, художник-реставратор III категории, кафедра «Реставрация монументально-декоративной живописи» МГХПА им. С.Г. Строганова

e-mail: misterika92@list.ru

K.G. MOKROVA

Educator, artist-restorer of the III Grade, department of «Restoration of monumental-decorative painting» of the Stroganov Academy (MGHPA)

e-mail: misterika92@list.ru

ВЫЕЗДНЫЕ НАУЧНО-ПРОИЗВОДСТВЕННЫЕ И НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ПРАКТИКИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ РЕСТАВРАТОРОВ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ

FIELD SCIENTIFIC-TECHNOLOGICAL AND SCIENTIFIC-RESEARCH PRACTICES IN PROFESSIONAL EDUCATION OF RESTORERS OF MONUMENTAL-DECORATIVE PAINTINGS

В статье рассмотрена проблематика отношений в малых группах на примере выездных научно-производственных и научно-исследовательских студенческих практик кафедры реставрации монументально-декоративной живописи МГХПА им. С.Г.Строганова. Сильным упущением общепринятых практик автор считает отсутствие предпосылок к формированию рабочего коллектива. В работе, где присутствует правильное построение внутренних отношений в группе, видны продуктивные и качественные результаты, заметные в выполнении поставленных реставрационных задач.

This article walks you through the problem of communication in small groups, for example in groups of scientific researches on the department of restoration of monumental and decorative painting of the Stroganov Academy (MGHPA). Author thinks that the lack of preconditions is a strong omission in forming a team. In work where

there is a correct construction of internal relations in group, the productive and qualitative results noticeable in accomplishment of the set restoration tasks are visible.

Ключевые слова: академия имени Строганова, художественно-промышленное образование, летние выездные практики, реставрация, педагогика малых групп, работа с молодежью, работа в команде, проблематика отношений.

Keywords: Stroganov Academy, art and industry education, summer offsite practice, restoration, pedagogy of small groups, work with young people, teamwork, relationship issues.

Моя деятельность в МГХПА им. С.Г.Строганова началась с проведения летних выездных реставрационных научно-производственных и научно-исследовательских практик. В частности, я была ответственной за проведение работ на объекте. В принципе, выездные практики — это специфика работы нашей кафедры. Проведение противоаварийных и консервационных работ на масштабной темперной клеевой или масляной живописи необходимо изучать непосредственно на памятниках. И по этому вопросу двух мнений, априори, быть не может.

Опуская детали, посвященные непосредственно реставрационной деятельности и профессиональным процессам, мне бы хотелось сосредоточиться на педагогическом аспекте практик, так как именно с ним, непосредственно, мне пришлось столкнуться в действительности.

Летние практики на нашей кафедры часто напоминают настоящие экспедиции с приключениями. Мы со студентами приезжаем на место, устраиваемся и начинаем научную и практическую деятельность. Живем вместе, делим трапезу и досуг проводим тоже вместе. Получается разительная перемена места и атмосферы, из стен родной академии — в абсолютно незнакомую, а часто и «дикую» среду. Это формирует новую базу для построения отношений в группе. Традиционно в социальной психологии изучаются некоторые параметры группы: композиции группы (или ее состав), структура группы, групповые процессы, групповые ценности, нормы, система санкций.

Нужно учитывать, что социальная группа находится в постоянном изменении — развитии или, напротив, деградации. С самого начала ее формирования возникают определенные взаимоотношения между ее





Рисунок 1, 2. Летние практики на кафедре РМДЖ

членами, наличие различных мнений и точек зрения, социально-педагогические воздействия друг на друга и другие явления. Одновременно происходит столкновение мнений, желаний и намерений у части членов группы, которые либо сопровождаются конфликтами, либо находят свое разрешение в компромиссных взглядах и подходах.

Относительная стабильность группы не означает долговременного спокойствия. Внешние и внутренние причины нарушают стабильность жизни группы. Руководителю важно своевременно уловить необходимость перемен, не допустить недовольства членов группы не оперативностью его действий.

Коллектив — это группа людей, представляющая собой часть общества, объединенную совместной деятельностью, подчиненную целям этого общества. Именно поэтому объективные педагогические (воспитательные, обучающие и развивающие) возможности коллектива заложены в самой природе, структуре, характерных особенностях его внутренней организации, связей и жизни, они также могут целенаправленно использоваться родителем, педагогом, руководителем. Объективные возможности успешного выполнения педагогических влияний группы реализуются тем полнее, чем более подготовлены они педагогически в теоретическом и практическом отношении, чем они авторитетнее [2].

Значимым элементом жизни группы являются межличностные отношения ее членов. Между ними устанавливаются деловые, официальные, неформальные и иные взаимоотношения. Система этих взаимоотношений постоянно регулируется (в сфере определения обязанностей и распределения функций, времени и формы отчетности, санкций

в случае упущений по работе и т.п.). Официальные взаимоотношения более зримы, легче управляемы. Симпатии же, антипатии, дружба или безразличие и другие взаимоотношения складываются менее зримо, они организационно не оформлены, в жизни им не всегда уделяется должное внимание. Между тем, эта система отношений оказывает существенное влияние на личность и группу, на дисциплину и организованность, на успехи деятельности. Одно дело — привязанность и интерес, симпатия к человеку и другое — безразличие или неприязнь.

Конфликтные отношения в группе возникают тогда, когда малоопытные руководители, педагоги допускают предвзятость в оценках ее членов, элементы недоброжелательности или высокомерия, не умеют четко отличить грубость от требовательности, внимательность — от придирчивости, поэтому возникает непонимание между ними и группой, так называемый эмоционально-смысловой барьер. В нем кроется порой и объяснение того, почему отдельные руководители, педагоги, стремясь добросовестно выполнить свой профессиональный долг, строят взаимоотношения с членами группы только на строго официальной основе, общаются с ними исключительно в форме указаний и распоряжений и, как следствие, не имеют успеха в работе.

Педагогически важно учитывать большую значимость подражания в формировании личности членов группы. Влияние подражания на личность зависит от того, в каких социальных условиях оно осуществляется, какие идеалы-образцы для подражания формирует общество, в соответствии со своими социальными проблемами. При ведущей зависимости образцов для подражания от общих условий жизни общества, содержание и характер подражания в огромной степени зависят от микроусловий.

С мнением группы, с межличностными отношениями тесно связаны групповые настроения, т.е. совместные переживания тех или иных событий, фактов, а также сходные эмоциональные состояния, которые овладевают всеми членами группы или ее частью и влияют какое-то время на жизнь и деятельность этого социума. Значение групповых настроений велико, так как только в сочетании с эмоциональным подъемом, возбуждением и т.п. в полную силу проявляются знания и умения всех членов группы. Напротив, такие настроения, как подавленность, страх, парализуют активность людей, негативно отражаются на дисциплине и организованности группы. Энтузиазм, порыв, вера

в общий успех, увлеченность, приподнятость — источник дополнительной высокой работоспособности. Расслабленность, унылость угнетают, снижают результативность деятельности как отдельных сотрудников, так и групп в целом.

Понимание природы и особенностей групповых настроений, умение управлять ими чрезвычайно важны для того, чтобы оказывать влияние на членов группы, использовать ее воспитательный потенциал.

Групповые, как и индивидуальные, настроения, прежде всего, определяются условиями жизни общества, а также успехами группы, условиями быта и отдыха, взаимоотношениями ее членов. От других групповых явлений настроения отличают особая заразительность и способность усиливать чувства людей. Возникая у одних личностей, настроения в контактной группе могут быстро «психологически заряжать» других, многократно усиливая их чувства и на этой основе увеличивая их энергию [4].

В повседневной жизни группы важно создавать воодушевление, приподнятость, позитивный настрой. Необходимо бдительно следить за настроением людей и не только не допускать спадов, но и бороться с деградирующими побуждениями, настроениями и увлечениями. При этом нужно уметь в одних случаях сохранить стихийно возникший порыв, энтузиазм, в других — вызвать подъем настроений, пробудить инициативу и энергию группы, в-третьих — не допустить возникновения отрицательных настроений [3].

Сильным источником групповых сопереживаний являются успехи в труде, учебе, быту, в проведенной работе.

Важна забота о недопущении отрицательных групповых настроений, недовольства, обиды. Для этого руководителю, педагогу необходимо жить одной жизнью с людьми, знать источники вызревания таких настроений и, учитывая закономерности их распространения, уметь по едва уловимым симптомам распознать характер и динамику эмоционального состояния, настроя коллектива. Создание ровного тона, оптимального группового настроя, способствующего трудовому успеху, воспитанию, во многом зависит от настроения руководителя. Ему важно всегда быть уверенным, бодрым, уметь не поддаваться негативным эмоциям, возникающим в группе. Поддержанию оптимального настроения способствует умение разрешать конфликты, возникающие между людьми.

Большую роль в жизни группы и ее педагогическом влиянии играют групповые традиции — традиции повседневной жизни (бытовые, спортивные и т.д.), трудовые, профессиональные, культурные, которые являются своеобразным социальным клеем, скрепляющим группу, придающим ей педагогическую силу. Они используются руководителем, педагогом с целью создания определенного настроя, тона и стиля жизни и деятельности группы.

В борьбе за сплочение группы нужна забота о предупреждении и преодолении возможных отрицательных групповых явлений — слухов, домыслов и сплетен. Они отвлекают, подстрекают, удручают или тормозят активность людей, разлагают группу. Их можно предотвратить или резко ослабить, если руководитель, актив группы учитывают, где находится источник необъективной информации, кто ее распространители, кто из членов пассивно ее воспринимает, а кто склонен к ее передаче. Все это учитывается при организации труда и учебы членов группы [1].

Отрицательно сказываются различные недовольства, которые могут возникать по разным причинам. Они могут проявляться внешне или не выражаться открыто. Во всех случаях руководителю, педагогу следует немедленно реагировать: выяснить их причину, определить обоснованность или необоснованность, устранить причину недовольств.

В задачи практик, помимо получения профессионального опыта, должно также входить построение профессиональных продуктивных отношений внутри коллектива. Невозможно сосредоточиться и отдаться работе, когда мысли заняты не реставрацией, а выяснением отношений и демонстрацией своего эго. Реставрация — тяжелый, серьезный, ответственный и вдумчивый труд. Многие операции не выполнить одному. Необходима помощь или совет коллеги, товарища. Наша цель: создать такой устойчивый (своеобразный) «макет» коллектива, где будут цениться отзывчивость, внимательность, уважение друг к другу и общему делу (работе, что была ими выбрана).

За время проведения практик всегда заметен момент перелома и понимания студентом таких, казалось бы, элементарных вещей, как помощь, доброта, инициатива, уважение, честность и ответственность. Мне хотелось бы, чтобы у студентов было осознание, что профессия реставратора — это не только накопленный опыт, знания, навыки, но и человечность.

В примере построения таких трудовых отношений есть продуктивные и качественные результаты, заметные при выполнении поставленных реставрационных задач. Впоследствии эти навыки послужат им примером в создании отношений с коллективом на работе и, надеюсь, в дальнейшей жизни в обществе.

Библиография:

1. *Левитан К.М.* Юридическая педагогика: учебник. М.: Норма, 2008. 432 с.

2. *Обозов Н.Н.* Психология малых групп и коллективов // Социальная психология. Л.,1979.

3. *Петровский А.В., Шпалинский В.В.* Социальная психология коллектива. М.: Просвещение, 1978.

4. *Фридман Л.И., Кулагина И.Ю.* Психологический справочник учителя. М.: Просвещение. 1991.

В.И. СЫТНИК
Доцент кафедры «Монументально-декоративная живопись» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: sytnik-vi@mail.ru

V.I. SYTNIK
Assistant professor of the department of «Monumental-decorative painting» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: sytnik-vi@mail.ru

А.А. ЩЕРБАКОВ
Доцент кафедры «Монументально-декоративная живопись» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: rmdg@mghpu.ru

A.A. SHERBAKOV
Assistant professor of the department of «Monumental-decorative painting» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: rmdg@mghpu.ru

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ И ЕЕ ПРОБЛЕМЫ В СОВРЕМЕННОМ АРХИТЕКТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

MONUMENTAL PAINTING AND ITS PROBLEMS IN CONTEMPORARY ARCHITECTURAL SPACE

В данной статье рассматривается проблема взаимоотношения современной архитектуры с монументально-декоративной живописью. Проанализированы характерные примеры в истории развития монументальной живописи, где обозначены причины, по которым монументальная живопись не может органически войти в архитектурное пространство. Выявлена и обоснована причина, по которой современная архитектура не допускает в свое пространство монументальную живопись. На основе проведенного исследования авторами предлагаются варианты, благодаря которым в ближайшем будущем проблему между современной архитектурой и монументальной живописью, между архитектором и художником можно решить.

This article deals with the problem of the relationship of modern architecture with monumental and decorative painting. The characteristic examples in the history of the development of monumental painting are analyzed, where the reasons for which monumental painting cannot organically enter the architectural space are indicated. The author reveals and substantiates the reason why modern architecture does not allow monumental painting into its space. On the basis of the research, the authors propose solutions for which in the near future the problem between modern architecture and monumental painting, between the architect and the artist can be solved.

Ключевые слова: архитектурно-образное пространство, монументально-декоративная живопись, архитектурно-художественный образ, архитектурно-декоративная композиция.
Keywords: architectural and figurative space, monumental and decorative painting, architectural and artistic image, architectural and decorative composition.

Сегодня художественная монументальная живопись «ушла» из современной архитектуры. Причин «ухода» монументальной живописи из архитектуры несколько. Их можно разделить на две основополагающие группы: «объективные» причины, социально-экономический и научно-технологический блок; «субъективные» причины, профессиональный блок.

Объективные причины

Во-первых, изменилась социально-экономическая ситуация в нашей стране. Отсутствие идеологии, отсутствие в большом количестве государственных заказов со своей идеологией.

Во-вторых, научно-технологический процесс, который дал архитекторам новые методы цифрового проектирования, новые строительные технологии и материалы. И, как следствие, появились смелые, свежие, дерзкие и спорные архитектурные проекты.

Это позволило архитекторам пытаться решить задачи эмоционального воздействия без монументальной композиции. Архитектура пытается самостоятельно, то есть без монументальной живописи, решать задачи, которые решались художником-монументалистом. А что происходит в это время с монументально-декоративной живописью?





Рисунок 1. Заха Хадид. Фестивальный комплекс имени Бетховена в Бонне. 2020 г. Германия.

Научно-технический прогресс не дал такого «прорыва», как это произошло в архитектуре.

Методы и технологии остались прежними.

Появление новых пластических решений невозможно, так как художники остались работать в архитектуре вчерашнего дня. Появление нового изобразительного «языка» в монументальной живописи диктует «новая» архитектура, а не вчерашний день архитектуры. Архитектурный «язык» постоянно меняется и, как следствие, «язык» монументально-декоративной живописи тоже должен меняться. Появление в современной архитектуре нового пластического «языка» не позволяет монументальной живописи использовать свой «старый язык». Архитектура современная у живописи требует «нового» выразительного «языка», «старый» уже не подходит и не может использоваться. «Старый язык» в новых условиях становится непонятным и невостребованным.

И вот этот достаточно большой разрыв между архитектурой и монументальной живописью дал архитекторам уверовать в свою «самодостаточность».

Современные архитекторы пытаются решить и решают архитектурную форму как художественную форму, стараясь добиться того же эмоционального воздействия. Решить эту задачу, только усложняя архитектурную форму, то есть стремясь сделать архитектурную форму более художественной, без участия живописной композиции невозможно. Архитектурная форма имеет свои рамки эмоционального воздействия, выйти за которые она не может.





Рисунок 2. Заха Хадид. Международный центр культуры и искусства Чанша. Китай

Субъективные причины

Трудно найти примеры в современной архитектуре, в которой художественная композиция, в частности монументальная живопись, входила бы в архитектуру «органически». Вечный поиск, в котором монументально-декоративное искусство пытается «органически» найти место в архитектурном пространстве. Организация живописной композиции, все ее элементы, их размеры, цвет, тон, месторасположение, масштаб и т.д. находятся в прямой зависимости от пространства архитектурной формы, в которую эта композиция включена и частью которой является, то есть ее форма и содержание определено архитектурой.

Казалось бы, это очевидные постулаты. Осталось только придерживаться их, и после этого «органического» соединения архитектурной формы и монументальной живописи появится архитектурно-художественный образ пространства. Но, к сожалению, не все так просто. И этот вечный поиск «вхождения» монументального искусства в архитектурное пространство начался не сегодня и не вчера. Оно началось, как только появилась живопись в архитектурном пространстве. И чтобы понять сегодняшнюю проблему взаимоотношения архитектуры и монументальной живописи, нам надо вернуться к вековым источникам взаимоотношения архитектуры и живописи, попытаться понять, почему в современной архитектуре монументальная живопись не может найти свое место.

Творческий процесс архитектора и художника как индивидуумов — процесс «субъективный». Каждому творцу, в том числе и гениальному, свойственно заблуждаться и ошибаться. Как архитектор, так

и художник, находясь в своей профессии, считает свою профессию доминирующей в достижении архитектурно-художественного образа пространства. И это творческое соперничество можно проследить в историческом процессе развития искусства разных эпох.

«Субъективное» доминирование одной профессии над другой будет предметом нашего дальнейшего рассмотрения. Но прежде хотелось бы прояснить и уточнить некоторые определения, на которые будет опираться наше исследование.

Первое определение

В архитектуре живописная композиция существует только в «архитектурно-декоративной композиции», и по-другому ее место в архитектурном пространстве, ее значение, содержание и смысл не раскрываются. «Архитектурно-декоративная композиция» — это пространственная композиция, раскрывающая пространственную, конструктивную и декоративную организацию объекта. Между архитектурным пространством и монументальной живописью существует «архитектурно-декоративная композиция». Она нужна для того, чтобы найти и подготовить в архитектурном пространстве место для монументальной живописи. Это некий связующий элемент между архитектурным пространством и монументальной живописью. Примитивный, но очень точный пример в определении, что такое «архитектурно-декоративная композиция», — это когда станковую картину оформляют рамой и вешают на стену, тогда рама картины превращается в этот самый связующий элемент между архитектурным пространством и живописью. В архитектурном пространстве все намного сложнее, и роль «рамы» может выполнять само архитектурное пространство, создав иллюзорно-пространственную раму, а также архитектурные конструкции потолков, стен, пола и малые архитектурные формы. Все вышеперечисленные связующие элементы между архитектурным пространством и монументальной живописью относятся к архитектурно-конструктивным средствам. А есть еще и архитектурно-декоративные средства, такие как порталы, потолочные кессоны, арки и т.д., и каждый из них еще имеет свой пластический язык, в зависимости от ордерной системы.

Второе определение

А во второй позиции хотелось бы определить оценочные критерии для монументальной живописи.

Оценка архитектурно-художественного произведения, которое создается средствами архитектуры и монументально-декоративной живописью, определяется для монументальной живописи двумя основополагающими оценочными критериями.

— первый критерий — это органическое вхождение монументальной живописи в архитектурную форму;

— второй критерий — это мастерство художника; отсутствие одного из этих оценочных критериев разрушает такое понятие, как высокохудожественное произведение.

Оценить мастерство художника проще, в том плане, что оценочные критерии находятся на поверхности обсуждаемой темы. Где суждения и оценка, в основном, строятся на «иллюзорно-материальной» основе — это форма, цвет, тон, образ и т.д. Это то, что можно «потрогать руками».

А чтобы оценить вхождение монументально-декоративной живописи в архитектурное пространство, необходимы глубокие профессиональные познания в архитектурном пространстве и живописном пространстве стены — это нематериальная субстанция. Это то, что «руками не потрогать».

Уточнив вышеизложенные определения, перейдем к сути нашего исследования.

«Субъективное» доминирование одной профессии под другой привело к «уходу» монументально-декоративной живописи из современной архитектуры. А что же происходило в отношениях между архитектурой и живописью на протяжении веков, как только монументальная живопись появилась в архитектуре?

Одним из ярких примеров взаимоотношения между архитектурой и живописью являются Помпейские росписи в интерьерах жилых домов. Архитектурное пространство интерьеров не было выразительным, планировки домов были простые, архитектурно-декоративные элементы в пространстве интерьеров почти отсутствовали. Интерьеры представляли собой в плане прямоугольную или квадратную форму, в которой не было даже окон. Если очистить стены интерьеров от живописи и убрать мозаичные полы, то интерьеры представляли ли бы собой жалкий вид.

В тот период доминирующую функцию в организации архитектурного пространства взяла на себя живопись.

Первое, что она сделала, — это создала средствами живописи «архитектурно-декоративную композицию».

На стенах появились колонны, пилястры, портики, фризы, филенки, карнизы, капители, базы. На потолках средствами живописи создавались кессоны, тяги, филенки и т.д. И все это создавалось для того, чтобы подготовить место для живописи. В архитектуре, живописная композиция существует только в пространственной «декоративной композиции», и по-другому она не может органически войти в архитектурную форму. И после того как живопись подготовила сама себе место, началось непосредственное создание живописного пространства стены.

Живописное пространство стены получилось намного сложнее архитектурного пространства. Сочетание в живописи уплощенного пространства и иллюзорного создало сложную пространственную среду стены. Но от этого архитектурное пространство сложнее и выразительней не стало, оно и не могло стать. Архитектурное пространство — это пространство, создаваемое архитектурно-материальными средствами, а не иллюзорно-изобразительной живописью. Живопись переоценила свои возможности, она никогда не может создать архитектурно-художественный образ среды без выразительного архитектурного пространства. Высочайшее мастерство художника средствами живописи эту проблему никогда не решит. Подводя итог наших рассуждений, хотелось конкретно по пунктам обозначить свою позицию относительно взаимоотношений между архитектурой и живописью в Помпейских росписях.

Первая позиция — это отсутствие в архитектуре «Архитектурно-декоративной композиции», которая создается архитектурными средствами, а не только живописными, как в данном случае. А потом «архитектурно-декоративная композиция» — пространственная композиция, раскрывающая пространственную, конструктивную и декоративную организацию объекта. В Помпейских интерьерах только живописными средствами была подготовлена среда для живописи и то только для стен, а не для всего пространства интерьера. Это не по силам живописи — это функция архитектуры.

Вторая позиция — «Органическое» вхождение монументально-декоративной живописи в архитектурное пространство происходит в том случае, когда найдена «Архитектурно-декоративная композиция», которая определяет в архитектурном пространстве место и количество монументально-декоративной живописи. Но это не механическое нахождение места для живописи. Архитектура и живопись создают архитектурно-художественный образ пространства, в котором живопись играет одну из ключевых ролей в раскрытии этого образа, а не заполняет пустоту стены живописью, только из-за того, что она пустая. Пространство интерьеров получилось тяжелым, перегруженным живописью. Живопись в данном случае выполнила роль «декоратора» интерьеров вместо того, чтобы создать архитектурно-художественный образ пространства интерьера.




Рисунок 3, 4. Кельнский собор (1248–1880 гг.). Германия

Органического вхождения живописи в архитектурное пространство не получилось по двум причинам:

— это отсутствие в архитектуре Помпеи архитектурно-пространственного образа интерьера;

— это отсутствие «Архитектурно-декоративной композиции».

Третья позиция — это мастерство художников Помпейских росписей. Настолько выразительно и сложно художники Помпеи могли компоновать пространство стены, что их произведения являются примером для изучения и понимания живописного пространства в композиции и на сегодняшний день. Однако поговорим о другой стороне мастерства.

Мастерство художника, работающего в архитектуре, заключается не только в умении рисовать, писать, компоновать и раскрывать тему и содержание живописного произведения, а еще в умении создавать эмоциональное архитектурно-художественное пространство среды. У архитектора и художника конечная цель одна — это создание эмоционального архитектурно-художественного образа пространства.

Готическое пространство соборов является вершиной эмоционального восприятия архитектурно-художественного образа среды.

Архитектор и художник создали настолько выразительный и гармонический архитектурно-художественный образ пространства, что вопрос доминирования одной профессии над другой не стоял ни в процессе проектирования, ни в конечном результате. «Архитектурно-декоративная композиция» в готических соборах получилась удивительно лаконичной, чистой в прочтении пространственной идеи и народной своей архитектурно-декоративной пластикой. Чередование нагруженности и чистоты архитектурного декора придает пространству динамики, возвышенности и легкости. «Архитектурно-декоративная композиция» определила место и количество живописи (витражи) в архитектурном пространстве. Небольшое количество живописи (витражи) удерживает все пространство собора благодаря «Архитектурно-декоративной композиции». Алтарная часть витраж, помимо того, что декоративно удерживает все пространство, еще усиливает эмоциональное восприятие архитектурного пространства. Это только подтверждает, что архитектурными средствами такого эмоционального звучания не добиться. Архитектуре нужны дополнительные инструменты для достижения своих целей, и архитекторы должны быть открыты для сотрудничества с художниками. Благодаря «Архитектурно-декоративной композиции», которая родилась из архитектурного образа, живопись органически вошла в пространство архитектуры и стала неотъемлемой частью архитектуры.

Монументальная живопись итальянского возрождения является базовым примером для обучения студентов кафедры монументальной живописи. Программа обучения студентов кафедры в основе своей построена на живописи итальянского Возрождения. Живопись эпохи Возрождения представляет собой поистине уникальное явление. Все исследования и изучение живописи Возрождения, в основном, выстраиваются на обсуждении мастерства художников.

Это то, что можно «потрогать руками». И редко, кто исследует, изучает и говорит о вхождении монументальной живописи в архитектурное пространство в эпоху Возрождения. А там было не так все однозначно.

Сикстинская капелла будет предметом нашего обсуждения. Первоначально росписи стен капеллы включали шестнадцать композиций. Единство решения композиций, одинаковая высота линий горизонта, размер фигур, масштаб, пластический язык свидетельствуют о том, что кому-то из работавших в капелле художников принадлежала разработка общего композиционного замысла. Это мог быть Сандро Ботти-

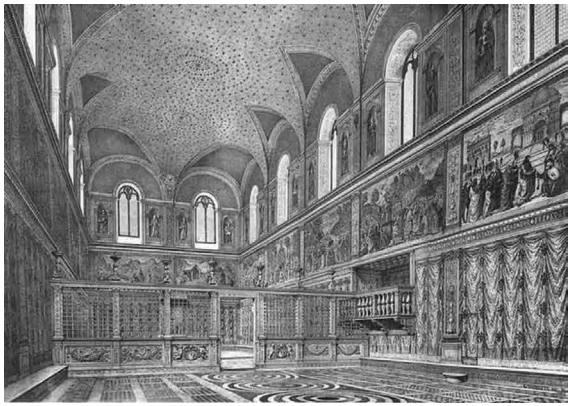




Рисунок 5. Реконструкция интерьера Сикстинской капеллы в XV веке
Рисунок 6. Общий вид Сикстинской капеллы

челли, либо Пьетро Перуджино. Чтобы живопись органически вошла в архитектурное пространство, необходимо создать «Архитектурно-декоративную композицию» в этом пространстве. Стены капеллы были поделены легким карнизом на три уровня. Оконные проемы и их толщина обрамлены лепными декором, а живописными средствами созданы пилястры и архитектурные ниши на третьем уровне. И таким образом «Архитектурно-декоративная композиция» подготовила место и количество живописи в архитектуре. Возможно, «Архитектурно-декоративная композиция» получилась «заведомо правильной» и, как следствие, невыразительной и вялой в этом архитектурном пространстве живописи. Живопись алтарной стены «Нахождение Моисея» и «Рождество Христа», выполненная Пьетро Перуджино и открывавшая оба цикла, была уничтожена, когда Микеланджело получил заказ написать на алтарной стене «Страшный суд». Чтобы много не говорить хвалебных слов в адрес «Страшного суда», скажем, что это одно из величайших произведений мирового искусства. И вот это гениальное произведение органически не вошло в архитектурное пространство капеллы.

Причин здесь несколько.

Первая — это отсутствие «Архитектурно-декоративной композиции» на стене «Страшного суда». Из-за этого композиция не архитектонично вошла в стену, и внутри самой композиции изображение не выстроило архитектоническое пространство росписи.

Как следствие — отсутствует какая-либо связь с архитектурным пространством, ощущение фрагментальности композиции. У нее нет ни начала, ни окончания, потому что живопись написана в распор стены от угла до угла. А в углах должны быть архитектурно-декоративные элементы, к которым должна подходить живопись.

Вторая — масштаб в композиции «Страшного суда» мелкий, из-за этого стена с изображением «шумит» в архитектурном пространстве капеллы, хотя фигуры по масштабу такие же и даже больше, чем у двенадцати композиций на продольных стенах. Это произошло из-за того, что на стене «Страшного суда» нет архитектурно-декоративных членений, а точнее, отсутствует «Архитектурно-декоративная композиция».

Третья — изобразительный пластический язык «Страшного суда» совершено другой и выпадает из общей концепции двенадцати живописных композиций, написанных предшественниками Микеланджело.

При всем своем Величии «Страшный суд» гениален только на отдельно взятой стене. Архитектурное пространство капеллы, образ которого воздавали Сандро Боттичелли, Доменико Гирландайо, Пьетро Перуджино и Козимо Россели, было разрушено Микеланджело. Но удивительно здесь другое. После «Страшного суда» Микеланджело расписывает плафон Сикстинской капеллы. Настолько мощно вошел плафон в архитектуру, что подчинил все пространство капеллы себе и стал доминантой в архитектурном пространстве. Удивительно, как гармонично плафон вошел в архитектурное пространство капеллы, ярус стен. Благодаря тому, что третий ярус не перегружен живописью, получилась пространственная пауза, которая выделяет и усиливает мощь плафона.

«Архитектурно-декоративная композиция» плафона — это композиционная система гипсовых карнизов, тяг, пилястров, капителей, сводчатых арок, скульптур и т.д., и все это создано живописными средствами. Добиваясь иллюзорности изображения архитектурных элементов, живопись незаметно соединяется с реальными лепными стрельчатыми арками над оконными проемами. И вся эта иллюзорная «Архитектурно-декоративная композиция» плафона садится на реальные архитектурно-декоративные элементы, создавая целостность архитектурно-пространственного образа капеллы. «Архитектурно-декоративная композиция» органические пошла в архитектурное пространство капеллы и при этом подготовила место и количество живописи в этой структуре. Масштаб в плафоне был продиктован самой архитектурой,

лепные стрельчатые арки над оконными проемами и задали масштаб всей живописи плафона. После появления плафона в Сикстинской капелле, архитектурное пространство радикально изменилось. Архитектурно пространственный образ капеллы, который был задуман Сандро Боттичелли или Пьетро Перуджино, стал совершенно другим. Мощь, динамика, экспрессия плафона стали доминантой в этом пространстве. Архитектурно-пространственный образ капеллы был заложен Микеланджело в плафоне. Если допустить, что Микеланджело получил заказ в Сикстинской капелле не на одну стену «Страшного суда» и плафона, а ему дали возможность создать архитектурно-художественный образ пространства всей капеллы с чистого листа, а толчком в создании этого образа послужил бы пластический и пространственный язык плафона, остается только догадываться, каким бы было пространство капеллы.

А что собой представляет пространство Сикстинской капеллы в нынешнем виде — архитектурное пространство интерьера развалилось на три составляющих части, которые между собой никак не работают и мешают друг другу, — нет единого архитектурного пространственного образа. Доминирующая часть в пространстве капеллы — это плафон и третий ярус стены с элементами «Архитектурно-декоративной композиции». Эта часть росписи могла быть источником «архитектурно-художественного образа» всего интерьера — настолько она органически вошла в архитектуру. И все это благодаря выразительной «Архитектурно-декоративной композиции» и ее масштабу. Такое решение было продиктовано самой архитектурой. Живописный изобразительный язык плафона настолько отличается от работ художников, современников Микеланджело, что не имеет временного определения — настолько живопись современная.

Вторая часть интерьера — это двенадцать живописных композиций на второй ярусе продольных стен и первый ярус с росписями драпировок («полотенца»). Изначально архитектурное и живописное пространство имело образное решение интерьера. Живопись органически вошла в архитектуру, и масштаб живописи не вызывал сомнений. Правда, не было решения плафона, чтобы завершить образ пространства. И если бы эти художники — Боттичелли, Перуджино, Гирландайо — написали плафон, то архитектурный художественный образ интерьера получился бы завершенным и цельным. Может быть, это архитектурное пространство было бы не такое искрометное и мощное, как плафон у

Микеланджело, но это было бы цельное пространство. А сейчас живопись двенадцати композиций рядом с плафоном Микеланджело стала мелкой по масштабу, пластический язык живописи стен сильно отличается от плафона.

И, при таком решении пространства рядом с плафоном, возникает вопрос: уместен ли там такой композиционный строй живописи, потому что плафон диктует совершенно другое решение.

Третья часть — это «Страшный суд» на алтарной стене. Выше мы отмечали, что масштаб живописи, мелкий из-за этого стена «шумит». Но, когда появилась живопись на плафоне рядом с изображением «Страшного суда», масштаб стены стал еще мельче, и живопись уже не удерживает стену, она «провалилась».

Вопрос, который не дает понимания: почему такой великий мастер, как Микеланджело, в одном архитектурном пространстве делает такие противоречивые работы. Возможно, обстоятельства — капелла уже была расписана, кроме потолка, когда Микеланджело получил заказ написать «Страшный суд». Хотя после того, как сбили росписи Пьетро Перуджино на алтарной стене для «Страшного суда», я не думаю, что Микеланджело могло бы что-то сдерживать. Возможно, темперамент и амбиции художника не позволили подстроиться к живописи Боттичелли, Перуджино, Гирландайо. А вот решение росписи плафона было продиктовано «Архитектурно-декоративной композицией», которая уже частично была на плафоне в виде лепных стрельчатых арок над оконными проемами. Микеланджело изобразительными средствами развил эту тему и создал очень выразительную «Архитектурно-декоративную композицию», в которую органически вписал свою живописную композицию.

Приведенный пример решения архитектурного пространства Сикстинской капеллы, может быть, не типичен для эпохи Возрождения, где сталкиваются противоположные интересы разных художников в решении архитектурно-художественного образа пространства. Зато мы видим к чему приводит отсутствие «Архитектурно-декоративной композиции» в пространстве интерьера и к чему приводит отсутствие архитектурно-художественного образа в архитектуре.

Для эпохи Возрождения разработка «Архитектурно-декоративной композиции» была неотъемлемой частью для решения архитектурно-художественного образа пространства и, в частности, органического вхождения живописи в архитектуру. Доминирование в живописи в архитектурном пространстве Возрождения очевидно, а причина этому — попытка усложнить архитектурное пространство средствами живописи. Образ архитектурного пространства готических соборов намного сложнее, выразительней и эмоциональней, чем пространство дворцов, вилл, капелл Возрождения. И для этого не надо вводить много живописи в пространство готических соборов. А вот архитектурному пространству Возрождения живопись нужна была для того, чтобы пространство сделать более выразительным. И тогда художники пытаются живописью усложнить и обогатить архитектурное пространство. Архитектура и живопись в готическом пространстве в унисон работали на одну цель — создание эмоционального архитектурно-художественного образа пространства. В пространстве Возрождения в большинстве своем живопись брала функции архитектуры в создании архитектурного пространства. Из-за этого пространство интерьеров Возрождения оказалось перегруженным живописью, несет в себе ноту «украшательства». Если архитектор не создал выразительное архитектурное пространство, то художник изобразительными средствами никогда этого не сделает, потому что реальное архитектурное пространство создается материальными средствами, а не иллюзорными.

Это высказывание можно в полной мере отнести к советской монументальной живописи. В этот период архитектура переживала не самые лучшие времена. Советское архитектурное пространство как архитектурно-пространственный образ в принципе отсутствовало, пространство было прагматичным и утилитарным. Борьба с архитектурными излишествами только усугубило положение советских архитекторов. А вот положение советской монументальной живописи в это время было совершенно другим. Государство со своей коммунистической идеологией было основным заказчиком у художников-монументалистов.

На пропаганде коммунистической идеи государство не экономило денег, и у художников было много работы, в отличие от архитекторов. Но без выразительного архитектурного пространства художники не могли создать архитектурно-художественный образ пространства. Органическое вхождение живописи в архитектуру предполагает создание «Архитектурно-декоративной композиции». Она создается на основе архитектурного образа пространства и композиционно выходит из пространственной, конструктивной и декоративной организации объекта. И все опять по кругу, и все сводится к одному — без архитектурно-про-

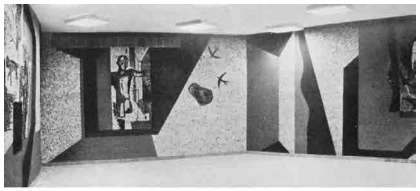






Рисунок 7. Э.Жарёнова, В.Васильцев. Рельеф с мозаикой в интерьере станции обслуживания «Жигулей». Москва, 1975 г.

Рисунок 8. В.К.Замков. Флорентийская мозаика в столовой санатория в Нальчике, 1973 г.

странственного образа объекта, без «Архитектурно-декоративной композиции» живописная композиция не может существовать, и по-другому ее значение, содержание или смысл не раскрывают.

У советских художников-монументалистов была полная свобода в создании живописных композиций, благодаря невыразительному архитектурному пространству. Безликое архитектурное пространство позволяет живописи буквально все, ни в чем ее не ограничивая. И тогда художники, пользуясь беспомощностью архитектурного пространства, создают сложные по пространству живописные композиции, которые выходят из плоскости стен в реальное пространство, пытаясь его иллюзорно усложнить. Это один из примеров того, как живопись самоутверждается в безликом пространстве архитектуры. И тогда живопись занимает доминирующее положение в архитектуре.

Парадокс! Это архитектура создает реальное пространство для жизнедеятельности человека, а живопись только усиливает архитектурный образ пространства. Другой пример — живопись стены превращается в самодостаточную картинную плоскость, которая никакого отношения не имеет к архитектурному пространству, в котором она находится. А уж тем более к архитектурно-художественному образу пространства.

Ради справедливости, надо отметить, что многие живописные работы были интересны и крепко закомпонованы. Внутри живописной композиции выстраивалось сложное и выразительно пространство стены. Архитектоничность построения композиции позволяла ей удерживать себя в пространстве и не болтаться на плоскости стены. В основном, художники-монументалисты работали внутри своего живописного пространства, и все монументальные задания сводились к решению только своей композиционной плоскости стены. И разговор о том, что советская монументальная живопись способствует формированию полноценного и целостного образа архитектурной среды, увы, вести не приходится.

И вот мы в своем историческом экскурсе в исследовании архитектурного пространства и монументальной живописи дошли до современной архитектуры. Что мы вынесли из этого исследования, чтобы прояснить, почему художественная композиция, в частности монументальная живопись, ушла из современной архитектуры?

В самом начале статьи были попытки раскрыть как объективные, так и субъективные причины этой проблемы.







Рисунок 9. О.П.Филатычев. Институт Виноделия. Роспись дегустационного павильона. Новочеркасск, 1969 г.

Рисунок10. О.П.Филатычев. Конференц-зал Никитинского ботанического сада. Ялта. 1977 г. (Роспись)

Рисунок 11. О.П.Филатычев. Институт нефти и газа им. И.М. Губкина. Москва, 1975 г. (Роспись)

Рисунок 12. Заха Хадид. Центр Гейдара Алиева. Баку. Азербайджан. 2013 г.

А что нового по этому вопросу мы можем добавить после нашего исследования? Для этого мы возьмем архитектора Захи Хадид и теоретически попытаемся войти монументальной живописью в ее архитектурное пространство.

Выбор этого архитектора не случаен. Архитектура Захи Хадид настолько образная, настолько самодостаточная и настолько спорная, что монументальной живописи не то, что войти в архитектурное пространство, приблизиться невозможно.

Это свойственно не только архитектурному образу Захи Хадид, а всей современной архитектуре. Но теоретически мы можем себе это позволить.

Мы уже себе прояснили, что органическое вхождение монументальной живописи в архитектурное пространство возможно в том случае, когда между архитектурным пространством и живописью находится «Архитектурно-декоративная композиция». В классической ордерной архитектуре ясно и понятно, как создается «Архитектурно-декоративная композиция», и к тому же много примеров, которые создавались художниками и архитекторами в течение многих веков. А вот примеров, где монументальная живопись органически входит в современную архитектуру, фактически нет. Может, мало времени прошло, чтобы живопись методами проб и ошибок нащупала некий путь в современное архитектурное пространство? Может быть. Но современная архитектура уже и так далеко оторвалась по всем позициям технологии проектирования, материалов, и появилось совершенно новое осознание и понимание архитектурно-пространственного образа. Такого архитектурного пространства не было в истории архитектуры.

А что делают в это время художники-монументалисты в современном архитектурном пространстве?

Ничего не делают! Их просто не приглашают в современное архитектурное пространство, а сами они боятся входить в это пространство, потому что не осознают и не понимают, что им в нем. Их учили, и они работали в архитектурном пространстве, которое изучено, исследовано и испробовано вековыми примерами мирового искусства. А сейчас художники-монументалисты прячутся в том «старом» исследованном архитектурном пространстве, которое они изучали, понимают, и есть пример их решения — это росписи храмов, росписи в классическом архитектурном пространстве, а в лучшем случае — в советской архитектуре.

Так как же все-таки войти монументалисту в архитектурное пространство Захи Хадид? В процессе архитектурного проектирования архитектор не предполагал, что в его пространстве будет живопись. Архитектурный образ создавался только архитектурными средствами, и он был настолько самодостаточным, что архитектура зачастую приобретала художественно-скульптурную форму, а в худшем случае — дизайнерскую форму. И в последнем случае архитектуре было все равно, в какой пространственной среде она находится. Она любовалась сама собой. Такой архитектурный образ и на дух не допустит монументальное искусство в свое пространство. Если теоретически допустить, что Захи Хадид захочет ввести монументальную живопись в свою, уже построенную архитектуру, увы, у нее ничего не получится. Чтобы ввести живопись в уже созданный архитектурно-пространственный образ, Захи Хадид придется «препарировать» свою архитектуру. Если изначально архитектор не закладывала живопись в свое пространство, ему придется разрушить свой созданный архитектурный образ, чтобы «втиснуть» живопись. В конечном итоге потеряется первоначальный образ пространства, а новый выразительный образ на этих руинах вряд ли получится.

Что делать? Что делать, чтобы монументальная живопись органически могла входить в современное пространство архитектуры? Надо, чтобы на этапе архитектурного проектирования уже был задействован художник-монументалист. Архитектурно-художественный образ пространства создается архитектором и художником-монументалистом уже на первой стадии проектирования. Если это творческое сотрудничество будет продолжаться на протяжении всех этапов проектирования и строительства, тогда в конечном итоге получится органическое вхождение монументально-декоративной живописи в современный образ пространства.

В команде архитектора должен быть художник-монументалист не для того, чтобы украшать архитектурное пространство или прикрывать неудачные архитектурные решения, а для того, чтобы уже на первом этапе проектирования архитектор и художник могли совместно генерировать идеи архитектурно-художественных образов пространства.

Кризис монументальной живописи может решить новое поколение художников-монументалистов. Поколение, которое еще учится в художественных вузах. Если их обучение будет строиться, в первую очередь, на изучении и понимании архитектурного пространства, на создании

вместе с архитектором архитектурно-художественного образа пространства и параллельно с этим идет обучение ремеслу художника-монументалиста. Но обучение студентов архитектурного института должно быть взаимно встречным. А желательно объединить процесс обучения студентов МАРХИ и МГХПА им. С.Г.Строганова по специальностям.

Попытки объединить учебный процесс разных кафедр в стенах МГХПА им. С.Г.Строганова уже существуют. Новые методы обучения студентов объединенных кафедр будет темой новой статьи.

Библиография:

1. *Воейкова И.Н.* Монументалисты советской России. Вып. 1. Л.: Художник РСФСР, 1980.

2. *Костина О.В.* Борис Тальберг. Монументальное искусство живопись, графика. М.: Советский художник, 1982.

3. *Валериус С.С.* Монументальная живопись. Современные проблемы. М.: Искусство, 1979.

4. *Смирнова И.А.* Монументальная живопись итальянского Возрождения. М.: Изобразительное искусство, 1987.

Интернет-источники:

1. URL: ELLedecoration.ru>heroes/architects/zaha-hadid-15 (дата обращения: 26.09.2018)

2. URL: CameraLabs.org>10665-chudesa-arhitekury-so (дата обращения: 10.10.2018)

3. URL: Vitamarine.ru>mag/art/public/862 (дата обращения: 15.10.2018)

С.Л. АРИСТОВА

Кандидат искусствоведения, доцент МГХПА им. С.Г. Строганова. Кафедра истории искусства и гуманитарных наук
e-mail: muhaboyka@yandex.ru

S.L. ARISTOVA

Candidate of art, associate professor of the Stroganov Academy (MGHPA). Department of art history and humanities
e-mail: muhaboyka@yandex.ru

Н.Н. ДУБОВСКОЙ (1859–1918). ХУДОЖНИК И ПЕДАГОГ (ПО МАТЕРИАЛАМ АВТОРСКОЙ ПЕРЕПИСКИ)

N.N. DUBOVSKOY (1859–1918). ARTIST AND TEACHER (BY MATERIALS OF AUTHOR'S CORRESPONDENCE)

В статье представлены исторические факты творческой биографии русского художника и педагога Н.Н.Дубовского. Изучение материалов авторской переписки позволило по-новому увидеть личность известного мастера русского пейзажа конца XIX — начала XX века.

The article presents the historical facts of the creative biography of the Russian artist and teacher N.N. Dubovskoy. The study of the materials of the author's correspondence allowed to see in a new way the personality of the famous master of the Russian landscape of the late XIX — early XX century.

Ключевые слова: художник, педагог, пейзаж, музей, Новочеркасск, Академия художеств.
Keywords: artist, teacher, landscape, museum, Novocherkassk, Academy of arts.

В 2005 году городу Новочеркасску исполнилось 200 лет. История этого города — столицы Земли донского казачества — удивительна и неповторима. Именно с этим городом, с прекрасной донской землей связана изначально жизнь и творческая судьба замечательного художника Николая Никаноровича Дубовского.





Рисунок 1. Портрет Н.Н.Дубовского
Рисунок 2. Н.Н.Дубовской среди передвижников

В 1946 году в Музей истории донского казачества (г. Новочеркасск) была передана большая художественная коллекция. Эта коллекция включала работы Н.А.Ярошенко, В.М.Васнецова, Г.Г.Мясоедова. Е.Е.Маковского, И.И.Шишкина. В.Д.Поленова и других мастеров русской живописи 2-й половины XIX века. Это был дар музею по завещанию известного русского художника, уроженца Новочеркасска, Николая Никаноровича Дубовского.

Н.Н.Дубовской — выдающийся художник-пейзажист реалистического направления. Он принадлежит к более поздней плеяде молодого поколения пейзажистов, вступивших в Товарищество передвижных художественных выставок в 80-е годы XIX столетия. Продолжая лучшие традиции русского реалистического пейзажа, он обращается к принципам пленэрного понимания живописи. Творчество Н.Н.Дубовского стало замечательным явлением и с точки зрения взаимосвязи русской пейзажной живописи этого времени между старшим поколением передвижников А.А.Саврасовым, К.А.Васильевым, А.И.Куинджи и младшим — В.Д.Поленовым, И.И.Левитаном, В.А.Серовым. Образование в пейзажном классе Петербургской Академии художеств под руководством М.К.Клодта формировало его профессиональное мировоззрение, укрепляя стремление к непосредственности восприятия натуры, развитию природного дарования в процессе постоянных занятий в пейзажной мастерской уважаемого учителя, который в одном из своих писем называет Дубовского «дорогим и любимым учеником».

Но творческая и общественная деятельность Николая Никаноровича, вся его дальнейшая судьба будут связаны с Товариществом передвижных художественных выставок, в которое он приходит в 1886 году. Вскоре Дубовской становится членом правления Товарищества, а на заключительном этапе существования Товарищества несет основные заботы о его руководстве.

Сближение с передвижниками преобразило творческие искания художника. Еще в 1884 году он участвует в 12-й выставке Товарищества передвижников, представляя на ней картину «Зима», получившую высокую оценку В.В.Стасова. Эта картина находится в Государственной Третьяковской галерее. Мне сегодня, после недавней поездки в Новочеркасск, хотелось бы рассказать, прежде всего, о работах художника из фондов музея его родного города. Картина «Троице-Сергиева Лавра» написана Н.Н.Дубовским в 1910–11 годах. В ней художник тонко передает особенную красоту зимнего воскресного утра. Неспешное движение крестьянских подвод, почти ощутимый скрип полозьев в замершей тишине города. Еще спят деревья в снежном серебре, но уже блеснули зовущие всех чудесные лучи солнца, наполнили все вокруг радостью жизни, тронули своим теплом верхушки деревьев, порозовевших от этого нежного прикосновения. Заспешили люди. Они услышали колокольный звон, который тоже удивительным образом словно ощутим в пространстве картины. Она написана широко, свободно, будто несколькими движениями волшебной кисти художника. Несколько цветовых пятен лепят живую трепетную форму: фигуру человека, отдельные детали.

Подмалевок, чуть тронутый белилами, воссоздает ощущение снежной зимы. Н.Н.Дубовской сумел передать праздничное настроение, свет утра, свет радости этого зимнего воскресенья Троице-Сергиевой Лавры. Картина «Троице-Сергиева Лавра» напоминает нам о том, что ее автор по-прежнему верен главному, о чем писал В.В.Стасов: «Снег много раз бывал написан у нас в картинах (хотя иные позабыли это и печатно уверяют теперь в противном): довольно вспомнить картины Мещерского, Клевера и всего более Верещагина в его индийских этюдах и картинах болгарской войны. Но г. Дубовской по-иному взглянул на снег, по-своему передал его, и та картина есть точно молодой pendant к световым поразительным эффектам возмужалого уже Куинджи… какие изумительные по правдивости розовые солнечные отблески на нетронутом девственном снеге, какие мокрые следы, продавленные в снегу

полозьями. Все это чудесно — хорошо и ново. От г. Дубовского надо, кажется, много ожидать» [1]. Влияние Куинджи, которое отметил Стасов, было своеобразно воспринято Дубовским. В его картинах чувствуется тщательная проработанность формы, предварительный основательный рисунок, составляющий основу живописи.

Лучшие произведения Дубовского в дальнейшем будут представлены на всех будущих выставках передвижников. Творческие поиски и открытия художника поддержит и П.М.Третьяков, который приобретет для московской галереи многие картины Дубовского этих лет: «Зима» (1884), «Ранняя весна» (1886), «Притихло» (1890), «На Волге» (1892), «Сумерки» (1897), «Тихий вечер» (1898). Высокие профессиональные достижения художника отмечает и императорская Академия художеств. В 1908 году он включен в состав академического Совета, а в 1911 году назначен профессором-руководителем пейзажной мастерской Академии художеств. В 1900 году на Всемирной выставке в Париже творчество Дубовского было отмечено серебряной медалью, он избирается действительным членом Мюнхенского художественного общества «Secession», где постоянно представляет свои работы. В 1913 году на XI Международной выставке художник награжден 2-й золотой медалью. Все эти яркие события в судьбе художника связаны не только с его талантом, но, прежде всего, с его серьезным, вдумчивым отношением к своему призванию, умением постоянно работать над собой. Еще в юности он «поставил перед собой высокую цель: так прожить жизнь, чтобы «принести пользу своей родине, а, может быть, и всему человечеству» [2]. Так, еще в годы учебы в Петербурге Дубовской собирает вокруг себя круг единомышленников, организуя дружеские вечера в своей комнате на Лихачевке. На вечерах у Дубовского были не только те, кто с ним учился в Академии художеств: И.И.Крылов, А.Ф.Афанасьев, К.Н.Кудрявцев, К.К.Костанди, А.А.Балабин, но и, что очень важно, известные художники-передвижники: И.Н.Крамской, И.Е.Репин, А.И.Куинджи. В одном из своих писем И.Е.Репин вспоминает о «симпатичной плеяде» молодых людей, с которыми ему посчастливилось общаться, и упоминает картину К.К.Костанди «У больного товарища» (1882). На картине у постели больного художника К.Н.Кудрявцева — его товарищи Н.Н.Дубовской и А.Ф.Афанасьев. Написанный в это время К.К.Костанди портрет Н.Н.Дубовского, подаренный художнику, может быть, является этюдом к картине. Портрет удивительно точно передает одухотворенный облик

художника-гражданина. Этот портрет находится в Музее истории донского казачества г. Новочеркасска.

Большое значение на творческое становление художника оказал И.Е.Репин. Вечера рисования в доме великого мастера, на даче И.Е.Репина «Белая горка» в Сиверской под Петербургом, где Дубовской вместе с художниками А.М.Васнецовым и К.К.Первухиным проводит лето 1885 г., были необычайно важны и плодотворны. 14-я Передвижная выставка 1886 года открывает новые работы художника, устремленного в мир пейзажа.

Пейзажная живопись 1880–1890-х годов напоминает нам о новых открытиях молодого поколения художников-передвижников, достойных продолжателей творческого метода И.И.Шишкина, А.К.Саврасова, А.П.Боголюбова, Ф.К.Васильева. Картины И.И.Левитана, И.И.Ендогурова и, конечно, Н.Н.Дубовского — зримый пример искреннего настоящего изучения природы в ее эмоциональном «созвучии» с жизнью и душой человека стали историческим явлением в развитии русской пейзажной живописи XIX века. «Особенно отрадно следить за этими верными шагами молодых пейзажистов, в ту пору первую их пору общения с природой, когда она еще управляет их кистями, а не кисти гнут ее и подчиняют себе. Вот перед нами незатейливые и, пожалуй, незаметные работы возникающих дарований. Тут тихий, зеленый, весь дышащий свежестью лесистой реки приют среди летнего горячего дня, который лишь одним золотистым пятном солнца пробился на траву в прогалине между деревьев; там — вся в полевых цветах, веселых, как само лето, и в высокой траве лужайка; далее — задумчивая осень. И все это искреннее, чувствованное, правдиво переданное кистью, мало кому известного, г. Дубовского», — писал обозреватель журнала «Русская мысль» П.М.Ковалевский [3].

Творчество Н.Н.Дубовского в 1990-е годы словно выходит к новым берегам вдохновенного познания мира природы. В эти годы в русской живописи формируется «пейзаж настроения», поэтический взгляд на русскую природу. Пейзаж вступает в пространство жанровых композиций, присутствует в исторической и портретной живописи. Особое внимание к передаче воздуха, света, пространства в картине художников-пейзажистов придает их творениям новые неведомые ранее смыслы.

Поиски своего пути в искусстве Н.Н.Дубовской воплощает в произведениях, отмеченных проникновенным лирическим восприятием натуры. «Ранняя весна» (1886, Государственная Третьяковская



Рисунок 3. Притихло. 1890 г.



Рисунок 4. Радуга. 1892 г.

галерея) — картина, словно напоенная влажным весенним воздухом, — соединяет в изображении художником природного мотива тонкую непосредственность и глубокую обобщенность, говорящие о движении к подлинному реализму и о возрастающем мастерстве их автора, мечтающего об эпических образах любимой Родины. И эти мечты найдут реальное воплощение в картине, которую он так и назовет в своем близком будущем.

В 1890 году Н.Н.Дубовской создает одну из своих самых известных картин «Притихло». Основной вариант — в Государственном Русском музее, повторение ее — в Государственной Третьяковской галерее. В одном из своих писем художник писал: «Мотивом для создания этой картины было то захватывающее чувство, которое овладевало мною много раз при наблюдении природы в момент тишины перед большой грозой или в промежутки между двух гроз, когда дышать бывает трудно, когда чувствуешь свое ничтожество при приближении стихии. Это состояние в природе — тишина перед грозой — можно выразить одним словом «Притихло» [4]. Картина, представленная на 18-й Передвижной выставке 1890 г., стала особенным явлением в истории русского пейзажа. По просьбе П.М.Третьякова Н.Н.Дубовской напишет 2-й вариант на эту тему. С подобной просьбой к Дубовскому обращались многие почитатели его живописи. Николай Никанорович написал несколько повторений картины. Они находятся во многих музеях нашей страны. По заказу новочеркассцев позже он выполнил полотно «Туча надвигается». В картине мы видим не Балтийское взморье, как в основном варианте, а любимый художником родной Дон. Эмоциональное напряжение в природе перед грозой здесь усиливает и динамичная диагональ в композиции картины. Среди многих отзывов на картину «Притихло» хочется снова выделить слова В.В.Стасова, наиболее точно выражающие ее значение: «“Притихло” — вдруг прямо трактует водяные массы, но как оригинально, как ново, как мастерски. Вода — просто хрустальная, с удивительным отражением и озеркалением. Мрачные полосы темной мглы над облаками, над далеким городком или деревушкой — чудесны» [5].

С картиной «Притихло» в творчество мастера приходит новая удивительная в своих проявлениях тема. Многие будущие работы Н.Н.Дубовского будут посвящены изображению необычных состояний природы, ведущих художника к философским обобщениям о божественной красоте мира. Это отношение художника к изображению очень ярко описывает И.И.Левитан: «Настроение от природы мы, пожалуй, умеем передавать, скорее мы наделяем природу своими переживаниями, подходим к ней от субъективного, но такой захват от самой природы, как в “Притихло”, где чувствуешь не автора, а самую стихию, передать не всякий сможет» [6]. О значении самой известной картины Н.Н.Дубовского и ее влиянии на становление русского и советского пейзажа напишет В.Н.Бакшеев: «...русские пейзажисты всегда ставили перед собой задачу создания пейзажа — картины, которая по глубине замысла, размышления не уступит многофигурной композиции. Вспомните замечательный холст Дубовского “Притихло” (...) Среди лучших произведений мировой живописи найдется немного полотен, в которых с такой законченностью, с такой поистине классической ясностью было выражено то, что принято называть настроением. Это действительно картина в полном смысле этого слова» [7].

Летом 1892 года Н.Н.Дубовской живет в Кисловодске на даче Н.А.Ярошенко. Чудесные воспоминания ведут художника к созданию замечательной картины «На Волге», где он снова и снова ищет «созвучие» неба, воды и света:

И как прекрасен этот свет —
Сквозь тучи теплые потоки
Уже взмывающих небес,
Как в сердце пламенные строки...

С.Л. Аристова

Неслучайноэтукартинуназывали «симфонией в лиловом» [8].

Одной из лучших картин художника, жемчужиной Новочеркасского музея истории донского казачества является «Радуга» (1892). Радуга над Доном и рыбак, изумленный ее волшебной красотой. Осеняющая все великолепная радуга Н.Н.Дубовского словно зажигает искры в пространстве картины.



Рисунок 5. Море. 1911 г.

И картина, благодаря оригинальной композиции, изумительному чувству цвета ее автора излучает редкую гармонию бытия, вызывая ощущение восторга и покоя. Свет, как и прежде, чрезвычайно значим и в этой работе. Свет особо усиливает присутствие и даже состояние человека в лодке, который несет важную композиционную нагрузку. Созерцательная непосредственность героя в его восхищении природой напоминает нам о вечных началах красоты, о совершенстве и тайне мироздания, преображающего душу.

Замечательны морские пейзажи Н.Н.Дубовского. Морская стихия, непостоянная, могучая в своих проявлениях, в красочном разнообразии своих образов необычайно притягательна в творческих поисках художника. В собрании Музея истории донского казачества Новочеркасска — прекрасные марины художника: «Море» (1911) и «Красивый день» (1903). И снова — великолепно написанное небо, «сотканное, словно из тончайших перламутровых нитей: нежно-розоватые, светящиеся, легкие облака играют на матово-серебристом фоне, создавая впечатление невесомости» [9], — картина «Море». Все это придает морским просторам красочную бесконечность и еще более открывает новые убедительные художественные решения мастера в передаче света, воздуха в морских пейзажах. Романтические настроения художника и в этих работах поразительны. Они приоткрывают неведомые грани творческой личности мастера, тонко чувствующего свое единение с природой. О художнике-маринисте Н.Н.Дубовском можно встретить восторженные отзывы в печати тех лет. Так, «Московские ведомости» 1899 г. пишут: «С каждым годом все более определяется талант другого замечательного художника, Н.Н.Дубовского, выдвигающегося в первые ряды русских пейзажистов. Любимой стихией для него является море, но не бушующее грозными волнами море, в изображении которого доселе является недосягаемым образцом Айвазовский, а гладкая зеркальная поверхность безбрежного моря, освященного солнцем, всегда так сильно действующего на нашу душу своим поэтическим, безмятежным, величавым спокойствием...» [10].



Рисунок 6. Родина. 1903 г.

На 22-й передвижной выставке 1894 г. Н.Н.Дубовской представляет произведения, напоминающие о его путешествиях: «Радуга» («Радуга в степи»), «Ущелье», «Водопад Иматра» (Финляндия), «Земля». Картина «Земля» — одно из значительных произведений мастера русского пейзажа. В журнале «Артист» В.М.Михеев пишет, что картина Н.Н. Дубовского «Земля» навсегда останется одним из лучших русских пейзажей. «Да, это настоящая земля, земля — кормилица, взрытая на своем необозримом просторе плугом и сохой. Перламутровый свет, полный какого-то светового марева жгучего дня, передан в этой картине превосходно... Это истинно родной, почти национальный для России сюжет: «пахотная земля» — взят Дубовским столь просто, правдиво и красиво в то же время, что реализм и поэзия слились в его картине так, как они сливались в поэзии наших лучших корифеев слова» [11]. Поэтическое восприятие мира в работе над картиной и позиция художника-реалиста приводят к созданию обобщенного правдивого образа русской природы.

В 1898 году Н.Н.Дубовской пишет картину «Жатва». Это живописный рассказ о людях-тружениках земли русской, о бескрайних полях, осененных благословенным вечерним небом. Картины «Земля», «Пашня», «Жатва» в творчестве художника неслучайны. Они утверждают в его жизни, как и многие другие работы, обращение к теме России, к сокровенному образу горячо любимой Родины.

Вершиной творческих достижений Н.Н.Дубовского явилось полотно «Родина» (1903–1905). Именно в нем наиболее убедительно выражены размышления художника о России, о человеке. Замечательно

построенная композиция ведет мастера пейзажа к точно поставленным живописным «акцентам», звучание которых усиливает удивительный свет. И мы узнаем до боли знакомый и притягательный образ нашей Родины: словно с небес мы видим бесконечные просторы холмов и пашни, белеющие вдалеке мазанки, будто парящую в воздухе церковь. И над всем — сияющее в облаках небо. На 1-ом плане — пахарь с упряжкой рыжих волов. Мир природы и жизнь простого человека — все едино в этом настоящем русском пейзаже. Солнечный свет, бегущие по земле тени очень тонко передают движение самой жизни:

Я выхожу к тебе, одной тебе,
К твоим единственным для сердца далям,
И лишь с тобой до смерти по судьбе,
Тебя одну мы Родиной назвали.
Россия-Матушка, пойми,
Прими последние признанья
И, чтобы ни было, храни
Свои священные преданья!

С.Л. Аристова

Картина экспонировалась на Всемирной выставке 1911 года в Риме и вызвала ошеломляющий успех: «Это лучший пейзаж всей выставки всемирной римской … Вас, Николай Никанорович, я особенно поздравляю: еще никогда Вы не были так великолепны и могущественны — оригинальная, живая и красивейшая картина!!!» [12], — с восторгом писал Н.Н.Дубовскому из Рима И.Е.Репин.

Это был поистине творческий взлет художника. В фондах Новочеркасского музея истории донского казачества можно видеть один из вариантов прославленной картины «Родина» Н.Н.Дубовского.

Родной донской пейзаж, гордая и ясная красота вольного Дона открываются в проникновенных пейзажах Н.Н.Дубовского, посвященных родному краю. Сохранились его ранние эскизы и этюды, посвященные родной земле. И однажды в серебристо-голубоватых тонах художник напишет картину, о которой давно мечтал. В ней, как в образе пробуждающейся родной степи, он соберет воедино свои заветные представления о главном — о своем Отечестве, о своей дивной Родине, что захватывает сердце и редкой красотой, и судьбой своею и именем — «Тихий Дон»:

Отечество любимое, родное,
О сколько слов ты слышало любви…
Я ничего в душе своей не скрою,
Ты только в душу, Родина, свети!

С.Л. Аристова

Пейзаж «Мишкина балка» (1885) написан в имении атамана М.И.Платова. Работа на пленэре, в родных местах, придает этому пейзажу особую теплоту и проникновенность. Нас зовут чуть опаленные донским солнцем рыжеватые холмы и изумрудно-зеленые деревья. Кажется, мы чувствуем дыхание степного ветра, играющего «серебряными струнами» осоки. Чистые холодно-зеленые, голубоватые и теплые коричневато-золотистые тона. И солнечный свет, усиливающий сияние красоты родной природы. Низкий горизонт словно возносит «напоенные светом» деревья над линией оврага. Пейзаж убегает в глубину, оставляя ощущение бесконечности. Так, изображенный уголок родной природы обретает черты типические, глубокого философского обобщения.

«Курганы в степи» (1900), Новочеркасский музей истории донского казачества, — эту картину Н.Н.Дубовской писал в Петербурге по памяти. «Эпическое спокойствие степных курганов, поросших седым ковылем, словно хранящих неразгаданную тайну веков» [13]. Художнику удалось выразить в картине, насколько благодатен и щедр донской край, показать необъятность его удивительных просторов под сияющим «лазоревым шелком» небом.

Коллекция Музея истории донского казачества г. Новочеркасска — это свыше 150 произведений живописи и графики известных русских художников. И около 80 среди них принадлежит Н.Н.Дубовскому. Это наиболее полное и значительное собрание у нас в стране.

Н.Н.Дубовской писал картины маслом, создавал замечательные акварели, работал с гуашью, любил уголь и карандаш. Карандашные рисунки и акварели служили подготовительными эскизами для будущих больших работ мастера.

Русский пейзаж конца XIX — начала XX века развивается в направлении особой «правды видения» природы, человека. Как пишет А.А. Федоров-Давыдов, «тенденция к эмоционально-лирическому и живописно-непосредственному показу жизни в искусстве была выражением нового восприятия» [14]. Так формируется новый пейзаж — «пейзаж на-

строения». Цельные, гармоничные образы природы пейзажей этих лет хранят сокровенные размышления о судьбе России, о «душе ее народа»: И.И.Левитан «Владимирка» (1892) и «Над вечным покоем» (1894); М.В. Нестеров «Пустынник» (1889), «Видение отроку Варфоломею» (1889); А.Е.Архипов «По реке» (1890) и другие. «Искание живой души, живых форм, живой красоты в природе, в мыслях, в сердце, словом, повсюду», — писал в 1898 г. М.В.Нестеров в письме А.А.Турыгину. (15) Он говорит о своем призвании к «поэтическому реализму». К этому познанию «живых форм, живой красоты в природе, в мыслях, в сердце», в творчестве Н.Н.Дубовской призван снова и снова, восходя от картины к картине в поисках великой истины бытия. И на этом пути творческих поисков он являет изумительные живописные откровения.

Пейзажи Н.Н.Дубовского, написанные на родине и за границей, — в каждом из них «светится» душа и талант настоящего художника.

Цельность глубокой натуры мастера пейзажа проявляется и в том, что он постоянно находится в состоянии неустанного изучения натуры, все более дорожит каждым пережитым в этом отношении впечатлением. И натурный этюд определяет в его работе над пейзажем главное и часто приобретает значение самостоятельного художественного произведения.

Н.Н.Дубовской внимательно выбирает основной мотив в пейзаже, сохраняя первозданность и непосредственность каждого взволновавшего его как художника впечатления. Редкий дар в малом видеть многое, а во множестве ощущать отдельное, важное ведет его по пути мудрого обобщения увиденного. Так рождаются поистине органичные и цельные творения гениального мастера пейзажа. И слова, сказанные о картине «Сумерки» (1896) — статья в «С.Петербургских ведомостях» (автор Н.Селиванов), можно с полным правом отнести и к другим прекрасным работам Н.Н.Дубовского, потому что каждая из них «...пленяет наш взгляд гармонией красок... и полна поэзии» [16].

В 1896 году в Нижнем Новгороде проходит Всероссийская художественно-промышленная выставка, в рамках которой была представлена 24-я Передвижная выставка, включающая и ранее исполненные художниками работы. Среди них произведения Н.Н.Дубовского: «На взморье»(1890); «Пашня» («На пашне», 1894); «В чужих краях» (1895); «Буря» (1896); «Осенний вечер» (1896); «Зимний вечер» (1896); этюды из заграничных путешествий. В каталоге выставки — 18 позиций. В.И.Кулишов в своей книге о Н.Н.Дубовском приводит замечательные глубокие

суждения В.Дедлова (В.Л.Кигн) о творчестве Н.Н.Дубовского: «Отличный рисовальщик, трудолюбивый и обдуманный живописец (...) — он дает мастерские и законченные картины. Его специальность — воздух, облака, вода. И эти воды и воздух, несомненно, русские. До него никто не поймал их секрета. Старики, ведь, знали только заграничную природу, резкий свет и тени, прозрачные или задернутые перламутром, синей дымкой или розовым туманом дали, изумруд моря. Когда же взялись, то и обходились совсем без дали и воздуха, ограничиваясь детальными пейзажиками или картинками, на которых нечем дышать. А между тем суть русского пейзажа, в особенности северного, и состоит в этом туманном просторе и своеобразной красоте несколько тусклых красок. Дубовскому удалось поймать эту красоту. Вначале его картины казались не вполне естественными, как бы эмалированными, с металлическим оттенком. Но потом оказалось, что глаз художника прав, а глаза зрителя недостаточно опытны и зорки». И далее продолжает: «Действительно, в русском пейзаже есть эта металличность, слегка покрытая белесовым налетом, вода похожа на запотевшую сталь. Облака белые, серые, лиловые, грязноватые — не нарисованы мелкой кистью, а отчеканены твердым резцом. И в воздухе что-то стальное, твердое, бодрое. Мечтательная, но вместе с тем энергичная природа, туманная, но не мистическая, а определенная, ясная (...). Дубовской спокоен, обдуман, изящен» [17].

Прошу извинить за столь подробное изложение текста-цитаты, но мне думается, что она очень точно и подробно характеризует творчество выдающегося мастера пейзажной живописи.

За творчеством Н.Н.Дубовского по-прежнему наблюдает В.В.Стасов (размышления критика по поводу юбилейной 25-й выставки ТПХВ в 1897 г.), о нем пишет М.В.Нестеров А.Н.Бенуа, С.А.Виноградов художнику В.А.Микину.

Возвышенная, благородная индивидуальность Н.Н.Дубовского, его романтические настроения, внимательное отношение к вопросам освещения, передачи трепетности воздуха, развиваются в «русле» глубинных новаций отечественной живописи. Вспомним работы А.И. Куинджи, И.И.Левитана. Еще в 80-е годы романтическую творческую манеру Н.Н.Дубовского отметил, в частности, критик В.Сизов в отношении его работ на 14-й выставке передвижников в Москве: «Световые пятна по тонам напоминают “Березовую рощу” Куинджи. Деревья заднего плана кажутся облаками светло-зеленого цвета, посаженными на стволы» [18].

Для понимания искусства, творческого облика Николая Никаноровича Дубовского большое значение имеют общественная и педагогическая деятельность художника, его убеждения и эстетические взгляды. В музее Новочеркасска находится архив Н.Н.Дубовского: письма Н.Н.Дубовскому И.Е.Репина, В.В.Стасова, многих известных деятелей отечественной художественной культуры, учеников художника.



Рисунок 7. Совет Высшего художественного училища при Императорской Академии художеств. 1913 г.

Важным моментом в жизни мастера становится его педагогическая деятельность в Академии художеств. С 1911 года Н.Н.Дубовской ведет пейзажную мастерскую. В черновых записях Н.Н.Дубовского выражена большая заинтересованность художника в учебных делах Академии, в жизни его учеников. Н.Н.Дубовского волнует в целом обучение в Академии — отношение к литературе, философии, истории. Ученик П.П.Чистякова, он считает, что в Академии художники должны получать широкие и разносторонние знания. Эмоциональное, непосредственное обращение к натуре лежит в основе его педагогической методики в Академии художеств:

«Мы художники, — писал Н.Н.Дубовской, — не можем охватить всех человеческих знаний, даже изучить одну отрасль науки в полном объеме, у нас для этого не хватит ни времени, ни сил, но мы должны понимать сущность всякого явления, чтобы не быть оторванными от жизни, чтобы понимать и передавать эту жизнь. И если не ученость, то всестороннее развитие необходимо для художника, как самоусовершенствование, выполнение требований морали» [19]. В этих словах выражено высочайшее чувство ответственности в деле, которому предан Дубовской-художник,

Дубовской-педагог. Он говорит о создании специальных мастерских для молодежи, заботится о развитии творческой индивидуальности молодых талантов, о бережном отношении к наследию художественной культуры. Почерк Н.Н.Дубовского, текст писем доносят волнение их автора, передают его горячие убеждения в отношении

вопросов образования творческой личности. Так, он пишет о решении Совета Академии сделать один из курсов по изучению истории необязательным. Н.Н.Дубовской в категоричной форме утверждает, что необязательность в изучении предмета — это не только пустая аудитория, но и вообще неверное понимание этого важнейшего вопроса. Николай Никаноровичпишет о значении занятий по истории для учащихся Академии художеств. По его мнению, курс по этому предмету невозможно научно представить и за 12 часов в неделю. Он особо отмечает учеников, которые всегда устремлены к познанию истории самостоятельно, даже ночью самозабвенно погружены в мир исторической науки.

Творческие связи Н.Н.Дубовского с Доном широки и многосторонни. Новочеркасск — родной город Н.Н.Дубовского — внес большой вклад в историю образования и культуры России. Так, например, именно в этом городе 5 октября 1907 года был открыт по решению председателя Совета Министров П.А.Столыпина знаменитый Алексеевский (в честь царевича Алексея) Донской политехнический институт на основе Варшавского русского политехнического института, закрытого во время 1-й русской революции. В культурной жизни провинции того времени большую роль играли кружки и общества изобразительного искусства. Роль Н.Н.Дубовского в этих начинаниях была очень велика. Сохранились письма его земляков, донских художников. В них чувствуется теплота и душевность отношений: «...Твое имя, добрейший Николай Никаноровичподдерживает и дает значение нашим выставкам, а потому желательно, чтобы теперь и в будущее время твои произведения постоянно присутствовали и украшали наши выставки», — писал Дубовскому в 1889 году А.А.Балабин [20].

Николай Никаноровичвсегда отзывался на просьбы своих соотечественников, поддерживал их идеи, важные для развития художественной культуры на Дону. Так, он помогает учителю рисования В.К.Моргунову открыть рисовальную школу в станице Каменской, Узнав о том, что художник И.И.Крылов ратует за создание художественно-промышленной школы в Новочеркасске, Н.Н.Дубовской обращается с ходатайством перед Академией художеств об оказании помощи новому учебному учреждению. Он пишет о том, что задача каждой школы, прежде всего, — передавать знания. И нести образование — это труд значимый, уважаемый, но постоянный, терпеливый и не всегда заметный. Процесс изучения истории художественной культуры, искусства

представляет собой служение духовное, высокое. Это не приобщение к художественному ремеслу, которое также имеет отношение к задачам культуры, но по своей сути решает иные по своему предназначению вопросы. По-настоящему жить в искусстве, служить ему — редкий и драгоценный дар настоящей творческой личности, настоящего художника, педагога. Это поистине духовное служение. Именно таким человеком редкой духовной красоты и скромности предстает перед нами Н.Н.Дубовской не только в своем творчестве, но и в своих делах, благородных устремлениях на благо образования будущих художников России. Читая письма Н.Н.Дубовского, мы еще глубже открываем мир его прекрасной души, его чувства и мысли, словно обращенные не только к его современникам, но и к будущим поколениям. В 1891 году в Новочеркасске возник художественный кружок, и было образовано Донское общество художников с официально утвержденным Уставом. Среди многих известных художников этого объединения — Иван Иванович Крылов, мастер донского пейзажа. Н.Н.Дубовской также входил в этот круг своих замечательных земляков, принимал активное участие в выставках, материально поддерживал Донское общество художников.

Уроженец Новочеркасска, Н.Н.Дубовской всю жизнь мечтал о создании художественного музея в родном городе. Сохранилась переписка художника с городскими властями об организации такого музея. Для этого музея он собирал произведения художников-передвижников, тех, кто ему был бесконечно дорог: И.Е.Репина, Н.А.Ярошенко, Е.Е.Маковского, Г.Г.Мясоедова, И.И.Шишкина, В.М.Васнецова, С.Ю.Жуковского и многих других известных мастеров отечественного искусства. Н.Н.Дубовской мечтал передать любимому городу и многие собственные произведения. В 1913–1914 годах он обращается к властям города с настоятельной просьбой о выделении здания, необходимого для учреждения будущего музея и даже способствует утверждению сметы для осуществления этого важного мероприятия. Благодаря постоянным настойчивым усилиям Н.Н.Дубовского, Городская Дума принимает решение о постройке здания для Донского художественного музея, утверждает необходимую для этих целей сумму. Проект здания будущего музея был разработан архитектором Л.Н.Бенуа. Но художественный музей так и не был создан. Н.Н.Дубовской через все разочарования, потери продолжает истово верить, что начинание всей его жизни сбудется. Он завещает в дар Новочеркасску свою большую коллекцию.

«Духовная стойкость» художника-патриота, человека, бесконечно преданного своей родине и делу, которому он посвятил всю свою жизнь, вызывает глубочайшее уважение к личности Николая Никаноровича Дубовского.

Письма Н.Н.Дубовского — в них, как и в пейзажах, — его душа, его переживания, его любовь и вера в настоящее. В одном из своих писем Н.Н.Дубовской пишет от лица педагогов Академии художеств, выражая надежду, что правительство новой России проявит мудрость в отношении предназначения искусства в обществе. Он говорит о вере в искусство, преображающее жизнь многострадальной России. Как человек высоких нравственных убеждений, как настоящий художник, Н.Н. Дубовской своим творчеством, своей жизнью несет святые идеалы добра, любви и красоты во имя будущего своей Родины.

В созвучиях имен
Сияют душ созвучья
И ясный небосклон
Нам смотрит в души.

Пусть тихие слова
Роняет осень,
Но вечно купола
Сердца возносят.

И чистую свечу
Не гасит ветер,
О, Русь, твою судьбу
Любовь осветит.

У твоего чела
Склонюсь как прежде,
О Вера, Ты Моя,
Моя Надежда!

С.Л. Аристова

Примечания:

1. *Стасов В.В.* Избранные сочинения в двух томах. Т. 1. М.-Л., 1937. С. 365–366.

2. *Кулишов В.И.* Николай Никонорович Дубовской. К 150-летию со дня рождения. Ростов-на-Дону, 2008.

3. *Ковалевский П.М.* Выставка картин: в Академии художеств, в Академии наук (14-я Передвижная) и в Соляном городке (К.Е.Маковского) // Русская мысль. 1886. Кн. IV. С. 165–166.

4. *Минченков Я.Д.* Воспоминания о передвижниках. Л.: Художник РСФСР, 1965. С. 39.

5. Из кн.: *Зименко В.* Николай Никанорович Дубовской. 1959–1918. Массовая библиотека. М.-Л., 1949. С. 16.

6. *Минченков Я.Д.* Воспоминания о передвижниках. Л.: Художник РСФСР, 1965. С. 39.

7. *Бакшеев В.Н.* Воспоминания. М.: Академия художеств СССР, 1963. С. 82.

8. Воспоминания. Н.Н.Дубовской. Рукопись. 1930-е годы. Архив семьи художника. С.-П. Л. 58. Из кн.: Кулишов В.И. Николай Никанорович Дубовской. К 150-летию со дня рождения. Ростов-на-Дону, 2008.

9. *Прохоров А.А.* Николай Никанорович Дубовской. Л.: Художник РСФСР, 1967. С. 28.

10. *В.Г.* XXVII Передвижная выставка // Московские ведомости. 1899. № 126.

11. *Михеев В.М.* XXII Передвижная выставка Товарищества передвижных художественных выставок // Артист. 1894. № 37. С. 25.

12. Письмо И.Е.Репина Н.Н.Дубовскому от 30 апреля 1911 года. Цит. по: И.Е.Репин. Письма к художникам и художественным деятелям. М., 1952. С. 203.

13. *Прохоров А.А.* Николай Никанорович Дубовской. Л.: Художник РСФСР, 1967. С. 32.

14. *Фёдоров-Давыдов А.А.* Русский пейзаж конца XIX начала XX века. М.: Искусство, 1974. С. 159.

15. Там же. С. 74.

16. *Старовер / Н.Ф.Селиванов*/. XXIV выставка Товарищества передвижных выставок // С.-Петербурские ведомости. 1896. № 49.

17. Воспоминания Ф.Н.Дубовской. Рукопись, 1930-е годы. Выписки из газетных материалов о Дубовском. Архив семьи художника, С.-Петербург. Из кн.: Кулишов В.И. Николай Никанорович Дубовской. К 150-летию со дня рождения. Ростов-на Дону, 2008. № 52 (Примечания).

18. *Прохоров А.А.* Николай Никанорович Дубовской. Л.: Художник РСФСР, 1967. С. 19.

19. *Минченков Я.Д.* Воспоминания о передвижниках. Л.: Художник РСФСР. С. 47.

20. Письмо А.А.Балабина Н.Н.Дубовскому (Декабрь 1899 г.) НМИДК.

Библиография:

1. Альбом XXV-летия Товарищества передвижных художественных выставок. Издание художественной фототипии. М.: К.А.Фишер (под непосредственным наблюдением комиссии товарищества), 1899.

2. *Бакшеев В.Н.* Воспоминания. М.: Академия художеств СССР, 1963.

3. *Бенуа А.Н.* История русской живописи XIX в. СПб., 1901–1902.

4. *Зименко В.* Николай Никанорович Дубовской. 1859–1918. Массовая библиотека. М.-Л., 1949.

5. *Данцев А.А.* Великие сыны Дона. Ростов-на Дону: Пега», 1995.

6. *Кулишов В.И.* Николай Никанорович Дубовской. К 150-летию со дня рождения. Ростов-на Дону, 2008.

7. Культура Дона в лицах. Эксклюзивное досье. Ростов-на Дону: АООТ «Ростовское книжное издательство», 1997.

8. *Лясковская О.А.* Пленер в русской живописи XIX в. М.: Искусство, 1967.

9. Люди земли донской. Очерки. Ростов-на Дону: Ростовское книжное издательство, 1983.

10. *Мальцева Ф.С.* Мастера русского пейзажа. Вторая половина XIX века. М.: Искусство, 2001.

11. *Минченков Я.Д.* Воспоминания о передвижниках. Л.: Художник РСФСР, 1965.

12. Н.Н.Дубовской. Творческое наследие мастера русского пейзажа в фондах Новочеркасского музея истории донского казачества. Новочеркасск, 2007.

13. Николай Никанорович Дубовской. 1959–1918. Каталог постоянной выставки. Л.: Художник РСФСР, 1961.

14. Новочеркасск. Энциклопедия. 200-летию Новочеркасска посвящается. Новочеркасск: NOVOPRINT, 2005.

15. Передвижники: сборник статей. К столетию Товарищества передвижных художественных выставок. Государственная Третьяковская галерея. М.: Искусство, 1977.

16. Передвижники, 1870–1970. Альбом. Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР, 2-е изд., доп. М.: Искусство, 1976.

17. *Прохоров А.А.* Николай Никанорович Дубовской. Л.: Художник РСФСР, 1967.

18. *Репин И.Е.* Далекое близкое. Л.: Художник РСФСР, 1982.

19. *Репин И.Е.* Избранные письма в 2 т. М.: Искусство, 1969.

20. *Репин И.Е.* Письма к художникам и художественным деятелям. М.: Искусство, 1952.

21. Русская природа и русская жизнь в картинах русских художников. М.: Лепковский, 1907.

22. *Савицкая Т.А.* В поисках правды и красоты: Очерк о художниках передвижниках. М.: Изобразительное искусство, 1986.

23. *Сарабьянов В.* История русского искусства второй половины XIX века. М.: МГУ, 1989.

24. *Сарабьянов В.* Русская живопись конца 1900-х годов — начала 1910-х. Очерки. М.: Искусство, 1971.

25. *Стасов В.В.* Избранные сочинения в 2 т. М.-Л., 1937.

26. Товарищество передвижных выставок, 1869–1899. Письма, документы. В 2-х кн. Государственная Третьяковская галерея. М.: Искусство, 1987.

27. *Фёдоров-Давыдов А.А.* Русский пейзаж конца XIX — начала XX века. М.: Искусство, 1974.

28. *Юрова Т.* Николай Никанорович Дубовской. М.: Изогиз, 1963.

Автор статьи выражает благодарность Новочеркасскому музею истории донского казачества за помощь в подготовке публикации, за предоставленные редкие материалы при изучении творчества Н.Н.Дубовского.

Особую благодарность выражаю: Директору Новочеркасского музея истории донского казачества Светлане Алексеевне Сединко; заместителю директора по научно-исследовательской работе Новочеркасского музея истории донского казачества Светлане Васильевне Камневой; главному хранителю Новочеркасского музея истории донского казачества Науменко Виктории Владимировне; научному сотруднику Новочеркасского музея истории донского казачества Крайсветной Людмиле Владимировне. Моим родным — Сергею Алексеевичу и Людмиле Леонидовне Яковенко.

Е.А. САВИНКИНА

Соискатель, кафедра истории отечественного искусства МГУ им. М.В.Ломоносова
e-mail: savinkinaevgenija@gmail.com

E.A. SAVINKINA

Applicant, Department of History of Domestic Art of the Lomonosov Moscow State University
e-mail: savinkinaevgenija@gmail.com

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ «НЕПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ» ОБЪЕДИНЕНИЯ 1920-х ГГ. ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И ПРИЧИНЫ ШИРОКОГО РАСПРОСТРАНЕНИЯ

ART «NON-PROFESSIONAL» UNIONS OF THE 1920s. BACKGROUND OF THE INVENTION AND CAUSES OF WIDE DISTRIBUTION

Статья посвящена художественным объединениям непрофессиональных художников 1920-х гг. Рассмотрены самые крупные организации, контролировавшие деятельность самодеятельных художников. Проанализированы причины популярности и широкого распространения подобных учреждений.

The article is dedicated to artistic amateur associations of 1920's. The author examines the biggest communities supervising activity of amateurs. The reasons of fame and wide circulation were considered.

Ключевые слова: Советская Россия, художественное образование, советский быт, производственное искусство, художественные кружки.
Keywords: Soviet Russia, art education, Soviet everyday life, industrial art, art sections.

В период с 1918 по 1932 год велись многочисленные споры вокруг так называемого производственного искусства, которое было призвано стереть грани между искусством и бытом. Перестройка, которая происходила в искусстве и затронула все его сферы, не могла не

повлиять на развитие художественного образования. Такие учебные заведения, как Императорская академия художеств, казались новому государству пережитком «буржуазного прошлого». С момента ликвидации Императорской Академии художеств 12 апреля 1918 года в стране началась большая реформа художественного образования. Во многих городах России на базе художественных учебных заведений формировались Государственные свободные художественные мастерские, где взамен академической системе преподавания, которая теперь отрицалась, был предложен иной подход к обучению молодых художников. Студенты обучались по принципиально новым методикам, осваивали авангардные направления в искусстве и могли сами выбирать педагогов.

Однако полное отрицание академической системы отразилось на качестве образования. Студенты стали жаловаться на отсутствие четкой методики преподавания, которая существовала ранее. В новой, не до конца проработанной системе, назрели серьезные противоречия, которые нужно было разрешить.

В 1920 году начался второй этап послереволюционной реформы художественного образования. К этому времени относится появление ВХУТЕМАСа, преподаватели которого ставили перед собой задачи сблизить искусство с массовым индустриальным производством. Создать новое учебное заведение было поручено молодому художнику Е. Равделю, уполномоченному Отдела изобразительных искусств Наркомпроса по Московским ГСХМ, который выступил с «Проектом положения о Московских высших государственных художественных мастерских». Проект был одобрен, а его автор стал первым ректором ВХУТЕМАСа.

Подобного рода образовательные заведения открывались не только в Москве и Петрограде, но и в других крупных городах, таких как Саратов, Харьков и т.д. Новой формой образовательного заведения в сфере искусства стали свободные художественные мастерские. В период с 1918 по 1932 год в 23 городах страны была создана целая сеть художественных школ нового образца.

На фоне появления новых образовательных учреждений появлялись многочисленные творческие группировки. Наряду с формированием таких известных объединений, как УНОВИС, АСНОВА, АХРР, ОСТ и др., создавались организации, чья деятельность была направлена на воспитание художников, для которых искусство не являлось профессией. Так возникли ИЗОРАМ, ОХС и ЦДИСК. Лидеры ИЗОРАМа, опираясь

на идеи ВХУТЕМАСа и таких объединений, как ОСТ, поддерживали развитие производственного искусства.

Многие институции, которые не являлись по своей структуре профессиональными художественными образовательными учреждениями, считали, что художником может быть и рабочий человек, а художественное образование должно быть доступно каждому, вне зависимости от сферы деятельности. Задачи и цели таких учреждений были очень схожими, что дает основание говорить о некой системе.

В 1919–1920-х гг. повсеместно происходило слияние учебных заведений. Именно в этот период в Петрограде появилась идея объединить кружки самодеятельных литераторов, художников, музыкантов, спортсменов и театралов в Единый художественный кружок (ЕХК). Предполагалось, что ЕХК будет состоять из изокружка, а также из драматической, оркестровой, хоровой, литературной и спортивной секций. Каждый департамент должен был работать самостоятельно, под надзором преподавателя, а затем силами участников всех перечисленных кружков готовилось большое представление.

Необходимость внедрения политических идей в любую сферу человеческой деятельности стала основной причиной, по которой объединение всех кружков в ЕХК было одобрено. Государство стремилось сделать искусство частью политической системы и пропаганды и унифицировать все виды искусства. В 1923–1925 гг. ЕХК, задуманный как «политический кружок», стал широко известным в среде рабочей молодежи. Стоит отметить, что Единый художественный кружок, не являясь самостоятельной организацией, был своеобразной формой клубно-художественной самодеятельности.

«Производственный принцип, имеющий целью путем изобразительным, оформлять политическую работу клуба» [1], лежал в основе работы изосекции ЕХК. Перед участниками изокружка ставились определенные задачи, соответствовавшие нуждам времени. За четыре-пять занятий художник должен был освоить основные принципы работы с художественными материалами и приступать к оформлению клубов, праздников, демонстраций, разработке лозунгов, оформлению стенгазет и пр. Над созданием одного произведения, как правило, трудилось несколько человек одновременно. У каждого учащегося был свой круг задач: кто-то из художников рисовал головы, кто-то отвечал за изображение рук и т.д.

По решению Петроградского Губполитпросвета в 1924 году театральные, литературные, музыкальные, спортивные секции и изокружки, существовавшие при клубах и Домпросветах, были объединены в Единые художественные кружки. На основании решений общегородской конференции ЕХК в 1925 году был утвержден первый в стране театр рабочей молодежи (ТРАМ), а затем появились МУЗОРАМ и КРАМ (Музыка и Кино рабочей молодежи). Примерно к тому же времени относится появление ИЗОРАМа. ИЗОРАМ должен был осуществлять контроль над непрофессиональными художественными организациями.

ИЗОРАМ, объединивший в большой союз многочисленные ленинградские изокружки, официально возник в Петрограде в 1928 г. и существовал до 1942 г. Однако уже в 1924 году были открыты курсы по подготовке и переподготовке руководителей кружков.

Центром ИЗОРАМа был выбран Домпросвет им. Плеханова, а ответственным руководителем институции стал художник М.Бродский, активно участвовавший в создании особого искусства рабочих и подготовке самодеятельных художников. Деятельность ИЗОРАМа была активной и успешной. Так, в 1928 году в состав ИЗОРАМа вошло сразу около 80 изокружков. Кроме того, в этом же году в Русском музее состоялась первая выставка ИЗОРАМа, а в 1929 году работы участников объединения демонстрировались в стенах Государственной Третьяковской галереи.

Важным событием для ИЗОРАМа стала Выставка декоративных искусств, которая состоялась в 1930 году в Монце (Италия). На этой выставке была представлена обширная экспозиция произведений художников ИЗОРАМа «Искусство в рабочем быту», которую затем показывали в Амстердаме и Вене. В 1931 году ИЗОРАМ влился в РАПХ.

Подобные ИЗОРАМу учреждения появлялись и в Москве. Так, в 1927 году было основано Объединение художников-самоучек. Оно просуществовало до 1931 года в качестве автономной организации при АХРР. Инициаторами ОХС были рабочие художники С.Токарев и А.Савин, участники выставки самодеятельных художников «Молодняк» 1927 года. АХРР осуществлял идеологическое руководство объединением. Филиалы ОХС появились и в других регионах страны. Педагоги московского ОХС, как и преподаватели ленинградского ИЗОРАМа, проводили занятия по созданию стенгазет и оформлению рабочих клубов. Лидеры ОХС осуществляли также заочные уроки. Идея заочных консультаций

получила свое продолжение в 1934 году, когда на базе ЦДИСКа были основаны заочные курсы живописи и рисования.

В начале 1928 года в Москве, а затем и в Ленинграде по инициативе лидеров ОХС состоялась «Первая Всесоюзная выставка художников-самоучек», а весной 1929 года в Доме АХР была созвана Первая Московская методическая конференция по вопросам деятельности художников-самоучек. На конференции обсуждалась роль самодеятельного искусства в культурной революции, и велись дискуссии о том, должно ли существовать такое понятие, как «самоучка».

В 1929 году также была устроена XI выставка АХР «Искусство в массы», при которой состоялась вторая по счету выставка ОХС. Последние выставки ОХС, посвященные теме социалистического строительства, были организованы в 1930 и 1931 г., и после этого деятельность объединения сошла на нет. В 1931 году Государственная Третьяковская галерея приобрела 19 работ самодеятельных авторов, представленных на заключительной выставке ОХС.

Важно отметить, что к концу 1930 года в состав ОХС входило около 250 человек. Объединение стремилось контролировать все виды самодеятельного искусства по принципу ЕХК. В конце 1930 — нач. 1931 г. участники ОХС, совместно с членами комфракций АХР и ОМАХР, принимали участие в разработке проекта «Платформа для консолидации пролетарских сил на изофронте». Этот проект лег в основу программы РАПХ, а в августе 1931 г. лидеры ОХС примкнули к самодеятельному сектору РАПХ.

Неоднократно упомянутое в статье объединение РАПХ демонстрирует стремление к объединению профессионального и самодеятельного искусства. Настоящая ассоциация возникла в Москве, в ее состав вошли такие крупные организации, как АХРР, ОМАХРР и Общество художников-самоучек. Ассоциация вела борьбу за «чистоту» пролетарского искусства. Идеологи объединения разделяли советских художников на «пролетарских» и «буржуазных» и, руководствуясь принципами коллективизма, отстаивали права первых и осуждали вторых.

Стоит подчеркнуть, что стереть грань между понятиями «художник-профессионал» и «художник-самоучка» пытались по всей стране, а художественное образование, которое в предшествующие десятилетия считалось элитарным, стремились сделать общедоступным.

Объединения подобного плана возникали повсеместно и получили широкое распространение по всей стране по ряду причин. Во-пер-

вых, чем больше таких организаций появлялось, тем легче государству было осуществлять контроль над всеми сферами человеческой деятельности. Во-вторых, благодаря этим учреждениям, транслировать политические идеи можно было на всех уровнях. Перед ЕХК, ИЗОРАМом, ОХС и другими подобными формированиями стояли задачи объединить все виды народного творчества, обучить художников создавать политически актуальные произведения и «дотянуть» самодеятельное искусство до профессионального уровня. Для этого устраивались художественные выставки в стенах ведущих музеев и организаций, которые нередко проходили в одно время с выставками известных художников [2].

Однако следует отметить, что 20-е годы XX столетия — период относительной свободы в художественной сфере. Именно поэтому по всей стране появлялись многочисленные институции, открывались мастерские, формировались творческие объединения, включая непрофессиональные художественные ассоциации.

Список сокращений:

ВХУТЕМАС — Высшие художественно-технические мастерские;

ГСХМ — Государственные свободные художественные мастерские;

Наркомпрос — Народный комиссариат просвещения РСФСР;

УНОВИС — Утвердители нового искусства;

АСНОВА — Ассоциация новых архитекторов;

АХРР — Ассоциация художников революционной России;

АХР — Ассоциация художников революции;

ОСТ — Общество художников-станковистов;

ИЗОРАМ — Изомастерские рабочей молодежи;

ОХС — Объединение художников-самоучек;

ЦДИСК — Центральный Дом самодеятельного искусства в городе и деревне — организация, образованная на базе Поленовского дома. В 1936 году была преобразована во Всесоюзный дом народного творчества им. Н.К.Крупской (ВДНТ);

ЕХК — Единый художественный кружок;

ТРАМ — Театр рабочей молодежи;

МУЗОРАМ — Музыка рабочей молодежи;

КРАМ — Кино рабочей молодежи;

РАПХ — Российская ассоциация пролетарских художников — организация, основанная в Москве в 1931 году. Издавала журнал «За пролетарское искусство»;

ОХС — Общество художников-самоучек;

ОМАХР — Объединение молодежи Ассоциации художников революции.

Примечания:

1. *Бродский М.* ИЗО в общей работе Единого художественного кружка // Единый художественный кружок: Методы клубно-художественной работы. Л., 1924. С. 28.

2. Вторая выставка ИЗОРАМа состоялась в 1929 году в стенах Государственной Третьяковской галереи. В это же время в залах ГТГ проходила выставка К.Малевича. Вход осуществлялся по единому билету.

Библиография:

1. *Бродский М.* ИЗО в общей работе Единого художественного кружка // Единый художественный кружок: Методы клубно-художественной работы. Л., 1924.

2. Всероссийская академия художеств (1764–1939) / сост. П.М.Дульский, И.А.Бродский. Л.: Типография «Ленинградская Правда», 1939.

3. Единый художественный кружок: Методы клубно-художественной работы. Л., 1924.

4. *Маца И.* Ленинградский ИЗОРАМ. М.-Л., 1932.

5. Народное творчество. № 8. М.: Издательство «Крестьянская газета», 1937.

6. Народное творчество. № 7–12, подшивка. М.: Издательство «Крестьянская газета», 1937.

7. *Орешкин Д.* Выставка самодеятельного искусства // Народное творчество. № 8. М.: Издательство «Крестьянская газета», 1937.

8. Программа работы клубных изокружков. М.: Изогиз, 1934.

9. *Четыркин Л.* Самодеятельные художники к великому юбилею // Народное творчество. № 9–10. М.: Издательство «Крестьянская газета», 1937.

10. *Северюхин Д., Лейкинд О.* Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932). СПб., 1992.

Т.С. ГАМИДОВ

Кандидат искусствоведения, научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Цадасы Дагестанского научного центра Российской академии наук
e-mail: gamidow.timur@yandex.ru

T.S. GAMIDOV

Candidate of Art History, research fellow of the Institute of Literature and Art named after G.Tsadasy of the dagestan Scientific Centre of the Russian Academy of Science
e-mail: gamidow.timur@yandex.ru

КЛАССИЦИСТИЧЕСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЯРОСЛАВА КУРБАНОВА 1990-х гг.

CLASSIC REMINISCENCES IN THE WORKS OF YAROSLAV KURBANOV 1990's

Статья посвящена изучению творчества современного дагестанского художника Ярослава Курбанова в период 1990-х годов. Выбор данного отрезка времени обусловлен тем, что в это время закладываются эстетические взгляды художника, его почерк и мастерство. Обращение к великому наследию эпохи Ренессанса и последующим векам западноевропейского искусства привело мастера к созданию картин анахронического и академического направлений. Тема исследования обращена к разного рода классицистическим заимствованиям в творчестве художника, обретшим специфические формы выражения в соответствии с авторской интерпретацией и эстетическими концепциями новейшего времени.

The article is devoted to the study of the works of the contemporary Dagestan artist Yaroslav Kurbanov in the period of the 1990s. The choice of this period of time is due to the fact that at that time the aesthetic views of the artist, his handwriting and skill are laid. Appeal to the great heritage of the Renaissance and the subsequent centuries of Western European art, led the master to create paintings of anachronistic and academic directions. The theme of the study is addressed to a different kind of classic borrowings in the artist's work, having acquired specific forms of expression in accordance with the author's interpretation and aesthetic concepts of modern times.

Ключевые слова: Ярослав Курбанов, живопись, анахронизм, классицизм, традиционный, метафора, ирония, концепция.
Keywords: Yaroslav Kurbanov, painting, anachronism, classicism, traditional, metaphor, irony, concept.

Ярослав Курбанов (1968 г.р.) — дагестанский художник, родился в Махачкале, в семье живописцев: отец — Курбанов Хайруллах Магомедович — заслуженный художник России; мать — Пшеницына Галина Васильевна — народный художник республики Дагестан. Неудивительно, что с детства воспитываясь в творческой семье, он с ранних лет постигает основы изобразительного искусства. И не случайным является его беспрестанная приверженность к реалистическим традициям, особенно классицистического направления.

После завершения учебы в Дагестанском художественном училище им. М.-А.Джемала, Ярослав Курбанов отправляется в Санкт-Петербургский государственный институт им. И.Е.Репина, который оканчивает в 1996 г., театральное отделение. С 2000 года живет и работает в Германии [1, с. 185]. Как и младший брат Арсен Курбанов, Ярослав начинает свою творческую стезю с изучения опыта мастеров эпохи Возрождения. И дело не в прямом подражании великим итальянцам или голландцам, в умении тренировать свои навыки изображения фигуры человека или мастерство передачи предметов и фактур. Он создает живописные работы, осмысливаемые взглядом современного человека, в соответствии с личным романтическим видением наследия прошлых эпох, применяя средства выразительности, присущие своему времени — эпохи постмодернистской культуры. Знание истории, его культурно-эстетических богатств и накопленного художественного опыта, позволяет ему не только обрести мастерство реалистической передачи натуры, свободного владения материалом мифологических и библейских сюжетов, но также сложение своего оригинального художественного почерка.

Несмотря на то, что первая половина 1990-х годов охватывает период учебы Ярослава Курбанова, надо сказать, что по уровню испол-

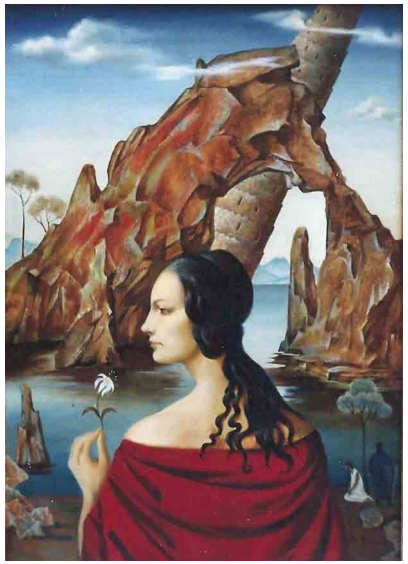




Рисунок 1. Вавилонская башня.Х.м. 80х50. 1995
Рисунок 2. Портрет в итальянском пейзаже. Х.м. 20х15. 1995

нения его работы наделены высоким профессионализмом, не уступающим мастерству давно практикующихся и опытных живописцев. Активно протекает и выставочная деятельность художника в исследуемый период, где он становится участником более десяти выставок (в том числе и персональных) в России и за рубежом [3]. Опыт, постигаемый в девяностые годы прошлого столетия, предопределили творческие поиски автора двухтысячных годов, вплоть до настоящего времени. Почти все полотна, созданные им в изучаемый период, относятся к технике масляной живописи.

Такие произведения портретного жанра, как «Вавилонская башня» (1995), «Портрет в итальянском пейзаже» (1995), «Флора. Итальянский портрет» (1995), «Яблоко раздора» (1996), строятся на основе классицистических традиций изобразительного искусства, где преобладают строгие и упорядоченные ритмы линейных и пластических масс, утверждаются идеи простоты и гармоничности в трактовке фигур. Однако перед нами не шаблоны готовых образцов, перенятых из прошлого, а своеобразное авторское осмысление различных форм классицистического наследия.

Среди исследуемых портретов Я.Курбанова мы встречаем две разновидности. Первая разновидность относится к традиционному типу, где в образе портретируемого, с небольшим включением предметов атрибутики, заключается суть содержания произведения, его эмоционально-психологический строй. Другой тип портретов несет в себе жанровый характер: они многозначны и усложнены изобразительными рядами напластанных друг на друга аллегорий и знаков.

Применяя язык метафор, концепций и символики как феномен современного искусства, Ярослав Курбанов придает своим работам черты загадочности и таинства, воспринимаемые, в свою очередь, ассоциативным или интеллектуальным формами мышления.

В композиции «Вавилонская башня» представлена фигура женщины, повернутая спиной к зрителю, с профильным разворотом головы. За ней, в глубине картины, открывается морской пейзаж, с изображениями отдыхающих на берегу людей, с причудливыми мотивами скал и круто наклоненной Вавилонской башни. Возникает невольная перекличка смысловых соотношений между библейским преданием о великой башне человечества и такой же наклоненной форме хрупкого утонченного цветка. Элемент иронизирующего подтекста, просматривается и в другой композиции автора «Портрет в итальянском пейзаже». Здесь художником изображается образ девушки, заглядывающей через картинную рамку, которую сама же держит в руках. Ее современный облик, в легком платье с открытыми плечами, с короткой прической, выделяется на фоне пейзажа с развалинами античной архитектуры, что придает содержанию композиции «шутливый» диалог прошлого с настоящим. Классическая традиция вписывается в мозаичный контекст постмодернистской культуры. Мягкая и лаконичная трактовка фигуры и предметов среды сближает данную работу с живописью мастеров итальянского ренессанса XV века. Колорит, пространство и ритмичность элементов композиции также строятся на основе классицистической ясности форм и простоты восприятия. В подобного рода картинах Я.Курбанова, где причудливо переплетаются элементы классицистического наследия, с одной стороны, и особенности модернистской эстетики — с другой, нельзя не заметить проявления стилистики анахронизма (или гиперманьеризма) [2, с. 16]. Необычный сплав различных культурно-исторических пластов наблюдается и в другой портретной композиции «Яблоко раздора». Идейная канва этого произведения уводит нас к древ-

негреческому мифу, рассказывающему о яблоке раздора, которое досталось от Париса, сына троянского царя Приама, богине любви Афродите, ставшей началом разрушения Трои. Поясное изображение молодой и современной на вид девушки у фруктового дерева, с яблоком в руках, обретает различные формы смысловой трактовки. Вечно желанный и запретный плод, понимаемый как знак искушений, раздора и т.п., сохраняется и до наших дней. Каким бы ни был скрытый смысл данного произведения, перед зрителем воплощается образ конкретного персонажа с предметами аллегорий, наполненными символическим звучанием. Трактовка персонажа и окружающего пространства с идиллическим видом горного пейзажа также вызывает в памяти ренессансные традиции итальянской живописи XV века.

Особенности живописных традиций Северного возрождения, основанные на иллюзорно тщательном выявлении предметов реального мира, прослеживаются в «Портрете менялы» (1999). Такое произведение относится уже к традиционному типу портретных композиций, создаваемых на базе натурных наблюдений и жизненного правдоподобия. Возникает образ статного человека, занимающегося обменами монет, создается впечатление о влиятельной богатой личности. Этот персонаж изображается крупным планом, сидящим за столом, в руках он держит перо с запиской, рядом стоят весы для взвешивания драгоценных металлов. У него аккуратно стриженая борода, на нем солидная шапка и дорогая шуба с меховым воротником. Его строгий и несколько представительный вид, а также детальная проработка кожи лица, тканей и предметов окружения, сближают данный портрет с портретами немецкого живописца XVI в. Ганса Гольбейна Младшего.

Своеобразные парафразы образно-художественных и композиционных элементов, встречавшихся в наследии художников Ренессанса, проявляются в ряде картин бытового и мифологического жанра Я.Курбанова. Мотив крытой веранды с развертывающимся сюжетным изображением и далекими пейзажными видами в глубине композиции, что встречается в произведении Ян ван Эйка «Мадонна канцлера Ролена» (1436), воспроизводится дагестанским живописцем в картине «Художник и муза» (1995). Церковная тематика здесь претворяется в бытовую сценку, однако между этими работами обнаруживаются некоторые общие черты.

Вместо образа Ролена на левой части композиции находится художник, погруженный легкой грустью в задумчивое состояние. Его





Рисунок 3. Художник и муза. Х.м.100х100. 1995
Рисунок 4. Полёт ночной птицы. Х.,м. 30х20. 1996

взгляд обращен к молодой даме справа, подносящей ему фрукты к столу. Такие детали, как цветы лилии в картине нидерландского мастера, символизирующие непорочность Мадонны, появляются и в работе дагестанского художника в виде единственного цветка на столе в графине. Павлин как символ бессмертия и гордости также перенимается Ярославом Курбановым из полотна Ян ван Эйка, который удачно нашел себе место по центру переднего плана композиции. Интерьер, в котором развертывается сюжет, заполняется атрибутами искусства. За аркатурным поясом лоджии открывается панорамный вид пейзажа.

В описываемой работе, проявляются переклички не только с произведением Ван Эйка, но также по отношению к творчеству Вермеера Делфтского (1632–1675). Подтверждением сказанному служит непритязательность выбранного сюжета с одной или двумя фигурами людей. Об этом говорит и предметное заполнение пространства, где главное место занимает стол с нависающими тканями, покрытый до пола персидским ковром, на нем — натюрморт из сочных фруктов и сверкающей посуды. Рисунок пола имеет шахматную разбивку из коричневых и белых квадратиков, что особенно популярно в интерьерах картин Вермеера. Моделировка предметов и фигуры человека демонстрирует стремление автора к оптической точности в передаче форм, фактур, цветовых соотношений. Мягкость и блеск щелка на платье женщины — явное тому подтверждение. При этом картина, решенная в такой манере, не испещрена натуралистическими изысканиями. В ней обозначены и приемы

обобщения, сводящие объекты изображений к цельности их восприятия, к плановым отличиям и композиционным акцентам.

В несколько ироничном виде автор композиции стремиться утверждать в данном сюжете идею красоты и гармонии искусства: о его высшем предназначении. Сакральным звучанием облекается вовсе не незамысловатый сюжет, в котором как вечность возносятся духовные отношения между художником и моделью. Используя своеобразный сплав художественных манер и приемов, восходящих к наследию прошедших эпох, Ярослав Курбанов не только совершенствует свой опыт и мастерство, постигает секреты живописи великих мастеров, но также детерминирует новые возможности классицистических традиций на современном этапе развития.

В другой сюжетно-тематической картине «Полёт ночной птицы» (1996), также нельзя не заметить некоторого сходства с известным произведением испанского живописца XVII в. Диего Веласкеса «Венера перед зеркалом» (1647–1651). Сходство с этой работой обнаруживается в изображении фигуры лежащей молодой женщины, со спины. На стене висит картина, и в полумраке ночного освящения мелькает пролетающая мимо сова. Подобно описанной выше картине «Вавилонская башня», здесь тоже проступают элементы метафоры, где через сравнения схожих либо отличных друг от друга образов изображений возникают иносказательного плана смыслы, идеи или концепции содержания. Моделировка фигуры человека и окружающих предметов имеет лаконичный характер. Тонально-цветовое решение — сдержанное и приглушенное, что усиливает мистическое звучание идейного замысла произведения.

Авторская интерпретация искусства прошлого с позиций концептуализма позволяет Я.Курбанову перекинуть мост между минувшими эпохами и современностью, стереть временные границы и способствовать взаимодействию различных художественно-эстетических систем. Классицистические традиции и живописные приемы мастеров прошлого, которыми умело пользуется автор исследования, приобретают необычайно новые формы выражения, зачастую основанные на языке ассоциаций или метафор, иронии или гиперболы. Погружаясь в идейный строй подобного рода картин, зритель начинает отыскивать логические связи в смыслах и значениях предметов изображений разновременного и разнопланового характера. Он стремится осмыслить неожиданные, подчас неподдающиеся однозначному толкованию, сюжетные сплетения. Художник как будто манипулирует с сознанием реципиента, представляя такие идеи, в которых алогичное граничит с остроумием, фантазия — с реальностью, рациональное — с иррациональным и т.п. За всеми такого рода ухищрениями кроется опасность, ведущая к крайностям, где вместо эмоционально-чувственного сопереживания предметов изображений, зритель начинает односторонне впадать в интеллектуальные осмысления увиденного. Описанные выше полотна Я. Курбанова выдают не только причудливые и замысловатые сюжеты изображений, но также наполняются поэтикой романтического видения. Его картины облачаются какой-то мягкой и мистической духовностью, воспроизводят настроение безмятежности и покоя. Важно отметить, что не все работы Я. Курбанова изучаемого времени относятся к анахроническому направлению современного искусства. Некоторые его полотна, как например «Охота на единорога» (1996), не вошедшие в круг выше исследованных работ, отличается искренностью и повествовательным характером в раскрытии мифологического сюжета.

Наполняясь новыми образами мыслей и чувств, «исторические» картины Ярослава Курбанова идут в ногу со временем, проникают в быт и сознание современных людей, формируют их эстетические пристрастия к преобразованным явлениям классицистических традиций.

Примечания:

1. Художники Дагестана. Изобразительное искусство. 1917–2007. Махачкала 2007. С. 416.

2. Мировое искусство (Иллюстрированная энциклопедия: Направления и течения от импрессионизма до наших дней) / сост. И.Г.Мосин. СПб.: ООО «СЗКЭО “Кристалл”», 2006. 192 с.: ил.

3. Ярослав Курбанов. Каталог выставки. СПб., 1997.

ЛУ СЯОНАНЬ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: art-hist@mghpu.ru

LU XIAONAN
Postgraduate-student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: art-hist@mghpu.ru

РАЗВИТИЕ ИСТОРИЧЕСКОГО ЖАНРА В КНР ДО КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ. РАННИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВЕ ДУН СИВЭНЯ

THE DEVELOPMENT OF HISTORICAL THEME BEFORE CHINA'S CULTURAL REVOLUTION. THE EARLY STAGE OF DONG XIWEN'S WORKS

В развитии китайского искусства XX века реалистическая живопись исторических тем всегда занимала одно из главных мест. Время после образования Нового Китая в 1949 году и до 1966 года было золотым временем процветания и развития реалистической живописи на исторические темы. Ведущим художником этого жанра был Дун Сивэнь, который являлся одним из самых активных и влиятельных деятелей искусства своего времени. Эта статья посвящена изучению ранних работ Дун Сивэня, выполненных в историческом жанре. С новой точки зрения анализируется процесс трансформации и развития картин исторических тем в начальный период образования Нового Китая. Работы на исторические темы Дун Сивэня рассматриваются на фоне, идей, концепций и культурной политики, которые влияли на художественное творчество в этот период, в статье рассмотрены этапы жизни Дун Сивэня и формирование стиля его живописи в ранний период творчества. По результатам исследования получены выводы о том, что работы Дун Сивэня являются наиболее характерными в развитии исторического жанра в начальном периоде образование Нового Китая.

As the most important creative way in the development of Chinese art in the 20th century, realism history theme painting has been paid more and more attention by people all the time. The 17 years since the founding of the New China in 1949 was the Golden age for the prosperity and development of realistic historical paintings, and Dong Xiwen was one of the most active and influential artists in the Chinese painting industry during this period. Based on the existing research results, through the study of Dong Xiwen's works, the paper analyzes the transformation and development process of historical painting in the early period of new China, the main content of which is to study Dong Xiwen's historical works and the background factors, such as ideology, ideas and cultural policies that affect the art creation. Completed in two parts: first, the introduction of Dong Xiwen's life and the formation of the painting style, and then the study of his historical works and influence the background factors of this period. Finally, based on the results of the study, the author concludes that Dong Xiwen's works are the most capable of reflecting the transformation and development process of historical painting in the early period of new China.

Ключевые слова: Китай, Дун Сивень, историческая живопись, реализм.
Keywords: China, Dong Xiwen, history theme painting, realism.

В течение более чем тысячелетнего периода развития китайской живописи исторические темы всегда играли важную роль. Картины на исторические темы имели блестящую историю, но исторический жанр после завершения правления династии Цин и во времена Китайской Республики (Китайская Республика — 1912–1949 г., можно назвать Старым Китаем) не привлекал внимания художников. 17 лет со дня образования Китайской Народной Республики (Новый Китай) в 1949 году и до 1966 года были золотым временем процветания и развития живописи на исторические темы. Исторический жанр достиг большого развития как по количеству, так и по качеству исполнения, именно по этой причине необходимо изучать китайскую живопись исторических тем, важно отметить что почти все художники начали создание работ на исторические темы после образования Нового Китая. До 1949 года картины, написанные маслом, получили развитие, но в это время все еще доминировала китайская национальная живопись, в особенно в отдаленных китайских областях.

В то время китайская национальная живопись находится на этапе слияния восточных и западных методов живописи, а живопись исторических тем не получила поддержки со стороны правительства и народа, ее развитие зависело только от личного изучения нескольких художников. Но после образования Нового Китая в 1949 году правительство поддерживало направление реализма, во главе с работами исторического жанра. Масляная живопись быстро стала доминирующей техникой в Китае, это привело к тому, что китайские художники временно отбросили свой национальный метод и стали писать маслом на исторические темы. Например, известный живописец Ло Гунлю в первые времена после образования Нового Китая, перешел от гравировки на дереве к масляной живописи, а затем создал несколько работ на исторические темы. Основателем живописи китайского реализма стал великий мастер живописи исторических тем, один из распространителей масляной живописи, Сюй Бэйхун, но он рано умер, в 1953 году, из-за болезни. Дун Сивэнь стал единственным художником, который создал много картин на исторические темы как в Старом Китае, так и в Новом Китае.

Изучению масляной живописи посвящены исследования Дун Сивэня: «История китайской масляной живописи» Лю Цуня, «История китайского искусства 20-го века» Люй Пэна и «История художества нового Китая» Чэнь Фушэна. А также научные статьи: «Предшественник исследования масляной живописи китайского стиля — в память 30-летии смерти г-на Дун Сивэня» Цзин Юна (Художество. 2007. Вып. 7), «Искусство масляной живописи Дун Сивэна» Гао Фэя (Культурное исследование. 2007. Вып. 3), «Пробное обсуждение эстетических характеров искусства Дун Сивэня» Яо Чжунхуа (Искусство. 1994. Вып. 12), «Дорога творчества художника и художественная грамотность» Ай Чжунсина (Художественные исследования. 1979. Вып. 1) и т.д. Все они посвящены изучению творческих идей и художественных особенностей произведений Дун Сивэня, однако исторический жанр в творчестве художника не является основным объектом исследования. В данной статье впервые проводится систематически изучение всех произведений исторического жанра Дун Сивэня, проводится анализ его работ, чтобы иметь четкое представление о картинах на исторические темы в начале периода Нового Китая.

Дун Сивэнь (1914–1973) родился в городе Шаосин, провинция Чжэцзян. В 1918 году он переехал в город Ханчжоу и окончил высшую школу Ханчжоу-Хуйлань. Его отец Дун Юйцин коллекционировал древние картины и фарфор и т.д. Хорошая художественная атмосфера и влияние его семьи оказали активное влияние на формирование художественных вкусов Дун Сивэня. В 1932 году он поступил на факультет строительства Университета Чжицзян в Ханчжоу, а в следующем году перешел в художественный колледж Сучжоу. Здесь Дун Сивэнь получил основательное обучение основам графики и масляной живописи от Яна Вэньляня [1]. Затем Дун Сивэнь учился в Ханчжоуском государственном колледже искусств.

В 1939 году он учился в государственном художественном колледже в городе Ханое, во Вьетнаме, получив профессиональное образование в технике масляной живописи на основе западного реализма; получил возможность учиться во Франции. Однако из-за расширения японской агрессии в Китай он отказался от возможности учиться за границей и вернулся (в Китай).

С 1942 по 1946 году Дун Сивэнь работал исследователем в художественном институте Дуньхуана; он отправился в Дуньхуан, провинцию Ганьсу, лично копировал стенные живописи, таким образом, он полностью изучил древнюю китайскую настенную живопись. Дун Сивэнем было выполнено большое количество произведений монументальной живописи Дуньхуана, в том числе настенная живопись династии Северной Вей и многие работы династии Тан, которые были скопированы в размере оригинала. У него сложилось глубокое понимание тонкостей живописной техники многих древних неизвестных художников настенной живописи. Дун Сивэнь считал, что двухцветные фигуры в стенной живописи Дуньхуана не опираются на оттенки в формировании фигур, и их можно сравнить с шедеврами мастеров эпохи Возрождения. Дун Сивэнь считал, что эти художественные приемы являются уникальными для восточного искусства. Его копирование и углубленное изучение на стенной живописи Дуньхуана проявились в поздних работах в технике масляной живописи как с точки зрения методов изображения, так и с точки зрения колорита.

С 1946 года Дун Сивэнь преподавал в государственном Пепинском [2] колледже по искусству. Он участвовал в студенческом политическом движении во главе с Коммунистической партией Китая и вступил в Коммунистическую партию Китая в 1949 году. После образования КНР он служил профессором в центральном художественном институте и в 1962 году он открыл мастерскую. Дун Сивэнь скончался в 1973 году.

Дун Сивэнь был известным художником масляной живописи и художественным педагогом в Китае, который является одним из шести мастеров [3], работы которых были запрещены к вывозу за границу. Это нашло отражение в документе «Запрет выноса работ за границей Китая» государственного управления по делам древних наследий. Дун Сивэнь на протяжении всей своей жизни создал большое количество картин маслом, в том числе первый портрет масляной живописи Мао Цзэдуна на воротах Тяньаньмэнь в июле 1949 года. В 1948 году он создал свою первую работу на историческую тему «Казахская пастушка». Его работа «Торжественная церемония образования государства» стала классикой масляной живописи исторического жанра, в 1956 году он призвал к «национализации масляной живописи», и китайское сообщество масляной живописи начало дискуссии о «национализации живописи с маслом».

Среди работ, которые были своеобразными документами великой истории, произведения Дун Сивэня выделялись своими художественными достоинствами. Важной для страны была и его работа профессором в Центральном художественном институте, где он открыл свою мастерскую. Дун Сивэнь обладал хорошим рисунком. Его картины маслом сочетают в себе реалистичные традиции и декоративные приемы китайской традиционной живописи (в том числе яркий цвет росписи Дуньхуана), которые также соответствовали эстетическим вкусам широкой публики.

В 1840 году Британия начала опиумную войну в Китае, это было наибольшим ударом западного мира по древнему Китаю. Когда правление династии Цин клонилось к упадку, это ускорило процесс, что, в свою очередь, привело к быстрому распространению западной культуры. В результате эстетическая основа традиционной китайской живописи уже не была единственной. Глубокие изменения произошли во всей системе социальных ценностей, реформа стиля живописи, естественно, стала важной частью социальных изменений. В 20–30 годах XX века, с быстрым развитием масляной живописи и утверждением реализма в Китае, тема объединения китайской живописи с западной масляной живописью стала все более интенсивной. На этом фоне Дун Сивэнь начал свой собственный путь изучения реалистичных картин маслом. В то же время он отправился в Дуньхуан в 1943 году, изучил стенные живописи Дуньхуана в течение почти трех лет. Это оказало огромное влияние на его последующую работу в технике масляной живописи.



Рисунок 1. Дун Сивэнь. Обряд входа в город Пепин. 1949 г. Гуашь. 80×116 см. Частная коллекция

В 1948 году война за освобождение Китая переживала в самый критический момент. В то время в Пепине война могла начаться в любое время. Хотя революционные вооруженные силы, руководящие Коммунистической партией, стремились освободить Пепин мирными средствами, никто не знал, начнется ли война. В качестве молодого художника, который любит родину и народ, Дун Сивэнь предпринял свои собственные практические действия, чтобы приветствовать эти великие исторические перемены. Он тайно участвовал в защите дворцового музея и больницы в Пекине и исполнял множество поручений [4]. В то же время, как для художника, работа являлась лучшим средством для выражения своего душевного состояния Дун Сивэня. В это время была создана «Казахская пастушка» (ил. 1).

В 1943 году, когда Дун Сивэнь копировал стенную живопись в Дуньхуане, он столкнулся с казахскими беженцами из провинции Синьцзян в провинции Ганьсу, которые бежали от угнетения и эксплуатация военщины Гоминьдан, и художник узнал из их уст, что казахи ранее спокойно жили в Синьцзяне. Эта картина была создана художником на основе воспоминаний казахского народа о своей счастливой жизни. Дун Сивэнь надеялся в этой картине показать людям, что будущее новодемократической революции под руководством Коммунистической партии прекрасно. В этой работе основным персонажем картины является казахская пастушка, несущая новорожденного ягненка в правой руке и глиняный горшок с молоком в левой руке. Ее тело слегка наклоняется вправо. На ее лице — улыбка искренности, счастья. Порыв ветра всколыхнул ее белый платок и яркую юбку. Она радуется хорошему дню; вокруг овцы, пастушки несут козье молоко и молоко верблюда. Вдалеке расположены юрты, верховые пастухи наперегонки скачут по склону холма. Снежные горы изображены на заднем плане картины точно так, как горы и реки в Дуньхуанских стенных росписях. Также по небу плывут пятицветные облака. Эта мирная картина, как образ рая, кажется,

внесла гармонию и свежий ветер в хаотическую обстановку неспокойного времени.

Тщательно изучая рисунок в работах Дун Сивэна, нетрудно найти, что на его формирование сильно повлияли стенные живописи Дуньхуана, он также, в основном, использовал холодную цветную линию и плоский светлый блок для декоративной обработки. Эти приемы он сочетал с европейским реалистичным методом, как с сильными характерами масляной живописи, создав картины на исторические темы в «китайском стиле».



Рисунок 2. Дун Сивэнь. Казахская пастушка. 1948 г. Холст, масло. 163×128 см. Китайский художественный музей

Дун Сивэнь — художник с сильным экспериментальным духом, он непрерывно пробовать различные способы выражения: реалистические, декоративные, «европейский стиль» и «китайский стиль», что в то время среди современников встречалось редко. Например, картина «Обряд входа в город Пепин» (ил. 2), 1949 г., похожа на новогоднюю картинку [5], с беспокойными линиями и плоским декоративным решением.

Дун Сивэнь использовал народные новогодние рисунки и настенную живопись Дуньхуана, для построения композиции и передаче сюжета, изображающего сцену, в которой революционная армия во главе с Коммунистической партией после освобождения Пекина приветствует вход войска в город. Эту картину по манере изображения и эмоциональному выражению можно назвать продолжением «Казахской пастушки». Обе работы были сделаны по следам только что совершившихся событий. С точки зрения живописной манеры, они близки к настенным росписям Дуньхуана.

Этот метод в прошлом использовался для изображения религиозных тем. Размер персонажей может быть преувеличен или умень-

шен по желанию. Персонажи и сцены на картине могут быть полностью свободны от реальных состояний; картина «Обряд входа в город Пепин» дает совершенно новый взгляд на старинный город, но исторический сюжет ограничен плоской и прямой характеристикой поверхности, несмотря на то, что детали показаны достаточно, отсутствует полное обобщение. В отличие от его будущих работ, он сосредотачивает внимание на общем наблюдении за вещами и общем описании, исключая сложности, творческого мышления [6]. Исследование раннего периода творчества Дун Сивэня показывает, что в старом китайском периоде еще не было единого и четкого определения для реалистической живописи исторической темы. Художники только могли полагаться на свое собственное исследование и изучение. Китайская четырнадцатилетняя война сопротивления Японии (1931–1945) оставила более половины Китая в хаосе. Из-за специфики картин на исторические темы, которые требуют много времени для создания, можно говорить, что война прервала исследования многих живописцев исторических тем, поэтому в период Старого Китая картин на исторические темы очень мало. Дун Сивэнь создал эти две работы, когда должен был быть создан Новый Китай. Вопреки этому, в этот период для национальной потребности революционной пропаганды и антияпонской пропаганды выбор реалистических идей стал ведущим направлением развития китайской живописи в первой половине XX века.

Примечания:

1. Янь Вэньлян — известный китайский преподаватель и пейзажист XX века, окончил высший художественный колледж в Париже.

2. Пепин — в настоящее время Пекин, в старом Китае был Пепином, переименован в Пекин после образования КНР.

3. Эти шесть мастеров были: Сюй Бэйхун, Фу Баоши, Пань Тяньшоу, Хэ Сяннин, Дун Сивэнь, Ван Шиго.

4. *Ай Чжунсинь.* Творческие дороги и искусственные подготовки художника Дун Сивэна // Художественные исследования. 1979. Вып. 1. С. 53.

5. Новогодняя картина — это вид китайской живописи, один из общих народных искусств в Китае, официально называлась новогодней живописью в годах Гуансюй династии Цин и уникальный вид рисования в Китае. Картины, в основном, — для расклейки в новый год, украшения среды, содержат смысл бла-

гословения нового года. (Картины нового года. Автор: Ван Шуцунь / Ван Хайся. Чжэцзянское Народное издательство. 2005. 2 марта.)

6. *Ай Чжунсинь.* Творческая дорога и художественная подготовка художника Дун Сивэня // Художественные исследования. 1979. Вып. 1. С. 56.

Библиография:

1. *Лю Цунь.* История китайской масляной живописи. [М]. Пекин., Китайское молодежное издательство. 2005. Июль. 462 с.

2. *Гао Фэй.* Искусство масляной живописи Дун Сивена. [J] // Литературные исследования. 2007. Вып. 3. С. 170–171.

3. *Яо Чжунхуа.* Обсуждение эстетических характеров искусства Дун Сивэна [J] // Искусство. 1994. Вып. 12. С. 13–16.

4. *Вань Цзюньчжу.* Эволюция китайских художеств. [М]. Тайюань: Народное издательство Шаньси, 2014. 143 с.

5. Краткая история китайского искусства. [М]. Пекин: Центральный институт изобразительных искусств; Китайское молодежное издательство, 2002. 443 с.

6. *Цзоу Юецзинь.* История искусства нового Китая (1949–2000) [М]. // Хуаньское художество. 2007. Ноябрь. 337 с.

7. *Ай Чжунсинь.* Творческие дороги и искусственные подготовки художника Дун Сивэня [J] // Художественные исследования. 1979. Вып. 1. С. 52–60.

8. *Лю Юйшань, Чэнь Фушэн.* Серия обсуждений масляной живописи [С]. // Народное художество. 1993. Октябрь. 352 с.

9. *Люй Пэн.* История китайского искусства в XX веке. [М]. Пекин: Пекинский университет, 2013. 1107 с.

ВЭЙ СЯО

Аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова

e-mail: wxx116132251@gmail.com

WEI XIAO

Postgraduate-student of the Stroganov Academy (MGHPA)

e-mail: wxx116132251@gmail.com

БУДДИЙСКИЙ ХАРАКТЕР ПОЛИХРОМНОЙ СКУЛЬПТУРЫ ДИНАСТИИ МИН В ПИНЪЯОСКОМ МОНАСТЫРЕ ШУАНЛИНЬСЫ

THE BUDDHIST CHARACTER OF THE POLYCHROME SCULPTURES OF THE MING DYNASTY IN PINGYAOS SHUANGLINSA MONASTERY

Полихромная скульптура династии Мин в Пинъяоском монастыре Шуанлиньсы относится к религиозному искусству, ее содержание, форма и функции служат буддизму, демонстрируя основные концепции и системы верований этой религии. Религия и искусство — две важные формы человеческого духовного опыта. Полихромная скульптура династии Мин в Пинъяоском монастыре Шуанлиньсы сочетает в себе опыт веры и эстетический опыт, даруя людям, таким образом, синкретическую духовную мудрость.

The polychrome sculpture of the Ming dynasty in Pinyao monastery of Shuanglins refers to religious art, its content, form and functions serve Buddhism, demonstrating the basic concepts and belief systems of this religion. Religion and art are two important forms of human spiritual experience. The polychrome sculpture of the Ming dynasty in Pingyaos Shuanglinsa monastery combines the experience of faith and aesthetic experience, thus giving people syncretic spiritual wisdom.

Ключевые слова: буддийский характер, полихромная скульптура, символичность, китайский имажизм, национальный характер.

Keywords: buddhist character, polychrome sculpture, symbolism, Chinese imagism, national character.

Буддийская полихромная скульптура — разновидность религиозного искусства. Она является материальным воплощением рефлексии над жизнью посредством искусства и религии. Религиозный характер — духовная сущность полихромной скульптуры в монастыре Шуанлиньсы. Это классический пример буддийского искусства эпохи династии Мин, представляет собой результат полиэтнического, культурного и художественного взаимодействия при сочетании трех учений — конфуцианства, буддизма и даосизма.

1. Буддизм и искусство

Буддизм включает учение о карме, согласно которому те или иные поступки людей обусловливают их судьбу и, прежде всего, в сансаре — круге перерождений, но отрицает кармический детерминизм, как и случайность, выбирая «срединный путь» как снятие этой привычной европейцу оппозиции. Однако всякое существование связано с неизбежным страданием, неудовлетворенностью, страхом, поскольку человек привержен жажде чувственных удовольствий, привязанности к вещам и к ложной вере в неизменность собственного «я», постоянно испытывает желания, которые и являются причиной страданий; есть возможность избавиться от страданий и прервать круг перевоплощений, выйдя в нирвану; чтобы достичь этого, надо следовать путем Будды (Восьмеричный путь; правда, Будда предостерегал от слепого копирования его пути: все надо проверять собственным личным опытом). Это и есть Четыре Благородные Истины, на которых основано учение буддизма. Буддизм отрицает субстанциональное понимание души («я»), которая в неизменном виде переселяется в разные тела (анатмавада); в этом, в частности, его расхождение с брахманизмом. Следует отметить также, что именно субстанциональное понимание души и вообще всех вещей свойственно европейской культуре, меж тем как для Будды все они — нечто вроде сети, текучей и подверженной постоянным изменениям, где все связано со всем, причем одновременно. Отсюда, кстати, и радикально разное понимание искусства вообще и скульптуры в частности в Китае и на Западе. Не существует никакой субстанции, но лишь поток мгновений, «вспышек», дхарм — психических состояний,

который лишь кажется стабильной и длящейся реальностью (кшаникавада, учение о мгновенности бытия и постоянной изменчивости всякого состояния). Опыт «буддовости» различается в разных школах буддизма, однако все они рекомендуют практиковать любовь и сострадание, совершать добрые дела и воздерживаться от дурных; поиск истины, добра и красоты — основной метод жизни буддиста. Широкая и глубокая буддийская культура посредством богатого опыта буддийской художественной практики формирует уникальную эстетическую теорию и эпистемологию. Пэн Жун пишет: «Содержание категории “просветление” — интуитивная мысленная деятельность вне логических суждений и по внерациональным критериям. В категории “круг” раскрываются эстетические идеалы и основные понятия “круг и полная гармония” буддизма и красота круга. Категория “участие” знакомит с практикой адептов по изучению буддийской веры, ее мышлением в области художественной эстетики и глубоко отражает уникальные способы практики и понимания буддизма. Категория “смотрение” отличает буддийскую эстетику искусства от обычной визуальной деятельности. “Смотрение” — это не физиологическая деятельность зрительного органа — глаза, в отличие от “чувства” и “восприятия” в общем психологическом смысле. Это своего рода “сущностный” взгляд, своего рода “праджня” [1] — мудрость и прямое понимание сущности мира и жизни. Категория “тур” объединяет буддийскую практику, образ мышления и образ жизни в одно. Категория “граница” открывает субъективные и объективные взаимосвязи в буддийской эстетической деятельности. “Граница” — это не чистая объектная среда во времени и пространстве, а состояние существования в интеграции субъекта и объекта» [1, с. 62].

Именно поэтому религиозное содержание в эстетической деятельности буддизма главным образом выражает «природу Будды», которая отражена, в основном, в мышлении и практике буддизма.

В полихромной скульптуре монастыря Шуанлиньсы выражен ее религиозный дух, то есть «природа Будды», наиболее характерны в этом отношении превосходные и богатые символизмом изображения Будды и бодхисаттв. Посредством наблюдения можно обнаружить, что в лицевых формах Будды, бодхисаттв и других богов и святых структура лицевых выступающих и западающих частей уплощена. Форма глаз удлиненная, а глаза полузакрыты, распространяя свет мудрости и непреодолимую силу в слегка нисходящем взгляде (рис. 1). Глаза Будды





Рисунок 1. Автор неизвестен. Головной портрет Будды Шакьямуни. Династия Мин (XIV–XVII вв.). Полихромная скульптура. Дерево, глина, минеральные пигменты. Высота 0,43 м. Монастырь Шуанлиньсы в уезде Пинъяо провинции Шаньси. Фото автора

Рисунок 2. Автор неизвестен. Головной портрет бодхисаттвы Самантабхадра. Династия Мин (XIV–XVII вв.). Полихромная скульптура. Дерево, глина, минеральные пигменты. Высота 0,27 м. Монастырь Шуанлиньсы в уезде Пинъяо провинции Шаньси. Источник: Ли Чун, Дин Фэнпин. Художественная жемчужина полихромной скульптуры (монастырь Шуанлиньсы) — всемирное культурное наследие. — Шицзячжуан: Хэбэйское художественное издательство, 2002

как центральный визуальный символ статуи имеют сложную семантику. Взгляд Будды с полуопущенными веками означает, что Будда смотрит на человеческий мир сострадательно и милосердно, различая при этом сущности, поскольку не может видеть горя всех существ.

Канон изображения глаз Будды — «две точки зрения открыты, восемь точек зрения закрыты», что означает «две точки за пределами взгляда, восемь точек внутри, две точки в мире, восемь точек внутреннего зрения (самонаблюдение — это наблюдение за собственной природой Будды, природа Будды — чистая, полная и настоящая свобода). Взгляд отражает «природу Будды», которая должна быть свободна от внешних проблем и должна фокусироваться на внутреннем. Это и наблюдение, и медитация, которая устраняет внешнюю иллюзию и возвращается к самому сердцу.

Также в полихромных скульптурах Будды и бодхисаттв монастыря Шуанлиньсы выражение улыбки исполнено религиозной мистической семантики. Улыбки ведут внимание зрителя от внешнего вида к вечному духовному миру. У Будды Шакьямуни образ строгий, улыбка превосходна и сверхвечна, едва различима (рис. 1). Улыбки Астамаха-бодхисаттвы полны любящей доброты (рис. 2), что естественно для просветленного, отказавшегося уходить в нирвану ради спасения других людей; ученики и архаты улыбаются как светские, мирские люди (рис. 3). Между внешним видом этих улыбок как будто нет большого различия, но знающий коды буддийской скульптуры понимает, насколько они различаются по смыслу. Улыбка, благодаря яркому формированию динамики губ, включает в себя бесконечные смыслы буддизма. Авторы не стремились выразить в них индивидуальные особенности, они преследовали лишь цель выражения гораздо более сложных и глубоких смыслов. Это пример художественного метода использования абстрактных китайских символов для выражения абстрактного содержания посредством конкретных изображений. В тонкой улыбке природа Будды очевидна вся без остатка.



Рисунок 3. Автор неизвестен. Головной портрет монаха Даомин. Династия Мин (XIV – XVII вв.). Полихромная скульптура. Дерево, глина, минеральные пигменты. Высота 0,25 м. Монастырь Шуанлиньсы в уезде Пинъяо провинции Шаньси. Фото автора

2. Символичность

На протяжении веков со дня своего возникновения в буддийском искусстве Индии был аниконический период — Будда не изображался в антропоморфном виде, но только через его атрибуты и символы. И лишь в 1 в. н. э. в Индии появляются первые иконические изображения Будды (таким же путем, т.е. первоначально через аниконические изображения, возникал и образ Христа). Антропоморфные буддийские

изображения — это, конечно, знаки, но удивительным и странным для европейца образом сочетающие в себе иконичность и конвенциональность (в то время как в Европе это разные типы знаков), а потому допускающие гораздо больше вольностей и «неправильностей» в сравнении с объективной реальностью, чем европейская скульптура.

Буддийское искусство передает свои абстрактные религиозные смыслы посредством конкретных художественных образов. Ряд из них обладает определенными устойчивыми характеристиками. Это своеобразный язык художника — язык символический, художественное средство выражения. При помощи такого языка художники могут визуализировать абстрактные концепции и сложные понятия в конкретных материальных образах, что упрощает их восприятие.



Рисунок 4. Автор неизвестен. Ритуальная утварь. Династия Мин (XIV–XVII вв.). Полихромная скульптура. Дерево, глина, минеральные пигменты. Монастырь Шуанлиньсы в уезде Пинъяо провинции Шаньси. Источник: Ма Юаньхао. Фотографии. Полная коллекция буддийского искусства. Статуя Будды (полихромная скульптура) монастыря Шуанлиньсы. — Пекин: Вэнву, 2009

Символизм полихромной скульптуры в монастыре Шуанлиньсы отражается в улыбках, жестах, костюмах, предметах в руках статуй Будды [2] (рис. 4) и во многих других аспектах. Прежде всего и во-первых, образы Будды, бодхисаттв и лоханов сами по себе являются символами. Они представляют разные степени божественности (место божества в иерархии) и отношения к жизни. Во-вторых, ярко выражен символизм расположения рук Будды и бодхисаттв. Положение руки также называется «заверенная купчая крепость», относится к положению Будды и бодхисаттв в практике совершенствования, посредством разных положений рук передаются

определенные религиозные концепты. Существует много типов положений рук, и их значения различаются. Например, положение рук Варада-мудра Шакьямуни Будды в храмовом зале Шицзя указывает, что желания всех существ могут быть удовлетворены. Кроме того, в монастыре Шуанлиньсы Будда и бодхисаттвы сидели со скрещенными ногами на пьедестал лотоса. Поза со скрещенными ногами называется «позой лотоса». Лотос растет в мутной воде и грязи, но свободен от грязи, он превосходит другие растения и дает чистые и свежие цветы. В буддийских канонах лотос часто символизирует природу Будды и вообще является одним из важных символов буддизма. Он означает чистоту Будды, к которому не пристает никакая грязь, его добродетели и отрешенную мудрость, его образ убеждает верующих так же отвергать скверну реальной жизни, как цветок лотоса, и достигать чистого и свободного состояния.

3. Китайский имажизм

Вообще имажизмом (от англ. image — «образ») принято называть течение в английской и американской поэзии начала XX столетия. Эта поэзия стремилась создавать «чистые» образы, принимая философию интуитивизма, ей присущи сложные метафоры, свободные ритм и стих. Считалось, что таким образом поэзия преодолевает хаос, свойственный внешней реальности. Представляется, что подобные характеристики можно приложить и к китайской культуре.

Книга «И цзин» («Книга Перемен») является источником китайской цивилизации и основанием традиционной китайской культуры. Ее главные категории – понятия инь и ян, с помощью этих основных категорий в книге описываются законы действия вещей; это самая ранняя книга диалектической философии в Китае [3].

Ее содержание охватывает многие области, такие как философия, политика, жизнь, литература, искусство, наука и т.д. Она представляет космологию и эпистемологию китайской классической культуры и закладывает ее ценностную ориентацию. Принцип книги «И цзин» состоит в утверждении «видеть положение и составлять значение» (что означает использовать чувства для наблюдения за миром, а затем обобщать правила мирового движения). Говорят, что такой метод познания мира абсолютно интуитивен, в нем отсутствует привычная европейцу рациональная логика, и результаты размышления также отличаются интуитивным характером.





Рисунок 5. Автор неизвестен. Будда Шакьямуни. Династия Мин (XIV – XVII вв.). Полихромная скульптура. Дерево, глина, минеральные пигменты. Высота 2,10 м. Монастырь Шуанлиньсы в уезде Пинъяо провинции Шаньси. Фото автора.

Рисунок 6. Автор неизвестен. Головной портрет Гуаньинь. Династия Мин (XIV – XVII вв.). Полихромная скульптура. Дерево, глина, минеральные пигменты. Высота 0,40 м. Монастырь Шуанлиньсы в уезде Пинъяо провинции Шаньси. Фото автора.

В китайском художественном творчестве не просто имитируется мир, а, в соответствии с наблюдениями, воспринимаются духовные характеристики внешних объектов, которые, благодаря эмоциональной обработке и субъективному выбору, отражаются в конечном рафинированном художественном облике. Выше эта особенность названа китайским имажизмом.

В полихромной скульптуре монастыря Шуанлиньсы в традициях буддизма применен реалистический метод, который сам по себе явно не способен передать высокую «природу Будды». Однако традиционная китайская техника «живописи идей», воспринятая этой полихромной скульптурой, сосредоточена на выявлении выражения лица и эмоциональной передаче смыслов. Таким образом, объективные, конкретные и индивидуализированные реалии интериоризируются и превращаются в концептуальный художественный образ, способный передать сложные абстрактные идеи. Этот метод изображения, отличающийся простотой формы и богатством содержания, обладает духовным потенциалом в высокой степени. Например, в полихромной скульптуре монастыря Шуанлиньсы физическое подчинено выражению божественного ритма. Изображение Будды в состоянии медитации излучает бесконечный, полный

и ясный свет изнутри к внешней части (рис. 5); полуулыбка бодхисаттвы, которая как будто есть и которой как будто нет, содержит силу чистоты и сострадания (рис. 6). А разные позы и выражения у архатов связаны с сияющим лицом и выраженным человеческим чувством (рис. 7).

Имажизм полихромной скульптуры монастыря Шуанлиньсы также отражается в понимании жизненности произведения. Китайская эстетика не выступает за подражание природе, идея мимесиса ей глубоко чужда. Считается, что все искусство происходит из глубокого понимания величия жизни. Только то, что вне природы и выше природы, может придать произведениям жизненность, что является самым существенным стремлением в искусстве. И эта насыщенная жизнеспособность воплощена в использовании линий с определенным порядком, метром и ритмом. Движение линий создает художественное пространство, бесконечно расширяя пространство, ограниченное в объективной реальности, и размывая его границы. Как и стенная скульптура в монастыре Шуанлиньсы, будь то бог, человек или пейзаж, все несет в себе тонкое настроение пейзажной живописи, обладает мощной энергетикой и неограниченной жизнеспособностью. Поэтому только, если достигнут подобный баланс, зрителя захватывает очарование и магическая красота. Такое настроение является уникальной формой художественного восприятия, порождаемой своеобразным китайским имажизмом в скульптуре.



Рисунок 7. Автор неизвестен. Архат Дуояннь. Династия Мин (XIV–XVII вв.). Полихромная скульптура. Дерево, глина, минеральные пигменты. Высота 1,50 м. Монастырь Шуанлиньсы в уезде Пинъяо провинции Шаньси. Источник: Ли Чун, Дин Фэнпин. Художественная жемчужина полихромной скульптуры (монастырь Шуанлиньсы) — всемирное культурное наследие. — Шицзячжуан: Хэбэйское художественное издательство, 2002.

4. Национальный характер монастырской полихромной скульптуры Шуанлиньсы

Полихромная скульптура эпохи династии Мин в Пинъяоском монастыре Шуанлиньсы обладает высокой мировой художественной ценностью. Она демонстрирует богатство национальных культурных коннотаций, универсальную национальную психологию, выдающиеся художественные достижения и уникальное эстетическое сознание. В эстетике полихромной скульптуры династии Мин в Пинъяоском монастыре Шуанлиньсы создание художественного образа не только следует требованиям культуры буддизма, религии иноземного происхождения, но и соответствует критериям китайской национальной культуры.

В период династии Мин буддизм испытывал стремление к расширению своего влияния, поэтому ему было необходимо получать поддержку со стороны правителей и привлекать больше адептов. С этой целью религиозное учение было реформировано, многие представления уже не противоречили традициям, существовавшим в Китае до прихода сюда буддизма, что и дало возможность складывания синкретического мировоззрения, сочетающего в себе идеи конфуцианства, даосизма и буддизма. Такая интеграция полностью воплощает в себе характеристики «сплоченности» и «гармонии» китайской культуры, благодаря чему национальные границы и различие культур были нивелированы. В процессе этой культурной интеграции буддизм увеличил количество светских адептов, расширил свое влияние и открыл новую эпоху социализации и секуляризации буддизма. Секуляризация связана с упрощением собственно религиозных концепций и религиозного поведения в связи с массовым распространением буддизма, а также с ослаблением религиозных социальных функций. Феномен секуляризация китайского буддизма нашел свое воплощение в традиционном этическом гуманистическом сознании, которое проповедует конфуцианство, это концепты «соединения неба и человека», «беспристрастности», положение «гуманный человек любит людей», почитание предков, требования Лонг-Цзюньши (уважать монарха и учителя), фокусировка на основных правилах. Буддийское секуляризованное сознание акцентирует внимание на поддержке реальных, земных интересов людей.

Конфуцианский концепт «беспристрастности» разрешает «умеренное веселье, печаль, но не разрывающую сердце». В качестве одного из эстетических стандартов конфуцианства красота «беспристрастности» как нейтральности отражается в полихромной скульптуре династии Мин в монастыре Шуанлиньсы, и тут наиболее характерна улыбка Будды и бодхисаттв. «Нейтрализация» здесь означает эстетический масштаб. А улыбка, сдержанная, но все же улыбка, — это может быть своего рода нежная радость, которая соответствует конфуцианским эстетическим представлениям. Такое духовное и эмоциональное содержание отличает китайскую скульптуру не только от индийских статуй, но и от западных скульптур. Это уникальная эстетика, разработанная под влиянием психологических характеристик китайской нации.

Проявление национальных особенностей в полихромной скульптуре династии Мин в монастыре Шуанлиньсы можно увидеть и в моделировании персонажей, выражении движения, типах одежды и т.п. Древние китайцы очень рано начали изучать физиогномику. Они следовали философскому мышлению гармоничного равновесия между небом, землей и людьми и объединили теорию инь и ян и учение о пяти элементах (вода, воздух, огонь, земля и металл в китайской натурфилософии) [4].

Совершенная и сбалансированная форма «высокий выпуклый лоб и круглый подбородок» являет собой совершенной вид, и эта эстетика глубоко укоренена в сознании китайского народа. При анализе характеристик статуй Будды и бодхисаттв китайцам известно, что «полнота» также является типичной морфологической чертой буддийских статуй, а позолочение используется для того, чтобы показать великолепие Будды. Это полностью соответствует эстетической привлекательности в традиционной китайской физиогномике. Помимо своего торжественного и благородного религиозного темперамента, буддисты также привнесли в свои произведения китайские национальные представления об идеале и совершенстве. Это еще одно воплощение китаизации буддизма.

Кроме того, групповые статуи архатов в монастыре Шуанлиньсы также имеют ярко выраженную национальную принадлежность. Образы несут в себе черты светских фигур Китая. Темы зачастую берутся из реальной жизни Китая. В духовной передаче смыслов скульптуры очевиден интерес к китайским народным обычаям. В стенной скульптуре храмового зала Шицзя хотя рассказывается история Будды Шакьямуни, тем не менее пластика полностью использует китайские культурные символы, в том числе конфуцианскую традиционную концепцию, реализуя проникновение «национальной секуляризации» и соединение в ней этики и эстетики китайской нации.

На основе буддийских ритуалов и идей полихромные скульптуры воплощают религиозный прозелитизм как можно ближе к художественным образам, привычным для мирян, таким образом и было создано столь сильное и близкое народу художественное явление, как полихромные скульптуры в монастыре Шуанлиньсы. Художественные произведения, чтобы произвести духовное впечатление, должны сначала «заразить» аудиторию психологически и эмоционально. Монастырская скульптура переняла излюбленные китайцами темы и изображения, воплотив чистое духовное религиозное содержание в знакомых им светских формах. Расстояние между буддизмом и зрителем было сокращено практически до неразличимости, потому буддизм и получил самое широкое признание. Такая форма наиболее адекватна религиозной психологии большинства верующих и соответствует традиционной китайской эстетике.

Произошел процесс китаизации буддизма (теперь эта версия называется чань-буддизмом), и данный процесс достиг своего пика в эпоху династии Мин. Например, полихромные скульптуры династии Мин в монастыре Шуанлиньсы представляют собой уже не просто буддийскую полихромную скульптуру традиционного назначения, но культурно-художественный комплекс совершенного сочетания божественного и человеческого, который свидетельствует о развитии буддизма, его адаптации к местным условиям и интеграции в национальную культуру; демонстрирует яркое самобытное сознание, стойкую жизненность и способность китайской цивилизации к усвоению иных цивилизационных кодов. В целом его художественная уникальность является результатом взаимодействия и первоначальной конфронтации буддийской культуры с традиционной культурой Китая. Во взаимодействии двух культур, индийской и китайской, буддийская полихромная скульптура постоянно адаптируется и в конечном итоге интегрируется и развивается в гармонии с культурой Поднебесной.

Примечания:

1. Праджня — буддийское понятие, обозначающее высшую интуитивную мудрость, появляющуюся в состоянии просветления.

2. Предметы в руках Будды и бодхисаттв включают ритуальные сосуды, особые знаки торжества и победы, оружие, животных, растения и музыкальные инструменты.

3. Инь и ян — бинарная оппозиция, базовая для древнекитайского философского мышления, связанная с членением природы на небо и землю, солнце и луну, день и ночь, мужское и женское. Она представляет собой самую основную и взаимоисключающую, и взаимозависимую абстрактную связь всех вещей, нераздельных и неслиянных, и использует «Ци» как образное представление этих абстрактных отношений. Эта бинарная оппозиция закладывает основу для логического мышления китайской цивилизации.

4. Теория инь и ян и учение о пяти элементах являются центром древней китайской философии, сформировавшими рамки традиционного китайского мышления. Инь и ян — энергии всех вещей в мире, которые противоположны друг другу и связаны друг с другом; в учении о пяти элементах говорится о существовании и изменении пяти основных веществ: золота, дерева, воды, огня и земли. Считается, что материальный мир рождается, развивается и изменяется под влиянием инь и ян, а золото, дерево, вода, огонь и земля — базовые и незаменимые элементы в мире. Эти пять веществ взаимозависимы, ограничены и постоянно меняются в своем движении.

Библиография:

1. *Пэн Жун*. Под светом Будды — исследование характеристик китайского буддийского искусства // Журнал исследований в области социальных наук. 2002. № 6. С. 61–64.

2. *Цзинь Вэйно*. Полихромная скульптура монастыря Шуанлиньсы (избранная коллекция). Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное художественное издательство, 2003. 84 с.

3. *Оуян Чимин*. Буддийские статуи. Пекин: Культурно-художественное издательство, 2004. 291 с.

4. *Цзэн Цзуинь*. Китайский буддизм и эстетика. Ухань: Издательство педагогического университета центрального Китая, 1991. 301 с.

5. *Вэй Сяо*. Художественные особенности полихромной статуи «Сканда» из монастыря Шуанлиньсыв Пиньяо» / Сяо Вэй // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2018. № 1. С. 101–114.

Л.Д. МИХАЙЛОВ

Профессор кафедры академического рисунка МГХПА им. С.Г. Строганова

e-mail: levmikhailov@gmail.com

L.D. MIKHAILOV

Professor of the department of the academic drawing of the Stroganov Academy (MGHPA)

e-mail: levmikhailov@gmail.com

РИСОВАНИЕ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ТЕЛ И НАТЮРМОРТОВ. КОМПОЗИЦИОННЫЕ РЕШЕНИЯ

DRAWING OF GEOMETRIC FORMS AND STILL-LIVES. COMPOSITIONAL VARIANTS

В статье рассматриваются характерные композиционные решения, встречающиеся при исполнении учебных рисунков геометрических тел в вузе. Также рассмотрены авторские работы и композиции знаменитого итальянского художника Джорджио Моранди. Анализируются многочисленные варианты композиций из геометрических тел, тесно связанных между собой на плоскости, создающие оригинальную пространственную комбинацию.

The article considers principal compositional variations which one can come across during execution of the drawing studies of geometric forms and still-lives at an art-institution. The author analyzes drawings and paintings of the well-known Italian artist Giorgio Morandi. Numerous variants of compositions with geometric forms, creating original spatial situations are represented.

Ключевые слова: композиционные решения, академический рисунок, рисование геометрических тел, Джорджо Моранди, натюрморт.

Keywords: compositional variations, academic drawing, drawing of geometric forms and still-lives, Giorgio Morandi, still-life.

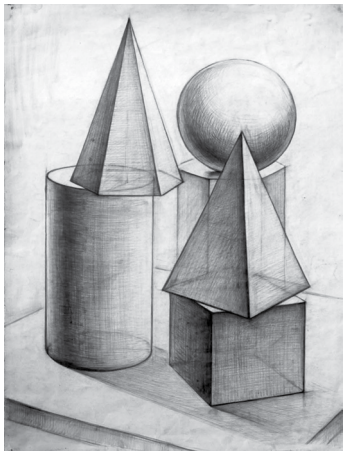




Рисунок 1. Композиция 1. Пример композиции, образованной из двух групп геометрических тел. Вертикальная композиция

Рисунок 2. Джорджо Моранди. Натюрморт с доминантой вертикали

Рисование геометрических тел и натюрмортов представляет собой одно из принципиальных заданий в системе упражнений по академическому рисунку в МГХПА им. С.Г.Строганова. Формулировка задач и методика построения отработаны в ходе многолетнего опыта кафедры академического рисунка. Успех выполнения данного задания определяется не только личными способностями, навыками, талантом учащихся, но и пространственной выразительностью самой постановки, взаимным расположением форм, общим ритмом, четкостью светотональных, размерно-пропорциональных соотношений. Важно научить учащихся видеть и понимать композиционные различия тех или иных постановок, определяющих суть и смысл рисунка.

Именно в лаконичных живописных и графических работах итальянского художника XX века Джорджо Моранди (1890–1964) присутствуют эти принципиальные композиционные варианты, которые могут помочь педагогу и студенту увидеть влияние пространственных схем на характер и структуру графического образа рисунка.

Рассмотрим некоторые варианты простых и сложных композиционных построений пространства, созданного расположением геометрических тел. Примеры, на которых мы остановимся, позволят студенту не только понять, как строится само геометрическое тело, но

и понять весь комплекс возможностей художественного осмысления пространства в любой, самой сложной по замыслу, творческой работе.

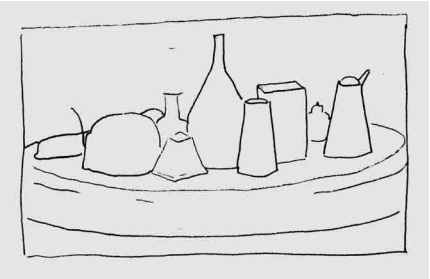


Рисунок 3. Композиция 2. Джорджо Моранди. Группа геометрических фигур, расположенных вокруг центрального предмета

Композиция 1

Единая композиция, образованная из двух групп геометрических тел, в которой одна группа предметов меньше другой по высоте и находится на переднем плане. Вторая группа геометрических тел находится на заднем плане. Все геометрические тела расположены параллельно картинной плоскости, что создает устойчивое равновесие всей композиции с четко выраженным вертикальным и горизонтальным членением.

Композиция 2

Группа геометрических тел, изображенных на листе, расположенных в пространстве вокруг одного центрального предмета, создает единую пространственную систему с равновеликим удалением от центра изображения и картинной плоскости.

Композиция 3

Равновеликие геометрические тела, расположенные как бы на одной линии в листе бумаги, создающие своеобразную композицию, напоминающую поезд с вагонами. Геометрические тела выстраиваются в неглубоком пространстве, где пластические и пространственные ходы

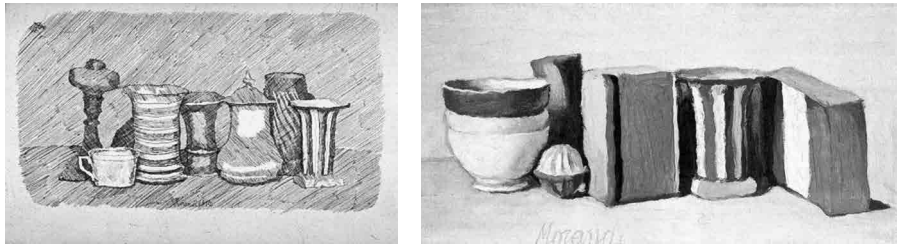
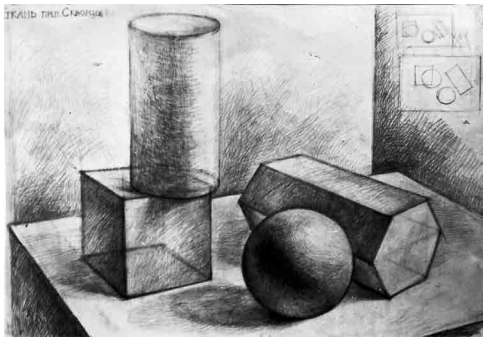


Рисунок 4. Композиция 3. Джорджо Моранди. Равновеликие геометрические тела, расположенные на одной линии. Два примера: а), б)



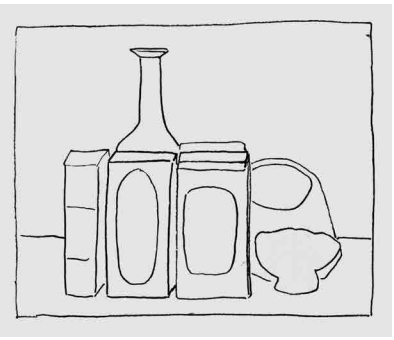


Рисунок 5. Композиция 4. Равновеликие геометрические тела на одной линии с более сложным силуэтным рисунком

Рисунок 6. Композиция 5. Джорджо Моранди. Плотно сдвинутые геометрические тела с одним высоким предметом

образуются за счет самих объемов тех или иных тел. Фигуры, закомпонованные плотно в лист бумаги, создают ощущение прочной рамной конструкции и напоминают изображение сочного горельефа. Картинная плоскость, линия, образованная предметами в глубине листа, и дальний край плоскости стола параллельны, что создает строгий ритм горизонтальных и вертикальных силуэтов самих геометрических тел.

Композиция 4

Близкая предыдущей по теме композиция (предметом — поездом во главе всей группы предметов), но создающая более сложный силуэтный рисунок геометрических тел. Однако удержать такую композицию на листе бумаги сложнее из-за перегрузки одной из сторон композиции.

Композиция 5

Плотно сдвинутые геометрические тела с одним высоким предметом, где силуэты и формы отдельных тел не играют самостоятельной роли, где, прежде всего, важна сама нерасчлененная масса композиции, создающая ощущение единого организма в пространстве листа.

Композиция 6

Геометрические тела, выстроенные в одну линию, перпендикулярную картинной плоскости. В связи с тем, что общая масса из геометрических тел довольно слабая, композицию на листе бумаги необ-

ходимо укрепить длинными тенями от самих тел параллельно картинной плоскости, что создает своеобразную изобразительную сетку вертикалей предметов и горизонтальных линий теней.

Композиция 7

Композиция, составленная из двух тел, разных по конфигурации, но близких по высоте, расположенных на некотором расстоянии друг от друга, но оба параллельны картинной плоскости. Данная композиция носит устойчивый характер ввиду наличия четко выраженной системы вертикалей и горизонталей. Однако это равновесие возникает лишь при грамотном решении очертаний силуэтов предметов с краями композиции.

Композиция 8

Композиция, составленная из двух групп геометрических тел, где одна группа покрашена в темный цвет, а другая группа остается белой, где одна группа предметов выступает сильно очерченным силуэтом на фоне других предметов, позволяет проследить закономерности воздействия форм предметов и их цвета на саму структуру изображения. Данная ситуация постоянно встречается в работах, где темные формы проектируются на светлом, а светлые — на темном.

Композиция 9

Изображение предметов и плоскости, на которой они расположены, выполнены линейно. Все предметы композиции расположены в листе ниже линии горизонта, поэтому хорошо видна их уверенная постановка на плоскости и в

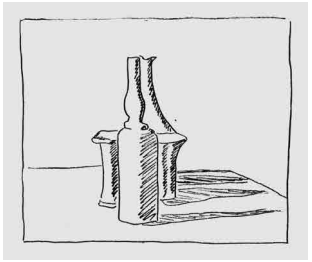


Рисунок 7. Композиция 6. Джорджо Моранди. Геометрические тела выстроены в одну линию перпендикулярно картинной плоскости

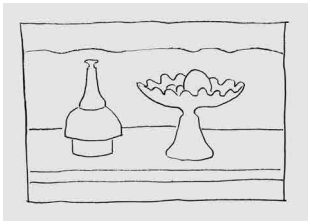


Рисунок 8. Композиция 7. Джорджо Моранди. Композиция из двух разных по конфигурации тел, но близких по высоте



Рисунок 9. Композиция 8. Джорджо Моранди. Композиция из контрастно окрашенных геометрических тел





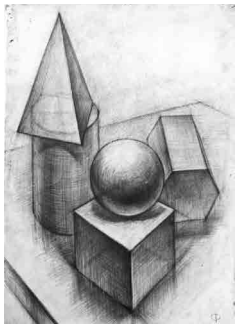


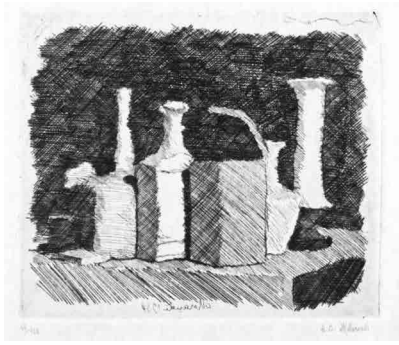
Рисунок 10. Композиция 9. Джорджо Моранди. Композиции из предметов, расположенных ниже линии горизонта: а), б)

Рисунок 11. Композиция 9. Вариант учебной работы с фигурами, расположенными ниже линии горизонта

пространстве. Линии, которыми изображаются предметы, накладываются одна на другую, создавая единый арабеск (орнамент) композиции и хорошо удерживают и уравновешивают плоскость всей композиции.

Композиция 10

Композиция из геометрических тел, расположенных на плоскости, где передний и дальний край стола и линия пола параллельны картинной плоскости. Предметы также выстраиваются параллельно



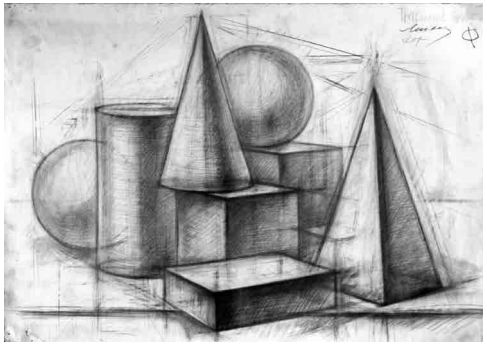


Рисунок 12. Композиция 10. Джорджо Моранди. Композиция из предметов, расположенных параллельно краю стола

Рисунок 13. Композиция 10. Композиция из предметов, расположенных параллельно краю стола. Учебная работа





Рисунок 14. Композиция 11. Джорджо Моранди. Предметы вплотную придвинуты к плоскости стены

Рисунок 15. Композиция 12. Джорджо Моранди. Композиция, напоминающая построение рельефа на плоскости стены

картинной плоскости, фронтально в одну линию, и располагаются вблизи картинной плоскости. Крупные по размеру и сложные по силуэту, они создают своеобразную систему контрастов, уходящих вглубь плоскостей и сложного силуэта больших тел на переднем плане.

Композиция 11

Композиция из геометрических тел, в которой предметы вплотную придвинуты к плоскости стены, на которой проектируются крупные геометрические тела прямоугольной формы. Композиция напоминает по своей пространственной схеме расположение портала. Создается четкое контрастное сочетание предметов на плоскости и движение их в глубину, но это движение прекращается мгновенно в связи с близостью стены.

Данная композиция может служить примером решения определенного неглубокого пространства.

Композиция 12

Композиция с придвинутыми геометрическими телами к плоскости стены, где силуэты предметов и их падающих теней создают своеобразный ритм и заполненность всей плоскости. Падающие тени прозрачны, что создает необходимое минимальное пространство между плоскостью стены и предметами. Вся система данной композиции напоминает построение рельефов на плоскости стены, где все элементы подчинены единой пространственной среде, и в результате равномерного удаления от вертикальной плоскости каждый предмет влияет как определенная часть композиции на организм всей структуры.

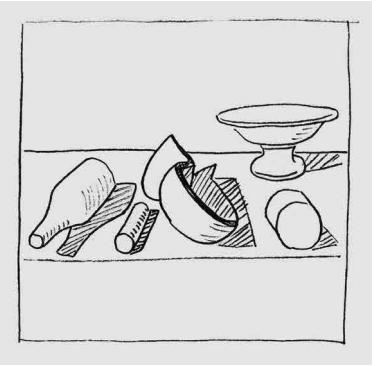


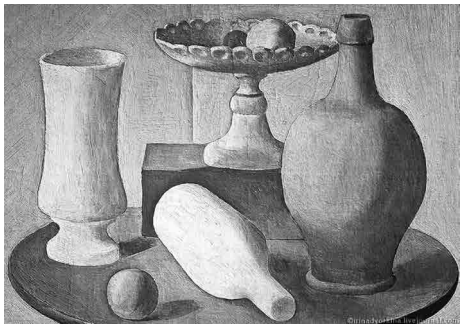
Рисунок 16. Композиция 13. Джорджо Моранди. Плоскость с геометрическими телами расположена параллельно картинной плоскости

Композиция 13

Плоскость с геометрическими телами расположена параллельно картинной плоскости. Предметы, в основном, цилиндры и конусы, лежат на плоскости. Своими основаниями обращены к зрителю, а вершинами уходят в глубину пространства. Один из простых способов создать пространственную композицию, а рисующего заставить думать и изображать предметы в пространстве.

Композиция 14

Композиция, составленная из геометрических тел, в которой края плоскости и предметы на ней расположены параллельно, и лишь один предмет (цилиндр) положен среди других предметов по диагонали, благодаря чему возникает внутреннее противопоставление одних предметов другим. Тем самым возникает истинная связь между предметами, основанная на контрастном их расположении.



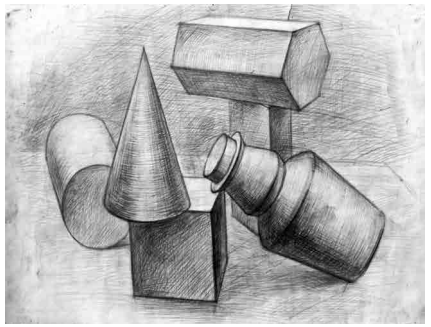


Рисунок 17. Композиция 14. Джорджо Моранди. Плоскость с геометрическими телами расположена параллельно картинной плоскости, однако один предмет расположен по диагонали

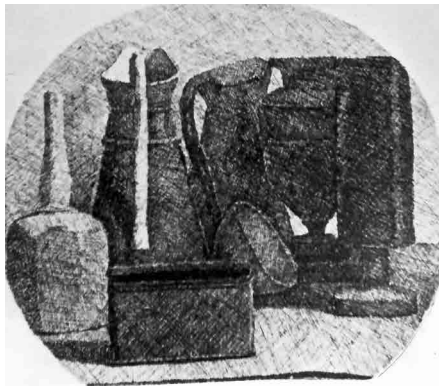




Рисунок 18. Композиция 15. Джорджо Моранди. Композиция с наличием общего силуэта группы

Рисунок 19. Композиция 16. Джорджо Моранди. Расположение предметов в пространстве напоминает ромбовидную сетку

Композиция 15

Темные геометрические тела, поставленные и изображенные на светлом фоне и светлой плоскости, создают сильный контраст. Все предметы — разные по силуэтам, но, поставленные плотно друг к другу, создают единый мощный силуэт группы.

Композиция 16

Решение композиционной темы, где плоскость, с расположенными на ней предметами, находится параллельно картинной плоскости. Два вертикально поставленных в данной композиции цилиндра, находящихся на диагональной прямой к картинной плоскости, и один лежащий цилиндр, направленный своим телом вглубь, создают ромбовидную сетку расположения предметов в пространстве. Предметы, расположенные на переднем плане и параллельно картинной плоскости, создают особую стабильность всей композиции.

Композиция 17

Композиция с группой высоких предметов на заднем плане образует своеобразное в плане пространство, так называемый курдонер, в котором более низкие предметы, образующие свой собственный пространственный план, корреспондируют с картинной плоскостью, выстраиваясь параллельно. Однако своими характерными формами предметы, пластически и ритмически связанные с предметами дальнего плана, создают единую сложную композицию по силуэту и пространству.

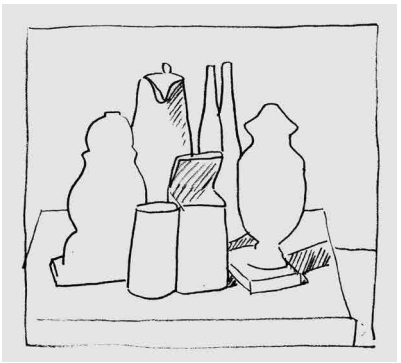




Рисунок 20. Композиция 17. Джорджо Моранди. Композиция из разновысотных предметов

Композиция 18

Горизонтальная композиция на круглом плане плоскости (стол), на которой невысокие предметы расположены по кругу; создается ощущение движения по кругу и в глубину. Однако некоторые предметы прямоугольной формы своими сторонами выстраиваются параллельно картинной плоскости, тем самым стабилизируют натюрморт от хаоса и неорганизованности.



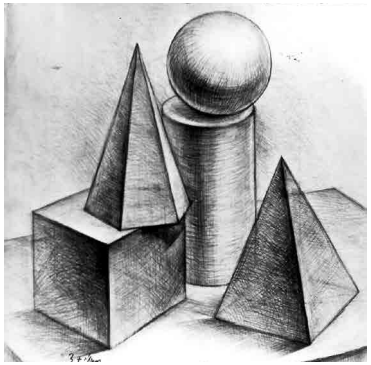
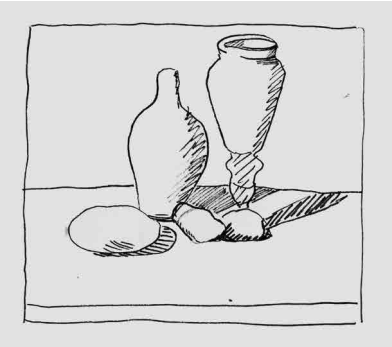
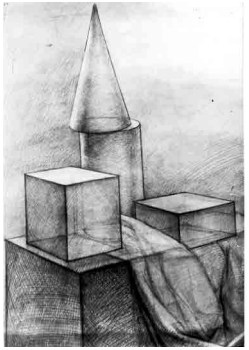


Рисунок 21. Композиция 18. Джорджо Моранди. Акцент на движении по кругу и в глубину

Рисунок 22. Композиция 18. Пример учебной работы





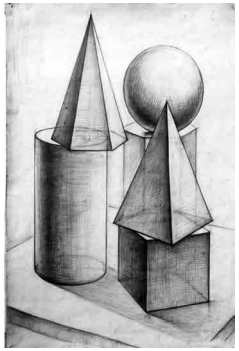


Рисунок 23. Композиция 19. Джорджо Моранди. Композиция с нарастанием высотности предметов. Направление взгляда зрителя вглубь листа
Рисунок 24. Композиция 19. Примеры учебных работ

Композиция 19

Построение композиции с расположением предметов от переднего плана вглубь по одной линии с нарастанием высотности самих предметов по мере их удаления в глубину, где последний из удаляющихся предметов находится на границе двух плоскостей, вертикальной и горизонтальной, и является некоторым противоречием в самой композиции, так как основание этого предмета расположено на горизонтальной плоскости, а весь предмет является принадлежностью вертикальной плоскости стены.

Падающие тени от геометрических тел направлены также вглубь пространства и обрываются вместе с окончанием плоскости стола. Таким расположением предметов и падающих теней в пространстве добиваемся того, что взгляд зрителя следует за предметами вглубь листа, где и происходят главные события в натюрморте.

Композиция 20

Натюрморт, где вертикальные крупные предметы расположены в два ряда на круглой в плане плоскости параллельно картинной плоскости. Группа предметов переднего плана светлая и поставлена на светлую плоскость. Группа предметов второго плана — темная и целиком проектируется на темном фоне.

Темные и светлые предметы, расположенные в определенном ритме между собой, создают ощущение целостности произведения, из

которого нельзя изъять ни один предмет без ущерба для единства композиции.

Композиция 21

Композиция натюрморта, созданная способом проекции темной плоскости стола и расположенных на ней близко к переднему краю темных вертикальных предметов, на светлую плоскость, несет в себе четкую систему связи предметов и плоскости и похожа на аппликацию.

Чтобы не разрушать это своеобразное единство силуэта темного и светлого, моделировка объемов самих предметов ведется сдержанно.

Рассмотренные в статье разнообразные композиционные схемы позволят педагогу в его работе со студентами понять закономерность построения композиции в зависимости от расположения предметов в пространстве, от ритма, количества и разновеликости предметов, а также графического их исполнения.

Библиография:

1. Джорджио Моранди. 1890–1964: Работы из собрания Италии и России. М.: Арт Волхонка, 2017.

2. *Мизиано В.* Предмет в творчестве Джорджо Моранди. Вещь в искусстве. М.: ГМИИ им. А.С.Пушкина, 1986.

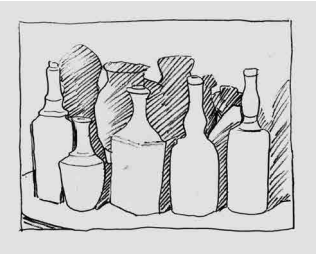


Рисунок 25. Композиция 20. Джорджо Моранди. Сочетание темных предметов на заднем плане и светлых на переднем

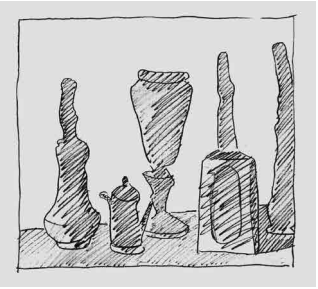




Рисунок 26. Композиция 21. Джорджо Моранди. Силуэтная композиция из вертикальных предметов, выделяющихся на светлом или темном фоне: а), б)

А.В. СКВОРЦОВ
Доцент кафедры «Академический рисунок» МГХПА им С.Г. Строганова
e-mail: ak-ris@mghpu.ru

A.V. SKVORTCOV
Assistant professor of the department of academic drawing of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: ak-ris@mghpu.ru

ВИРТОГРАФИКА — НОВЫЙ ТИП ГРАФИЧЕСКИХ ИЗОБРАЖЕНИЙ

VIRTOGRAPHICS AS THE NEW TYPE OF GRAPHIC IMAGES

Виртографика — авторская изобразительно-графическая система, разработанная доцентом Скворцовым А.В., основана на эмоциональном посыле и вариативности изображений замкнутых линейных контуров. Ее использование открывает новые возможности создания различных творческих произведений в самых разнообразных техниках и материалах, в том числе с использованием компьютерных технологий и 3D программ. Способствует поиску новых композиционных идей и решений, созданию оригинальных композиций. Кроме того, может служить пропедевтикой ряда заданий, упражнений, используемых в начальной стадии обучения студентов, учащихся художественных учебных заведений.

Virtografica — is the author's pictorial system developed by the associate professor F.V.Skvortsov, based on the emotional message and variability of images of closed linear contours. Its usage opens up new possibilities for making various creative works in a variety of techniques and materials, including computer technologies and 3D software applications. It also stimulates the search for new compositional ideas and solutions, the creation of original compositions. In addition, it can be used as propaedeuticts of a number of tasks, exercises used at the initial stage of training university students and students of art schools.

Ключевые слова: виртографика, замкнутые линейные контуры, моделирование формы, графические техники, композиционные вариации.
Keywords: virtographics, closed linear contour, graphic modelling, graphic techniques, compositional variations.

Система графических изображений, основанная на моделировании замкнутого линейного контура различного характера (плавных, геометрических или ломаных линий), получила авторское название «виртографика», а получаемые типы замкнутых графических композиций — «виртографами». Подобная система графических изображений имеет и свои аналоги в истории изобразительного и декоративного искусства: различные типы замкнутых декоративных орнаментов, элементы графического оформления книг, виньетки и т.д. Данный тип изображений был экспериментально разработан автором с целью поиска новых формально-композиционных приемов, а также для развития композиционного мышления студентов-дизайнеров.

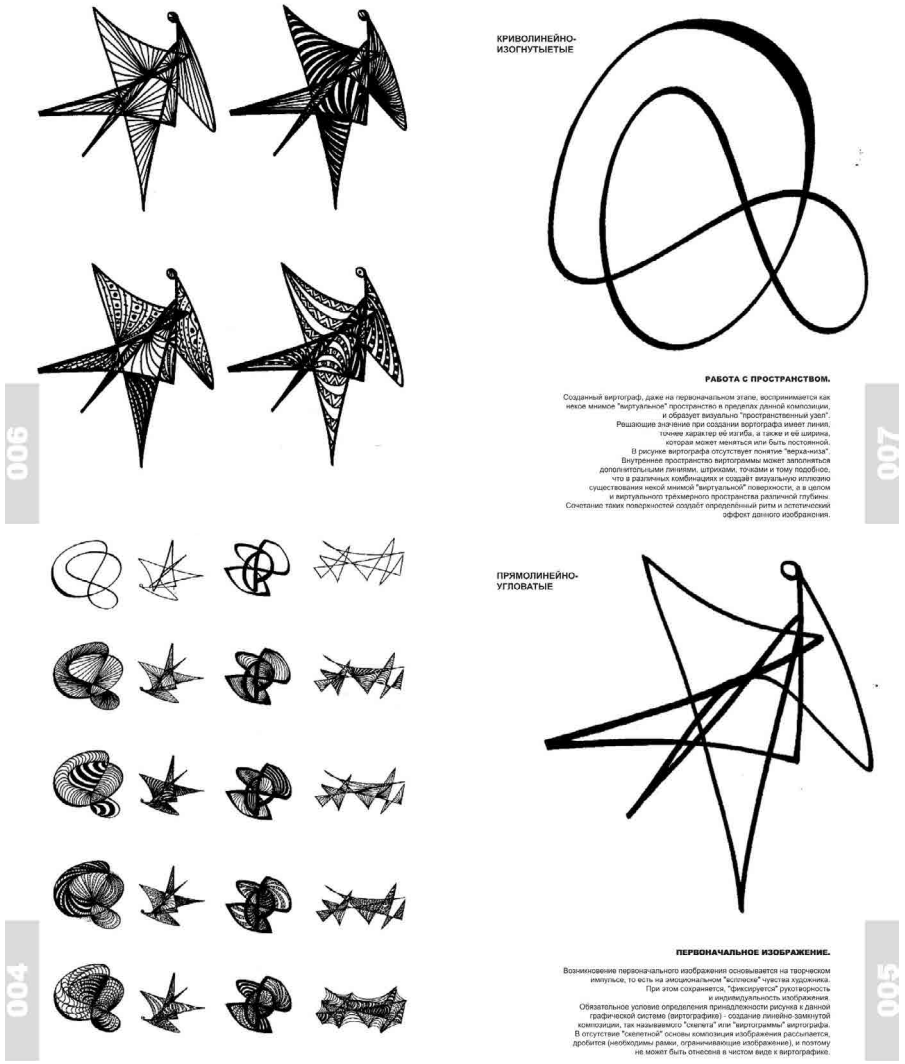
Виртографика основана на эмоциональном посыле и асимметрии; отличается оригинальностью, образностью, новизной художественных решений, метаморфичностью.

Работа с пространством

Созданный виртограф, даже на первоначальном этапе, воспринимается как некое мнимое «виртуальное» пространство в пределах данной композиции и образует визуально «пространственный узел».

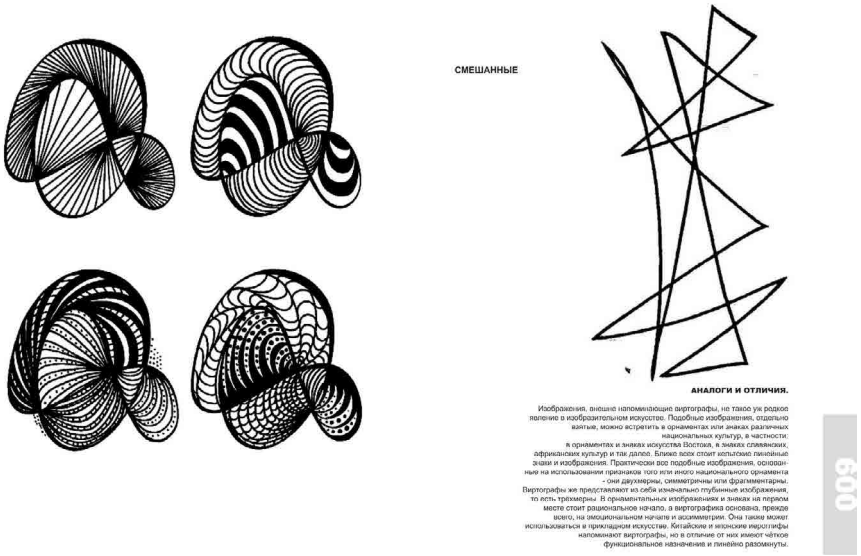
Решающее значение при создании виртографа имеет линия, точнее характер ее изгиба, а также и ее ширина, которая может меняться или быть постоянной.

В рисунке виртографа отсутствует понятие «верха-низа». Внутреннее пространство виртограммы может заполняться дополнительными линиями, штрихами, точками и тому подобное, что в различных комбинациях и создает визуальную иллюзию существования некой мнимой «виртуальной» поверхности, а в целом и виртуального трехмерного пространства различной глубины. Сочетание таких поверхностей создает определенный ритм и эстетический эффект данного изображения.



Первоначальные изображения

Возникновение первоначального изображения основывается на творческом импульсе, то есть на эмоциональном «всплеске» чувства художника. При этом сохраняются, «фиксируются» рукотворность и индивидуальность изображения. Обязательное условие определения принадлежности рисунка к данной графической системе (виртографике) —

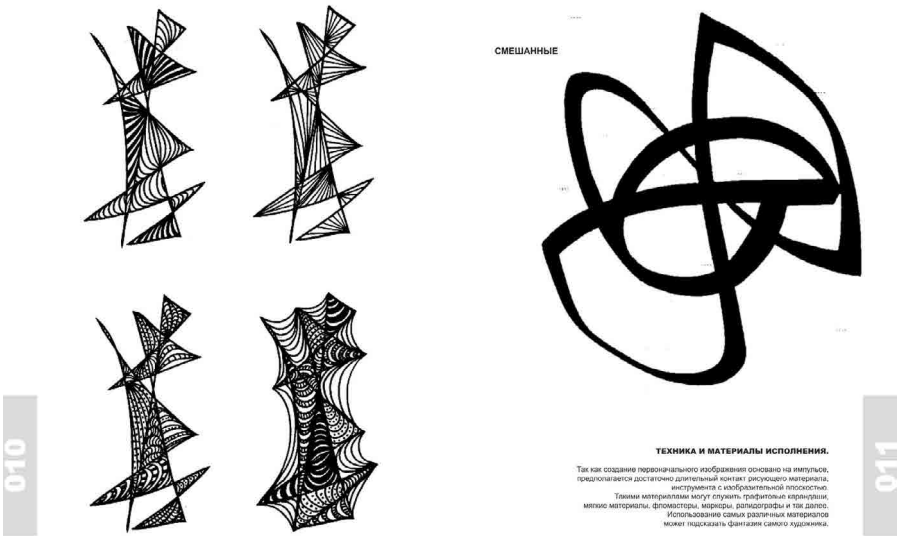


создание линейно-замкнутой композиции, так называемого «скелета» или «виртограммы» виртографа. В отсутствие «скелетной» основы композиция изображения рассыпается, дробится (необходимы рамки, ограничивающие изображение) и поэтому не может быть отнесена в чистом виде к виртографике.

Система, в которой используются виртографы — пространственные, линейно-замкнутые, графические композиции: а) прямолинейно-угловатые; б) криволинейные — изогнутые; в) смешанные (различные сочетания прямолинейно-угловатых и криволинейно-изогнутых).

Аналоги и отличия

Изображения, внешне напоминающие виртографы, — не такое уж редкое явление в изобразительном искусстве. Подобные изображения, отдельно взятые, можно встретить в орнаментах или знаках различных, национальных культур, в частности в орнаментах и знаках искусства Востока, в знаках славянских, африканских культур и так далее. Ближе всех стоят кельтские линейные знаки и изображения. Практически все подобные изображения, основанные на использовании признаков того или иного национального орнамента, двухмерны, симметричны или фрагментарны.

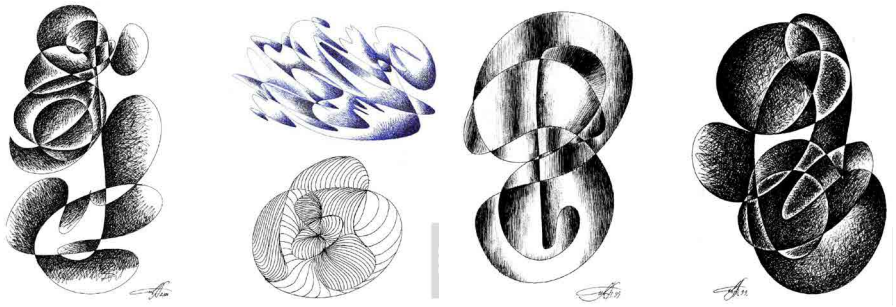


Виртографы же представляют собой изначально глубинные изображения, то есть трехмерны. В орнаментальных изображениях и знаках на первом месте стоит рациональное начало, а виртографика основана, прежде всего, на эмоциональном начале и асимметрии. Виртографика также может использоваться в прикладном искусстве. Китайские и японские иероглифы напоминают виртографы, но, в отличие от них, имеют четкое функциональное назначение и линейно разомкнуты.

Техника и материалы исполнения

Так как создание первоначального изображения основано на импульсе, предполагается достаточно длительный контакт рисующего материала, инструмента с изобразительной плоскостью. Такими материалами могут служить графитовые карандаши, мягкие материалы, фломастеры, маркеры, рапидографы и так далее. Использование самых различных материалов может подсказать фантазия самого художника.

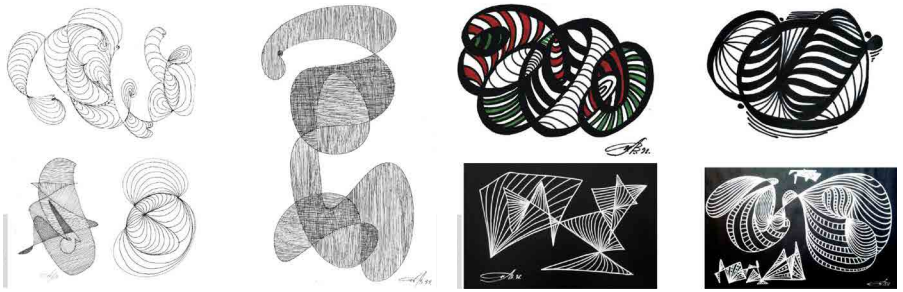
Карандаш — базовый инструмент художника и является удобным и универсальным инструментом. Простые графитные карандаши — как мягких, так и твердых сортов. Хороши также цанговые карандаши, снабженные толстым грифелем. Изменяя угол, под которым проводится



карандашная линия, можно регулировать толщину и выразительность изображения. Интересного эффекта можно достичь сдвоенным карандашом или фломастером.

Перо оставляет плотный черный след и может быть использовано для создания тонких, как волосок, или твердых и сплошных линий, по выразительности по технике исполнение напоминает гравюру. Природа линии, проведенной перьевой ручкой, зависит от типа пера, способа подачи туши. Помимо традиционного гусиного пера, тростниковых ручек и широкого диапазона стальных перьев, существует большой и постоянно растущий выбор самопишущих ручек. Он включает различные, иногда самые замысловатые инструменты: рапидографы с трубчатыми наконечниками, которые проводят линию постоянной ширины. Они, главным образом, предназначены для выполнения чертежей и других технических работ, но являются полезным инструментом для художника-рисовальщика. Среди рапидографов есть и такие, которые способны подавать тушь на постоянной основе в более традиционные наконечники. Шариковые ручки доступны повсюду, и это является огромным преимуществом. Линия получается мягкой и плавной. С их помощью можно и декорировать композицию различными элементами.

Удобными материалами являются соус, рисовальный уголь и сангина, которые обладают большими изобразительными возможностями, позволяют рисовать и линейно, и «пятном», что помогает достигать выразительности решения композиции, передать богатство тональных отношений. Рисунок этими материалами имеет свои особенности, с их помощью можно получить широкую рыхлую, бархатистую линию с богатой фактурой и тональными отношениями, зависящими от степени нажатия и фактуры материала.



Различные типы и размеры кистей, как мягких, так и жестких, круглых и плоских, представляют художнику богатейшие и разнообразные возможности создания оригинальных виртографов.

Линия проводится легко, непринужденно, свободно и при слабом касании кистью материала, так и при сильном нажиме. Разная ширина линии создает дополнительный эстетический эффект.

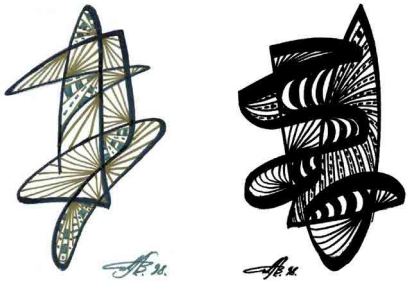
Возможное применение

Применение виртографа универсально — от использования принципов изображения виртографа в создании знаков и знаковых систем, до монументальных изображений (при увеличении размеров виртографа его эстетические свойства сохраняются). Не исключается использование виртографа как отдельного станкового произведения, выполненного в различных графических и живописных техниках. Применение цвета, различного рода фактур и материалов усиливает выразительность виртографов. Пластика виртографов может послужить идеей создания скульптур, рельефов, дизайн объектов, которые могут украшать, декорировать интерьер и экстерьер. Не исключается использование виртографов в компьютерной графике, которое позволит производить с ними различные изобразительные манипуляции. На основе принципов виртографики можно создавать новые шрифтовые гарнитуры и фирменные знаки.

Практическое применение

Обязательное условие при рисовании виртографа — создание линейно-замкнутой композиции, так называемого «скелета» или «виртограммы» виртографа. В отсутствие «скелетной» основы композиция изображения распадается, дробится и поэтому не может быть отнесена

в чистом виде к виртографике (необходимы рамки, ограничивающие изображение). Изображения, внешне напоминающие виртографы, — не такое уж редкое явление в изобразительном искусств. Копируя и стилизуя растительные и зооморфные формы, художник переносит их в виде орнаментов, узоров, украшений, скульптурных деталей на бытовые изделия, которыми пользуется в повседневной жизни. Созданный виртограф, даже на первоначальном этапе, воспринимается как некое мнимое «виртуальное» пространство в пределах определенной композиции и образует визуально «пространственный узел». Решающее значение при создании виртографа имеет линия, точнее — характер ее изгиба, а также ее ширина, которая может меняться или быть постоянной.



Применение принципов создания виртографии в качестве одного из учебных заданий на различных специализациях обучения будущих художников, дизайнеров и т.д. способствует развитию абстрактно-ассоциативного мышления и фантазии студентов художественных учебных заведений, важных качеств для дальнейшей творческой работы.

Уже есть некоторый опыт использования возможностей этой изобразительно-графической системы при обучении студентов по специальности «Промышленный дизайн».

Считаю возможным привести ссылки на впечатления и отзывы студентов о значении и влиянии изображений виртографов в проектной практике студентов.

Вот некоторые из них:

Алина Калачарова, 1 курс магистратуры. Кафедра «Промышленный дизайн»:

«Так как “виртограммы” изначально представляют собой иллюзию некого пространства, заключенного в пределах данного изображения, нам были показаны итоговые трансформации в 3D визуализациях в виде объектов из проволоки. Следующей задачей стала вазуализация одного из виртографов с применением различных сечений....

Соответственно, в течение этапа моделирования из проволоки нам были показаны итоговые трансформации виртографов в 3D визуа-

лизациях. Собственно, следующей задачей и стала визуализация последнего выбранного виртографа с применением различных сечений. Этот, подводящий к одной из итоговых вариаций некогда плоскостной линии, особо интересен, так как программа дает более широкие возможности к деформациям, а также дает соблазн придать материальность, что, конечно, было ошибкой, — материал в этом случае был вторичен, но такой этап имел место быть. Этот процесс, наверное, не имеет завершения, или его сложно найти — ассоциативный ряд с получившимися объектами довольно расплывчат, оттого хочется некой осязаемости в рендерах. Пройдя все этапы — от плоскостной замкнутой бездумной каракули до объемного объекта, можно сделать некие выводы.

Виртограф — это замкнутая линия, имеющая начало в безыдейной плоскости, и "олицетворенное" множество завершенных вариаций в нагруженных смыслом и графическими приемами иллюстрациях (чего мы не коснулись) или в пространстве, что может воплотиться в жизнь в различных разнообразных объектах. То есть виртографика — это метод проектирования практически "из ничего"».

Кристина Чернова, 1 курс магистратуры. Кафедра «Промышленный дизайн»:

«В детстве, не важно, умел ли ребенок рисовать или нет, он всё равно рисовал, порой придумывая себе различные игры, в которых мог сполна проявить свое воображение. Карандаш или ручка в руках ребенка просто скользили по бумаге, куда им захочется — получались весьма интересные и незамысловатые картинки, по которым можно было играть в ассоциации, воображать и представлять, что же именно там изображено. Я такую игру обычно усложняла (или упрощала?), рисуя с закрытыми глазами.

Открыв глаза, я пыталась в множестве линий найти различные фигуры, животных, птиц, людей. Удивительно, но в каждом моем "неосознанном" рисунке с легкостью можно было разглядеть тот или иной образ. В этом году на занятиях конструирования я столкнулась с понятием "виртограф" и "виртографика". Как оказалось, это тоже детская игра — одной линией создается своеобразный "неосознанный" рисунок, который впоследствии может стать самостоятельной единицей в графике, а затем и в объёме. Единственная разница заключается в том, что в более взрослом возрасте сложнее отключиться от мыслительного процесса и полностью довериться эмоциям. Для начала я запаслась бумагой и "отключила мозг". В результате получилось множество разнообразных рисунков.

Далее я начала потихонечку включать свой мозг и, внимательно разглядывая получившиеся композиции, пыталась уловить ассоциации, представить, что и куда можно развивать дальше. В качестве подопытных образцов выбрала наиболее простые рисунки. Затем — с сечениями и материалами объекта.

Благодаря появившимся объёму и применяемым текстурам, объект прекращает быть неосознанной "почеркушкой" на листе, он приобретает вполне реальные формы и в дальнейшем может оказаться скульптурой, предметом мебели, интерьера, объектом средового дизайна — любым арт-объектом подсказанным фантазией.

Таким образом, на своем примере я пыталась показать, как из рисунка можно поэтапно выйти на некую форму и объект. Проведя эти нехитрые эксперименты с любым из первоначальных линейных рисунков, в итоге можно получить весьма интересные объекты, применимые в разных сферах дизайна. Из этого следует, что в любом нашем эмоциональном, не подверженном излишней "мозговой" обработке действии, как правило больше простора для воображения и вдохновения, нужно лишь вовремя направить их в нужное русло».

Анна Холомкина, 1 курс магистратуры. Кафедра «Промышленный дизайн»:

«Суть виртографа — универсальный источник творческих идей. Все начинается с идеи.

Идея — одна из важных составляющих творческого процесса. Задача, поиск, идея, продукт — примерно так можно представить себе последовательность творческой деятельности дизайнера. Толчком для появления новой идеи могут послужить личный опыт, эрудиция, личные персональные знания, а также подсознание. Для любого дизайнерского проекта правильный выбор идеи фактически является залогом будущего успеха. Источниками идей, в частности, могут быть общение, изучение существующих прототипов и воображение.

Основным же источником идеи является дизайнерская мысль, но для того, чтобы она рождалась, необходимо постоянно тренировать процесс творческого мышления, то есть набирать информацию и поддерживать постоянную привычную связь между активной деятельностью мозга и двигательной деятельностью руки. Методы поиска идей условно можно разделить на три группы: методы систематизированного поиска; методы направленного поиска; методы психологической

активизации мышления. Виртограф удачно объединяет в себе все три метода, поскольку является примером систематизированного и направленного поиска идей путем психологической активизации мышления с использованием творческого подсознания. Если считать базовыми способами генерации идей (по Кирби Фергюсону) копирование, комбинирование и трансформацию, последний способ больше всего подходит к описанию процесса создания виртографов. К этим трем вариантам можно добавить еще один — соединение различных вариантов, комбинация различных областей знаний и создание некоего “гибрида” на пересечении различных областей.

И это тоже хорошо отражает суть работы с виртографами и использование их возможностей».

Примечания:

1. Кельтские орнаменты / сост. и авт. пред. В.И.Ивановская. М.: В.Шевчук, 2003.

2. Средневековый орнамент / сост. и сост. и авт. пред. В.И.Ивановская. М.: В.Шевчук, 2008.

3. Скандинавские орнаменты. М., 2008.

4. Орнаменты Древней Америки. М., 2006.

5. Орнаменты всех времен и стилей. М.: Белый город. 720 с.

6. История русского орнамента X–XVI веков по древним рукописям. М.: Арт-Родник, 1997.

7. *Митурич Май.* Записки художника / ред. и комм. М.Чегодаевой. М., 2009. 280 с.

Н.П. СОКОЛОВА

Старший преподаватель кафедры «Академический рисунок» МГХПА им С.Г. Строганова

e-mail: natalek220@rambler.ru

N.P. SOKOLOVA

Senior teacher of the department of academic drawing of the Stroganov Academy (MGHPA)

e-mail: natalek220@rambler.ru

ОСОБЕННОСТИ РИСОВАНИЯ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА, СТОЯЩЕГО В КОНТРАПОСТЕ

SPECIAL CHARACTER OF THE DRAWING OF THE HUMAN BODY IN CONTRAPPOSTO

Автор анализирует основные задачи, возникающие при рисунке фигуры человека в положении контрапоста: масштаб изображения, конституционная соразмерность, передача трехмерности фигуры, взаимодействие нагруженных и ненагруженных форм.

The author analyzes the basic tasks which arise in the academic drawing of a human body in the position of the contrapposto: scale of the image, constitutional proportions, transmission of the 3d-character of the figure, interrelations of the loaded and unloaded forms.

Ключевые слова: академический рисунок, фигура в контрапосте, рисование фигуры человека.

Keywords: academic drawing, position of the contrapposto, drawing of the human body.

Программа академического рисунка МГХПА им. С.Г. Строганова встроена в общую систему подготовки художников-дизайнеров и художников-монументалистов. Одним из важнейших заданий в данной программе является рисунок фигуры человека, стоящего в контрапосте. Тема этого задания определяется углубленным изучением позиции «контрапост».

Схематическое изображение стоящего человека при одинаковой нагрузке тела на обе ноги может быть представлено вертикальной прямой, опущенной из середины основания шеи (яремной впадины) в плоскость опоры. Точка пересечения вертикальной линии (оси) с плоскостью опоры совпадает с серединой расстояния между стопами модели. Две горизонтальные линии-оси: ось плечевого пояса, проходящая между плечевыми суставами, и ось, проведенная между вертлюгами тазобедренных суставов, будут строго перпендикулярны вертикальной оси, проходящей между ними.

При контрапосте основная нагрузка массы тела переносится на опорную ногу. При этом схематическая вертикаль пересекает плоскость опоры не посередине между стопами модели: точка пересечения вертикали соответственно смещается в стопу опорной ноги. Горизонтальные оси при этом утрачивают свою горизонтальность, превращаются в противоположно направленные наклонные оси. При этом ось плечевого пояса наклонена в сторону тазобедренного сустава опорной ноги, а ось между тазовыми костями наклонена в сторону не опорной ноги. Именно это крестообразное положение тела натурщика и получило название «контрапост».

Масштаб

При рисовании любого задания программы необходимо определиться с соответствием масштабов изображаемого предмета и формата листа. Формат листа строго определен в программе: полный лист, 0,75 листа, 0,5 листа, ¼ листа.

Очень важно, чтобы изображаемый объект, в данном случае фигура обнаженного натурщика, имел тот же масштаб, что и лист бумаги, на котором он изображен. Частая ошибка при рисовании состоит в несоответствии масштаба фигуры масштабу листа. Лист, который принято считать пространством для изображаемого натурщика, при несовпадении масштабов кажется либо слишком «пустым», если изображение фигуры человека мало, либо слишком «тесным», если изображение велико. Появляется ощущение фрагментарности изображения, нарушается композиционное единство листа, поэтому необходимо определить размер фигуры. Размещение фигуры в «неглубоком пространстве» предполагает следующее: верхняя часть, макушка головы модели не должна «упираться» в верхний край листа. Расстояние между пределами изображаемого и верхним краем листа не должна быть меньше полутора сантиметров. Нижняя граница стоп также должна отстоять от края листа на 2–3 см. Соблюдение этого несложного правила позволяет соотносить масштаб фигуры с масштабом листа, а пространство листа, необходимое для размещения фигуры, в таком случае будет минимальным. Преподавателю очень важно объяснить ученику, что при рисовании любого объекта необходимо учитывать его размещение на предметной плоскости. Именно поэтому под стопами стоящей модели натурщика должна быть оставлена достаточная часть плоскости-площадки. Ее размерность в рисунке не может быть случайной, в противном случае не будет возникать ощущение пространства, т.е. трехмерность изображаемого предмета.

Предметная плоскость в академическом рисунке является элементом, организующим пространство внутри двумерного листа, поэтому очень важно соблюдать совпадение ракурсов предметной плоскости и ракурсов стоп.

Конституционная соразмерность

При существующем многообразии предлагаемой для рисунка обнаженной модели необходимо учитывать особенности конституции изображаемой натуры: мужской и женской моделей, худощавой, плотного телосложения фигуры.

Безусловно, не последнюю роль при этом должно играть изучение пластической анатомии, являющейся главной составляющей программы рисунка как на начальном этапе рисования обнаженной модели, так и впоследствии — при рисовании одетой фигуры.

Задачи определения соотношений отдельных частей тела натурщика, их пропорциональных взаимодействий друг с другом и с фигурой в целом являются одними из важных на начальном этапе рисования. Решение этих задач студентами, постоянное обращение на них внимания преподавателей может позволить вовремя увидеть ошибки в рисунке и избежать их.

Постановка

Основополагающая задача в академическом рисовании — постановка фигуры стоящего человека. Именно в этом даже очень способные студенты часто не могут самостоятельно разобраться. Схе-

матическое определение контрапоста уместно как при фронтальном размещении модели по отношению к рисующему, так и в профильном.

Особенно наглядно это можно увидеть на примере скульптурных фигур Дорифора или Экорше, профильные позиции которых создают ясную схему изогнутого лука. Выступающие средние точки этого изогнутого лука совпадают с передней границей лонного сочленения тазовых костей скелета человека.

Передача трехмерности фигуры человека на листе

Очень часто эта задача оказывается непонятной студентам, что превращает выполнение объемного рисунка в плоский чертеж, — возможно, даже очень привлекательный, благодаря разнообразию графических материалов: цветной бумаги, мягких цветных материалов и т.д.

Также чрезмерное увлечение созданием контрастного фона в рисунке не помогает, а, скорее, исключает трехмерность и в конечном итоге приводит к созданию плоского, лишенного внутреннего движения изображения на плоскости листа.

Изображение фигуры натурщика в движении открывает больше возможностей для решения задач передачи пространства, чем контрапост, в котором движение фигуры минимально и есть плоскостные точки — передний и задний анфас. Объемность контрапоста и его пространственность легче прочитываются с угловых точек, и поэтому пространственно ближайшие к угловым точкам места на живом объеме должны быть обозначены студентом на рисунке контрастнее.

Сам по себе контрапост предполагает определенное положение коленей и стоп фигуры модели. При этом сразу точно обозначается согнутая неопорная нога стоящей модели с вынесенными вперед или, наоборот, отведенными назад коленом и голенью относительно ноги опоры и относительно вертикальной оси фигуры. Величина угла наклона таза находится в прямой зависимости от этого положения. Следует также отметить, что простой контрапост, т.е. контрапост, не связанный с иными предметами или фигурами, предполагает потенциальное движение от стопы опорной ноги к повороту и наклону головы. Такое сильное внутреннее движение очень наглядно изобразил Боттичелли в своих шедеврах «Весна», «Рождение Венеры»: на переднем плане фигуры граций и Венеры изображены именно в контрапосте. Примеры изобразительного искусства Ренессанса как нельзя лучше демонстрируют контрапост, и они делают последний визуально более ясным для изучения современными учащимися, будущими художниками.

Следующий важный аспект, целиком вытекающий из предыдущих, — взаимосвязь пространства и фигуры стоящего в контрапосте человека. Применительно к пространству листа необходимо определиться с вопросом: что же ближе всего? Скажем, угловая точка наблюдения и рисования со стороны не опорной ноги, безусловно, более проста и эффектна по сравнению с точкой противоположной. Ближние пространственные точки — плечевой, тазобедренный суставы и, если рука согнута в локте, локтевой сустав. Пространство, охватывающее ближайшие к рисующему детали, должно быть более «агрессивным». Все, что располагается глубже, становится менее четким, неконтрастным, подчиненным законам перспективного построения на листе. Отсюда возникает напряжение внутри структуры, т.е. в фигуре человека, стоящего в контрапосте в окружении пространства: опорная нога как продолжение торса, создающая с ним целое — дугу, т.е. напряжение большой формы.

При рассмотрении рисунка фигуры в контрапосте не только с передней позиции, но и сзади можно увидеть, что контрапост очень наглядно проявляет сильную выпуклость спины с определенными частями: над лопатками легко прочитывается наклон плечевого пояса; нижняя граница грудной клетки замыкает общий объем; положение таза, напротив, при помощи больших ягодичных мышц дает ясное представление о наклоне таза относительно позвоночника. Позвоночник представляет собой сложную изогнутую кривую, а опорная нога имеет четкое направление от вертела к пятке стопы снаружи внутрь. Это отчетливо можно увидеть на схеме (рис). На позвоночник «нанизываются» нижние конечности, таз, грудная клетка, голова. Со стороны спины модели самыми выступающими областями являются лопаточная область, область грудной клетки, выступающие части больших ягодичных мышц, икроножная мышца опорной ноги.

Профильное положение фигуры

С профильной позиции у модели, стоящей в контрапосте с отведенной назад стопой не опорной ноги (скульптуры Дорифора, Экорше), ясно прочитывается дуга — схема изогнутого лука: верхняя точка — яремная впадина, нижняя — стопа опорной ноги. Точка самого активно-

го напряжения этого «лука» — выступающая часть лонного сочленения тазовых костей.

Четкое осознание и понимание этого положения, учет аспекта «лука напряжения» формы становится особенно важным при рисовании модели в неочевидных, не прочитываемых поворотах по отношению к рисующему (фас, анфас, угловые точки).

Взаимодействие нагруженных и ненагруженных форм

Нагруженные формы — это опорная нога модели, на которую приходится почти вся тяжесть веса тела, и позвоночник. Нагруженными будут и группы мышц — прямые мышцы спины и живота, удерживающие фигуру в определенном состоянии контрапоста. Ненагруженные формы — голова, верхние конечности, не опорная нога.

В дуге напряжения основную роль играет опорная нога в области от подвздошной кости таза к пятке опорной стопы. Опорная нога модели в итоге становится основной частью видимой дуги напряжения формы. Таким образом, анализируя формы в реальном пространстве и синтезируя их в рисунке в пространстве листа, рисующий продвигается в своем понимании задач рисования от простого к сложному. Аналитическое и практическое познание дает необходимый результат и качество в рисунке. Овладение инструментами аналитического рисования помогает избавиться от неуверенности в собственных силах, вырабатывать наблюдательность, развивать зрительную память, создает благоприятные условия для грамотного выстраивания последовательности рисования модели.

В итоге успехи в выполнении такого важного программного задания, как рисование «контрапост», способствует укреплению в студентах желания не только выполнять данное задание в рамках учебной программы, но и проникнуться интересом к рисованию в целом вне стен Академии и получать от данного процесса подлинное творческое удовлетворение.

Успешный результат в рисовании любого задания, а этого особенно, зависит от постоянного анализа, движения «от простого к сложному». Будучи грамотно понятным, это предоставит широкие возможности в рисовании более сложных заданий, таких как фигура одетого человека, фигура человека в движении, создание многофигурных композиций.

Примечания:

1. *Ли Н.* Основы учебного академического рисунка. М.: Эксмо 2007.
2. *Баммес Г.* Изображение фигуры человека. М.: СВАРОГ и К, 1999.
3. Строгановская школа рисунка. М.: СВАРОГ и К, 2001.
4. *Рыжкин А.Н.* Как рисовать фигуру человека. М.: Эксмо, 2014.
5. *Бараски К.* Трактат по скульптуре. Бухарест: Меридиане, 1964.
6. *Гицеску Г.* Пластическая анатомия. Бухарест: Меридиане, 1963.
7. *Губер А.* Микеланджело. М.: Искусство 1953.

О.В. СТОЛЯРОВ
Профессор кафедры «Академический рисунок» МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: ak-ris@mghpu.ru

O.V. STOLIAROV
Professor of the department of academic drawing of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: ak-ris@mghpu.ru

КЛАССИФИКАЦИЯ ТИПОВ УЧЕБНОГО РИСУНКА РИСУНОК НАТУРНЫЙ И АНАЛИТИЧЕСКИЙ

CLASSIFICATION OF THE TYPES OF ACADEMIC DRAWING. DRAWING FROM NATURE AND ANALYTICAL DRAWING

В данной статье дается представление о двух основных видах учебного рисунка — натурном и аналитическом. Доказывается, что возникновение аналитического подхода к рисованию неразрывно связано со спецификой дизайн-проектирования. Дается понимание философии аналитического метода рисования и определенная сложность его восприятия в процессе преподавания дисциплины «Рисунок».

This article provides an introduction about two main types of educational drawing — full-scale and analytical. It is proved, that the occurrence of analytical method of drawing is inextricably linked with the specifics of design. Its given an understanding of analytical drawing method philosophy and a certain complexity of its perception in the teaching process.

Ключевые слова: аналитический рисунок, метод, мышление.
Keywords: analytical drawing, method, thinking.

Учебный рисунок, являясь ведущей дисциплиной вузов художественно-промышленного профиля, своей спецификой не выражает ни одну из известных нам художественных специальностей. Он естественным образом присутствует и формирует специальные признаки художественных специализаций. При этом сам по себе не определяется как профессия. Учебный рисунок имеет прямые связи с такими художественными специальностями, как живопись, графика, которые, ввиду своей специфики, решают проблемы двухмерности картинной плоскости и косвенным образом роднятся со специальностями дизайна, архитектуры, скульптуры, которые являются пространственными видами изобразительного искусства.

Таким образом, основная задача учебного рисунка — формирование определенной культуры знаний и умений в передаче трехмерного физического мира на двухмерной картинной плоскости.

К настоящему времени уже доказано, что учебный рисунок является универсальным инструментом в деле подготовки будущих специалистов всех видов художественной деятельности. В связи с данным обстоятельством, в конце 20-го столетия можно было наблюдать формирование нетрадиционных методов учебного рисунка. На сегодняшний день есть рисунок «специальный». Его основная цель — удовлетворить специфические интересы в натурном изыскании специальностей, имеющих пластико-морфологическую направленность. Он решает свой специфический круг задач.

Но возникает логический вопрос: а на основе чего, почему академическая метода учебного рисунка, являясь общим знаменателем в решении образовательных проблем именно рисунка как дисциплины, в художественно-промышленных вузах сделала серьезные шаги в сторону именно специфики дизайн-деятельности?

В связи с развитием специфики дизайна, его культуры, методов проектирования еще в 1970-е гг. возникла необходимость дифференцированного подхода к формам учебного рисунка. Возникла необходимость определенного разделения учебного рисунка на натурный и аналитический.

Строго «академический» рисунок своими методами, основываясь на принципах станковой композиции, передает все визуально воспринимаемые нами ее качества — форму, фактуру, движение светотени по форме, положение в пространстве. Однако художественно-промышленная специфика требует рисунок «приуготовительного» характера, отдельных определенных графических акцентов, выражающих пространство и максимальное изображение глубины планов.

Так, например, «поверочный» метод рисования, теоретически и методически обоснованный Павлом Чистяковым в конце 19-го века, стал новаторским для русской рисовальной школы. В то же время, его новый метод был признан далеко не всеми педагогами и художниками, а лишь плеядой живописцев, таких как И.Репин, В.Серов, М.Врубель, В.Коровин, которые увидели в нем определенный потенциал для их творчества. Своим методом П.Чистяков успешно выполнил социальный заказ «критического реализма», сделав инструмент рисовальщика более эффективным в передаче реалий изображаемого мира и тем самым углубил его принципы. Теоретические и методические взгляды Чистякова оказались жизненно необходимыми в советский период, поскольку власть увидела в них позиции «грубого материалиста». Такое положение вещей предопределило живописный характер учебного рисунка на многие годы.

В 1930-е во ВХУТЕМАСе В.Фаворским и П.Павлиновым были заложены теоретические основы аналитического метода рисования, получившего развитие в МВХПУ (б. Строгановское) в 1970–1980 гг.

Тогда же, в 1930-е гг. вышла монография Э.Радлова «Рисование с натуры». Впервые в истории отечественной рисовальной школы была сделана попытка дифференцировать подходы к натурному рисованию. Своим исследованием он дал толчок для научного обоснования различных школ учебного рисунка, ориентированных на художественную специализацию. Здесь он обосновал два типа натурного рисования — «плоскостный» (живописный) и «объемный» (скульптурный), а также связанные с ними формы мышления и видения рисовальщика. Однако его теоретические изыскания в области теории рисунка остались тогда не востребованными практикой и нереализованными в конкретные содержательно-процессуальные формы учебного рисунка. Теории Фаворского и Павлинова повезло больше: у них оказались последователи в лице прекрасных преподавателей Строгановки — профессоров Ф.Ф.Волошко и В.И.Тумольского.

Авторы новаторского метода исходили из мысли, что профессиональные интересы архитектора, дизайнера, графика и живописца различны. Если для живописца впечатление от натуры является основополагающим принципом его работы, то для скульптора впечатление — это иллюзия, от которой необходимо избавиться. Произведение скульптора трехмерно, порой стилизовано, упрощено по форме для

достижения максимально возможного зрительного эффекта, для психологического воздействия на человека. Такая позиция требует иного подхода в рисунке. Он должен быть отличен от рефлексии натурного рисования. Задача такого рисунка — максимально выразить конструкцию и объем в своем единстве. Но это возможно лишь в органическом единстве с решением композиции и структуры изображения. В этом — суть «аналитического» метода рисования. В отличие от традиционного «академического» метода, он условен, упрощен, стилизован. Это обусловлено тем, что в нем нарушена естественная связь, наблюдаемая в натуре, в определенных качествах предмета изображения, таких, как характер освещения, действие всевозможных контрастов и т.п. Задача «аналитического» рисунка — передать впечатление от объема, но не сам его факт.

Говоря об «аналитическом» рисунке, мы, в первую очередь, имеем ввиду абстрактный характер его осуществления. Если в академическом рисунке процесс изображения с натуры обеспечен определенной формой рефлексии (навыков), то в аналитическом — рефлексия иного характера. Она, в первую очередь, направлена на формирование конструктивного образа предмета изображения, который не всегда и не во всем совпадает с внешним. Аналитическое моделирование предмета, формирование его новой природы требуют от рисующего рефлексии абстрактного рисунка. Это важно в том понимании, что дизайнеру в будущем, после завершения своего обучения, необходимо будет создавать объект без визуального контакта с натурой, по представлению.

Говоря о пластико-морфологической направленности учебного рисунка, мы, в первую очередь, имеем в виду методы по формированию конструктивной сути предмета изображения. Конструкция и объем в рисунке — это разные вещи. Конструкция — это абстрактный образ по отношению к визуально наблюдаемым нам формам. Но одно без другого не существует. Формирование конструкции объема является основным фактором, который объясняет логику морфологического строения предмета изображения.

В 1987 году в МВХПУ состоялась научно-методическая конференция по проблемам преподавания дисциплины «Рисунок» в художественно-промышленных вузах.

На этом симпозиуме в своем выступлении Ф.Ф.Волошко систематизировал методы учебного рисунка, который он называл «аналитическим».

1. Метод «конструктивно-пластического анализа»

Теоретическим обоснователем этого метода был В.Фаворский. На сегодняшний день этот метод мы знаем как «Строгановская школа рисунка». Своего рода лицензированный «бренд». В основе этого метода заложен принцип аналитического восприятия модели изображения. Для его реализации используется метод «сквозного» рисования. Данный метод характерен не только для строгановского рисунка, но и для всей методики морфологического типа. Он позволяет визуализировать конструкцию изображаемой модели, используя в рисунке горизонтальные и вертикальные оси объемов, сопряжение конструктивных масс в виде всевозможных сечений. Тем самым достигается точность в построении перспективно-конструкивного образа модели. В основе графической культуры Строгановского рисунка заложен технический прием «растертой линии», позволяющий сформировать идеальный образ при минимальном использовании тона.

2. Метод «обрубовки»

Идея метода заключается в том, что в основе всякой сложной конфигурации изображаемых форм лежит комбинаторика простых геометрических. Обоснователем данного метода является талантливый ученик П.Чистякова Д.Кардовский. В основе этого метода лежит прием по определению так называемой «линии напряжения», образуемой пересечением плоскостей формы. Определение топографии этих плоскостей является сутью этого метода.

Необходимо заметить, что для западноевропейской школы эта идея была не нова. Однако заслуга Кардовского заключается в том, что он смог эту идею адаптировать в рамках русской рисовальной школы.

Формирование «обруба» — это не начальный этап ведения рисунка и не сведение деталей до предельного обобщения. Правильно сформированный «обруб» не нуждается в детализации, так как он абсолютно точно передает внешний и внутренний образ предмета изображения.

3. «Планомерный рисунок в системе аксонометрии»

В основе этого метода лежит чертежный принцип аксонометрии, моделирующий условное пространство картинной плоскости. Три оси аксонометрии позволяют планомерно формировать конструктивный образ любого объекта. Модель активно конструируется при изучении ее объема, проявляется ее внутренняя структура с использованием сквозного метода изображения, сечений, разрезов, планов. В то же время, используя подобный метод, надо понимать, что студент не чертит, а рисует.

Практически несколько сложно. В этом обнаруживается проблема совмещения разных, привычных методов рисования с новаторским. В разрезе выше обозначенной проблемы предлагаем воспользоваться советом художника и педагога Валентина Серова. Он говорил, что, начиная свой рисунок, необходимо придерживаться одного из двух принципов. В первом случае — рисунок начинается с характерного наброска, граничащего с шаржем, который затем постепенно «заковывается» в форму, при этом в процессе изображения теряя свою характерность. Во втором случае, наоборот, рисующий идет от схемы-конструкции, постепенно двигаясь в сторону выявления характерной индивидуальности натуры.

По своей сути, абстрактный метод рисунка, является абсолютно продуктивной формой познания изображения модели. В то же время, его условный характер является серьезным препятствием при непосредственном изображении натуры. Начинающему рисовальщику очень тяжело преодолеть непосредственность натурного объекта.

Соответственно, аналитический метод рисования, ввиду его относительной малоизученности, имеет проблемы педагогического характера. Серьезная методологическая база академического рисунка не позволяет в полной мере изменить наш стереотип мышления в этой области. Именно по этой причине в ряде художественно-промышленных вузов дисциплина «Учебный рисунок» исключена из программы. Приобретенная рефлексия натурного рисования, в особенности, на начальном этапе обучения, делает невозможным или очень затруднительным делом переориентацию в будущем на принципы аналитического подхода.

Условный характер, с его абстрактными чертами, определенной долей стилизации изображения, специфическими графическими приемами построения пространства требуют смены всей философии учебного рисования с «натурного» на «аналитический». Умозрительный характер такого рисунка своими методами формирует реальность, которая не соответствует принципам академической методы и требует иной формы мышления и видения рисовальщика.

Развивающаяся промышленность требует эстетического оформления и привлекательности своего продукта производства. Промыш-

ленный, средовой и графический дизайн, компьютерная графика и ее производные стали новыми видами искусства и бурно развиваются. Дизайн — глубоко синтетическое искусство, требует создания нового инструмента для своего выражения. На этом фоне идет переосмысление и ревизия традиционных методов художественной школы, и мы являемся практиками и свидетелями этого интересного, захватывающего процесса.

Библиография:

1. *Радлов Н.Э.* Рисование с натуры. Л.: Художник РСФСР, 1978.

2. *Фаворский В.Ф.* О рисунке. О композиции. Киргизстан, 1966.

3. *Горелов М.В.* Рисунок как инструмент проектного мышления. Автореферат дисс…канд. иск. М., 2006.

П.А. РЕВЕНКОВ

Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

e-mail: pavel-revenkov@yandex.ru

P.A. REVENKOV

Post-graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)

e-mail: pavel-revenkov@yandex.ru

ИЗДАНИЕ «THE SAINT JOHN'S BIBLE» ДОНАЛЬДА ДЖЕКСОНА: СТИЛЕВОЕ МНОГООБРАЗИЕ В НОВЕЙШЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СВЯЩЕННОГО ПИСАНИЯ

THE SAINT JOHN'S BIBLE EDITION BY DONALD JACKSON: STYLISTIC DIVERSITY IN THE NEWEST ARTISTIC INTERPRETATION OF THE HOLY SCRIPTURE

Статья посвящена исследованию проблемы стилевого многообразия в новейшей художественной интерпретации текстов Священного Писания в уникальном семитомном рукописном издании Библии аббатства святого Иоанна в Колледжвилле, штата Миннесота, США. Исследуемая проблема актуальна в контексте идей мультикультурализма. Основная цель работы — раскрыть для российского искусствознания уникальный пример стилевого многообразия в рамках единого издания Библии. В статье рассматриваются факторы и предпосылки стилевого многообразия, проводится формально-стилистический и иконологический анализ отдельных характерных примеров иллюминирования, выделяются основные стилевые линии.

This article is dedicated to the analysis of the problem of stylistic diversity in contemporary artistic interpretation of biblical texts in the space of The Saint John's Bible edition. The problem becomes relevant in the context of the contemporary multicultural situation. The paper investigates factors and prerequisites for stylistic diversity, analyzes different artistic manners, traces basic stylistic lines.

Ключевые слова: «The Saint John's Bible», миниатюра, иллюминированный манускрипт, «lectio divina», стилевое многообразие, стилевые линии, интерпретация.
Keywords: The Saint John's Bible, illumination, illuminated manuscript, lectio divina, stylistic diversity, stylistic lines, interpretation.

Семитомное издание «The Saint John's Bible» (далее — SJB) было выпущено в 2011 году католическим аббатством святого Иоанна в Колледжвилле, штата Миннесота, в США и приурочено к двухтысячелетнему юбилею христианства.

Прежде всего, SJB можно охарактеризовать как беспрецедентный после изобретения книгопечатания в Европе Иоганном Гутенбергом пример создания большой рукописной иллюминированной Библии [7]. До SJB известен лишь один современный манускрипт такого типа — «Библия Пеппера» [11], но он включил лишь некоторые избранные книги Библии. По замыслу создателей SJB, данное уникальное произведение должно было вместить весь духовный и художественный опыт, накопленный человечеством в создании и оформлении Священного Писания от первых веков христианства до миллениума.

Первый анонс о SJB был опубликован в журнале «Print» в статье Юаниты Дагдейл «О пропорциях Библии». Сложноорганизованный технологический процесс подробно исследован в книге Кристофера Калдерхеда «Иллюминирование Слова. История создания Библии святого Иоанна». Проблемам художественной интерпретации и герменевтики библейского текста в SJB посвящены «Художественное оформление Библии святого Иоанна» Сюзанны Синк и книга Майкла Пателлы «Слово и Образ. Герменевтическая интерпретация Библии святого Иоанна».

В данной статье предполагается впервые ввести в научный оборот российского искусствознания один из аспектов феномена SJB, который отражает стилевое многообразие, возникающее в новейшей художественной интерпретации Священного Писания. В результате рассмотрения различных факторов и предпосылок художественного многообразия, а также анализа характерных примеров иллюминирования предполагается выявить общие закономерности, объясняющие парадоксальный стилевой плюрализм этого произведения.

История создания The Saint John's Bible.
Факторы и предпосылки художественного многообразия

Рубеж второго и третьего тысячелетий стал «поводом», по меньшей мере, для двух новаторских изданий Библии в США [7]. Давняя мечта о создании современной рукописной иллюминированной Библии принадлежит Дональду Джексону, главному каллиграфу королевы Великобритании Елизаветы II. Идею британского художника и каллиграфа поддержало Аббатство святого Иоанна в Колледжвилле в дни работы симпозиума каллиграфов в 1995 г. [6, с. 335].

Аббатство святого Иоанна продолжает лучшие традиции монастырской учености и книжности, которые с раннего средневековья развивал орден бенедиктинцев [6, с. 23]. Библиотека аббатства хранит богатейшую коллекцию манускриптов. Один из монахов аббатства Коламба Стюарт с 1965 года занимается спасением и оцифровкой редких рукописей из Европы, Африки и Ближнего Востока в тех местах, где уникальным культурным памятникам письменности угрожает опасность уничтожения от рук религиозных экстремистов [8].

Особый дух книжной культуры отражен даже в модернистской архитектуре аббатства, главный вход-колокольня которого оформлен в виде пюпитра. Поэтому неудивительно, что такой амбициозный проект, как издание большой рукописной Библии третьего тысячелетия, получил поддержку в его стенах.

В издании SJB отразилась диалектика между многовековой монастырской традицией и вызовами современности.

Второй Ватиканский собор 1962–65 гг. положил начало экуменическому движению в католицизме и тенденциям к обновлению и большей открытости Римско-католической церкви современному миру [5]. Этим объясняется выбор перевода библейского текста новой исправленной стандартной версии 1990 года, в котором были отброшены любые языковые архаизмы или намеки на гендерную дискриминацию, остававшиеся в предыдущих переводах Библии на английский язык [9, с. 29]. Именно миссионерская задача доступности современному человеку и открытости для всех культур и народов стояла для издателей SJB на первом месте. Ведь даже само наименование «католический», происходящее от слова «καθολικός», означающего в переводе с греческого языка «вселенский, всеобщий», призывает к универсализму [2]. Эта задача продиктовала особую концепцию Библии, в художественном оформ-

лении которой есть место для различных человеческих рас, культур и эстетических предпочтений и в которую также смело вплетаются нити современной научной мысли [10, с. XIV].

Миссионерский мотив создателей SJB, а именно стремление проповедовать Слово Божье для всех народов и культур современного мира, вероятнее всего, мог быть вдохновлен событиями из книги Деяний апостольских, когда в день Пятидесятницы все присутствовавшие в Сионской горнице апостолы и Богоматерь, на которых сошел Святой Дух, получили способность говорить на многих языках, возвещая Евангелие.

Для решения особой миссионерской задачи был организован необычный трансатлантический коллектив для работы над проектом: группа богословов, историков-медиевистов и историков искусства, представленная монахами-бенедиктинцами из аббатства святого Иоанна в Колледжвилле, штата Миннесота, в США. Этот коллектив формулировал рекомендации, задавал программу иллюминирования SJB для команды художников и каллиграфов под руководством Дональда Джексона из города Монмута в Уэльсе в Великобритании [6, с. 107]. В художественную группу вошли мастера с разнообразными, непохожими друг на друга манерами, предпочтениями художественного вкуса, что неизбежно отразилось в стилевом многообразии всего издания SJB.

Примечательно, что стремление объединить множество стилевых направлений, множество черт из различных культур в едином издании перекликается с девизом на гербе Соединенных Штатов Америки «E pluribus unum», в переводе с латыни означающим «Из многих единое». Этот девиз отражает американскую доктрину «плавильного котла наций», которая противопоставляется альтернативной политике мультикультурализма, параллельном сосуществовании различных культур, в Европе. Парадоксально, что Библия святого Иоанна была издана именно в США, стране, возрастающее преобладание культуры которой посредством мирового распространения голливудских фильмов, компьютерных видеоигр, телепередач, популярной музыки и другой массовой продукции негативно сказывается на мировом культурном разноообразии, приводя к унификации и стандартизации. Осознавая опасные тенденции единообразия, ЮНЕСКО приняла в 2005 году Конвенцию об охране и поощрению разнообразия форм культурного самовыражения [3].

Одним из факторов появления интереса к различным стилевым традициям стал ключевой элемент бенедиктинской традиции — особый

метод интерпретации священного текста, которым руководствовались члены Комиссии по иллюминированию и текстам — монахи-бенедиктинцы аббатства Святого Иоанна. Это средневековая практика «lectio divina» — уединенное неторопливое молитвенное проникновение читателя Библии в каждое слово священного текста. При этом подчеркивается важность получения глубинных смыслов, мудрости, а не фактологического знания [9, с. 12]. Практика «lectio divina» — это еще и синтез различных областей знания, различных инструментов, таких как наука, богословие, философия, филология, литература, история, которые помогают интерпретации Библии. Цель синтеза — наиболее глубокое и полное раскрытие смысла Священного Писания, несущего универсальное звучание. «Lectio divina» обнаруживает, по мнению Майкла Пателлы [9, с. 15], много общего с интертекстуальностью [4, с. 167], термином, введенным представительницей постструктурализма Юлией Кристевой, продолжательницей идей известного русского философа и лингвиста Михаила Бахтина. Именно идеи диалога и полифонии текстов стали наиболее актуальными в художественной интерпретации Библии как сложной текстовой структуры, состоящей из множества параллельных мест, взаимных ссылок, предзнаменований, пророчеств и констатации их осуществления. В контексте «lectio divina» каждое слово библейского текста порождает сложную цепочку ассоциаций, отсылок к личному опыту читателя Библии и различным областям знания. Ассоциативные цепочки, состоящие из звеньев-цитат различных «артефактов» человеческой культуры, слагаются в сложноразветвленную полифоничную структуру. Ассоциативный метод «lectio divina» играл ключевую роль в поиске художественного образа для интерпретации того или иного отрывка текста Библии.

Стилевые линии издания SJB

Всеохватный мультикультурный и универсальный характер художественного решения SJB воплотился в переплетении разнородных стилей и манер иллюминирования. Хотя основная концепция большинства миниатюр была задумана главным художником издания Дональдом Джексоном, работающим в широком стилевом спектре, тем не менее, для максимального разнообразия иллюминирования были привлечены различные специалисты. Каждый из них представил в пестрой мозаике SJB то или иное стилевое направление многообразного искусства пре-

дыдущих веков. Рассмотрим некоторые примеры стилей и манер иллюминирования SJB.

Византийский иконописный стиль — вклад Эйдана Харта, известного британского художника-иконописца, православного по вероисповеданию. Чаще всего этот стиль вводится в SJB для изображения святых, где нужно акцентировать внимание на человеческой личности, или в притчах Христа. По мнению Харта, его миниатюры в иконописном стиле служат более глубокому проникновению в богословие [6, с. 270].

В «Антологии жизни святого Павла» (ил. 1) фигура апостола в иконописной византийской манере сочетается с фоном в виде коллажа из изображений и планов зданий, различных по времени и стилю. Апостол Павел изображен в классической античной позе контрапоста, с мягкой трактовкой объемов одежды и личного письма, эти черты обнаруживают влияние стиля палеологовского ренессанса. Известно, что в палеологовскую эпоху византийское искусство в контексте «воспоминания» античного наследия и проникновения гуманистических веяний обратилось с пристальным вниманием к человеческой личности. Поза и взгляд Павла обнаруживают внутреннюю диалектику: с одной стороны, это вера и решимость исполнять те слова, на которых он стоит в прямом и переносном смысле: «Так заповедал Господь: Я положил Тебя во свет язычникам, чтобы Ты был во спасение до края земли». С другой стороны, здесь очевиден некоторый дисбаланс, выражающий сомнение и беспокойство за судьбу Церкви. В руках Павел держит две части модели базилики святого Петра в Риме — главного собора католического мира. Эти части, купол и неф, изображены в прозрачной контурной «чертежной» манере, с отсылкой к мистической невидимой Церкви, в разъединенном виде, что намекает на противоречивость и диалектичность влияния Павла: послания апостола постоянно призывали к миру и объединению, но эти же тексты стали идеологической и богословской основой Реформации, расколовшей западную церковь. Примечательно, что в образе апостола можно заметить детали, не свойственные традиционной иконографии этого святого, сложившейся в византийской иконописи, согласно которой Павла было принято изображать в синем хитоне и темно-багряном гиматии — одежде, широко распространенной в эллинистическом мире. В интерпретации SJB к традиционной иконографии добавлены подробности, по которым можно обнаружить фарисейское происхождение апостола: белый еврейский молитвенный





Рисунок 1. «Антология апостола Павла». Дональд Джексон, Эйдан Харт. 2002 г. Темпера на пергаменте, золочение. Музей и библиотека манускриптов Университета святого Иоанна в Колледжвилле, США

Рисунок 2. «Антология пророка Елисея» Эйдан Харт. 2010 г. Темпера на пергаменте, золочение. Музей и библиотека манускриптов Университета святого Иоанна в Колледжвилле, США

плащ «таллит» с характерными полосами по кайме и кистями «цицит», напоминаниями о заповедях Моисеева закона. Эти детали приближают образ апостола Павла к историческим реалиям Палестины первого века нашей эры, делая его более аутентичным. За апостолом намечен полупрозрачной золотой краской античный торговый корабль — атрибут средиземноморских странствий проповедника, изображенного буквально стоящим на морских волнах. Белое пятно фигуры Павла в совмещении с силуэтом судна в символическом ключе можно истолковать как «парус», с помощью которого движется корабль христианской Церкви. Фон — своего рода апофеоз городской цивилизации всех времен, начиная от античности и до наших дней, всех городов мира, к которым обращена проповедь Павла. По этой причине там совмещены и графически переработаны вырезки из фотографий современной архитектуры, в частности, здания общежития университета Святого Иоанна, капелла Стелла Марис («звезда морей», олицетворение Девы Марии), принадлежащая аббатству Святого Иоанна, элементы средневековой готической архитектуры в контурной витражной манере, фантазийные архитектурные композиции как в византийской иконописной, так и в авангардной

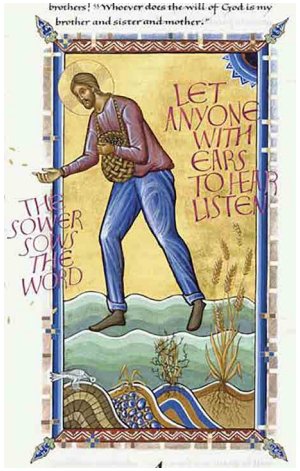




Рисунок 3. «Сеятель и семя» Эйдан Харт. 2002 г. Темпера на пергаменте, золочение. Музей и библиотека манускриптов Университета святого Иоанна в Колледжвилле, США

Рисунок 4. Фронтиспис Евангелия от Луки. Дональд Джексон. 2002 г. Темпера на пергаменте, золочение. Музей и библиотека манускриптов Университета святого Иоанна в Колледжвилле, США

предельно геометризированной стилистике. Прослеживается повторяющийся множество раз мотив романского портала собора святого Иакова в Сантьяго де Компостелла в Испании. Над всей композицией главенствует позолоченная надпись «Я увидел свет с неба» — начальный импульс всех проповеднических трудов апостола.

Со стилем палеологовского возрождения связана у Эйдана Харта «Антология пророка Елисея», где он практически дословно цитирует позу и движение фигуры Христа на фреске «Сошествие во ад» из параклессиона монастыря Хора в Константинополе (ил. 2). В миниатюре «Сеятель и семя» (ил. 3) византийская стилистика Харта приобретает черты западноевропейской раннеготической миниатюры: очертания форм выделены темным контуром, присутствует большая, в сравнении с византийской, угловатость движения и складок одежды на фигуре Христа-сеятеля. Чтобы подчеркнуть современность образа, главного персонажа одели в фермерскую сорочку и джинсы.

Евангелие от Иоанна изобилует миниатюрами в экспрессионистической манере, выполненными Дональдом Джексоном. Этот стремительный экзальтированный стиль отражает возвышенно-богословский

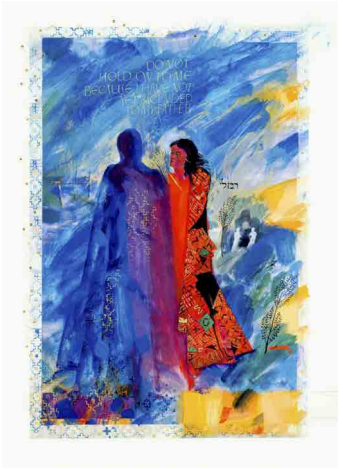






Рисунок 5. «Воскресение» Дональд Джексон. 2002 г. Темпера на пергаменте. Музей и библиотека манускриптов Университета святого Иоанна в Колледжвилле, США

Рисунок 6. «Фронтиспис Евангелия от Марка». Дональд Джексон. 2002 г. Темпера на пергаменте, золочение. Музей и библиотека манускриптов Университета святого Иоанна в Колледжвилле, США

Рисунок 7. «Окончание Евангелия от Марка» Крис Томлин. 2002 г. Акрил на пергаменте. Музей и библиотека манускриптов Университета святого Иоанна в Колледжвилле, США

характер повествования евангелиста Иоанна. Человеческие фигуры тяготеют к обобщенно-силуэтному виду, в контрастных цветовых пятнах обнажена работа кисти художника, различные оттенки синего, символизирующего трансцендентный мир, часто контрастируют с золотом как атрибутом Божественного света или с близкими золоту оттенками красного и желтого. В отдельных миниатюрах экспрессивная манера совмещена с реалистическим линейным рисунком, как, например, в образе Марии Магдалины из миниатюры «Воскресения» или в изображении Иоанна Крестителя во фронтисписе Евангелия от Марка (ил. 5, 6).

Интересный пример сочетания нескольких стилей являет фронтиспис Евангелия от Луки, исполненный Дональдом Джексоном, изображающий сюжет Рождества (ил. 4). Доминанта композиции — столп Божественного света, соединяющий небо и землю в виде ясной оси абстрактной геометрической фигуры. В пересечении с горизонтальным движением сонма поющих ангелов, изображенных в экспрессионистической стилистике, этот луч образует крест, напоминание об искупительном

назначении родившегося Христа. Ясли, трактованные в иконописной манере, как лежащая книга или жертвенный престол в обратной перспективе — подножие креста и метафора книги Евангелия. Мария, Иосиф, пастухи переданы в подражании стилистике графики Питера Брейгеля. Примечательна различная трактовка животных, окружающих ясли. Если осел и овца изображены в реалистической манере, то фигура быка — символа евангелиста Луки — интерпретирована чрезвычайно силуэтно и графично, в стилистике первобытных росписей пещеры Ласко во Франции.

Натуралистическая манера иллюстратора Криса Томлина введена там, где требовалось «оживить» библейское повествование изображением созвучной ему символической деталью из мира природы. Окончание Евангелия от Марка (ил. 7) украшено маргиналиями — особыми миниатюрами на полях страниц в виде натуралистического изображения бабочек во всех стадиях развития. Обращает на себя внимание тщательная проработка мельчайших деталей в стилистике ботанических и энтомологических атласов, например, манускрипта конца XVI века «Mira Calligraphiae Monumenta» Йориса Хофнагеля (ил. 8). Натуралистические изображения маргиналий Криса Томлина, представляющих флору и фауну Миннесоты, неслучайны. Насекомые, животные или растения на полях манускрипта метафорически связаны с соседствующим текстом. В данном случае, трансформация гусеницы в куколку, а куколки в бабочку еще древними осмысливалось как акт перерождения души человека после смерти, но в христианстве это приобретает более глубокий смысл, связанный с Воскресением Христа и духовным перерождением человека для вечной жизни.

Томас Ингмайр и Сюзанна Мур балансируют на грани между фигуративностью и абстракцией.

В композициях Томаса Ингмайра шрифт играет главенствующую роль. Художника привлекает идея о том, что Бог открыл Себя в абстракции Слова [9, с. 98]. Примечательны две его композиции, посвященные Ветхозаветному и Новозаветному откровениям Бога: «Десять Заповедей» и «Блаженства». Композиция миниатюры «Десять Заповедей» (ил. 9) разделена на две смысловые части. Верхняя часть связана с Богом, с его словами о Себе Самом и Его проявлениями в контексте событий Исхода, а нижняя — с греховным миром людей, делами народа Израиля. Фон верхней части, разделенный на четыре сегмента, в сильно геометризированной абстрактно-схематичной форме представляет раз-

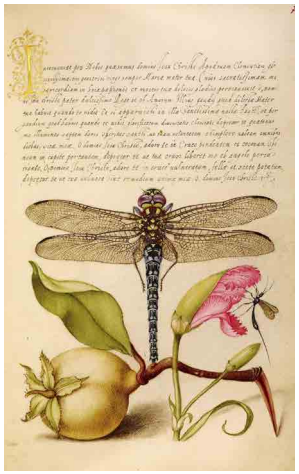






Рисунок 8. «Mira Calligraphiae Monumenta» Йорис Хофнагель 1591–1596. Музей имени Поля Гетти в Лос Анжелесе, США

Рисунок 9. «Десять заповедей». Томас Ингмайр. 2003 г. Темпера на пергаменте, золочение. Музей и библиотека манускриптов Университета святого Иоанна в Колледжвилле, США

Рисунок 10. «Заповеди Блаженств». Томас Ингмайр. 2002 г. Темпера на пергаменте, золочение. Музей и библиотека манускриптов Университета святого Иоанна в Колледжвилле, США

личные сюжеты, предварявшие синайское законодательство: чудо явления Неопалимой купины, которая ассоциируется с формами древнееврейского светильника-меноры; переход евреев через Чермное море; гибель войска фараона в его водах, переданная пластикой изломанных и хаотично пересекающихся линий, и, наконец, народ Израиля у подножия горы Синай, ожидающий Моисея, трактованный в виде частокола из маленьких столбиков над волнообразными линиями, отдаленно напоминающими очертания гор или облаков. Фон нижней половины, тяготеющий к фигуративному исполнению, содержит отсылки к египетским рельефам, элементам культуры той страны, которая в Библии всегда связана с греховным рабством. Вся композиция текста Декалога, написанного современным гуманистическим гротескным шрифтом без засечек поверх изобразительного фона, построена на движении от порядка к хаосу, если прочитывать ее сверху вниз. Позолоченный текст «Слова Божьего» постепенно подвергается энтропии, как бы растворяясь в человеческом непослушании и греховности. Первоначально монолитные





Рисунок 11. «Страшный Суд». Сузанна Мур. 2002 г. Темпера на пергаменте, золочение. Музей и библиотека манускриптов Университета святого Иоанна в Колледжвилле, США
Рисунок 12. «Руфь-жница» Сюзанна Мур. 2010 г. Темпера на пергаменте. Музей и библиотека манускриптов Университета святого Иоанна в Колледжвилле, США

предложения-императивы нижней части композиции, написанные уже шрифтом с черной заливкой, постепенно перемешиваются с массивом из белых букв и распадаются на отдельные фразы, фразы — на слова, слова — на буквы, и, наконец, последние, растворяясь в белом пространстве пергамента, превращаются в точки.

В «Блаженствах» Ингмайра (ил. 10) абстрактно-шрифтовая композиция, которая окаймляет тексты Заповедей Блаженств, написанных в стилистике римского рустического маюскуллного шрифта, составлена наложением очертаний букв с заливками контрастных цветов. Ее пестрый калейдоскоп ассоциативно передает призыв Христа к радости, адресованный всем слушателям Нагорной проповеди. Томас Ингмайр вводит прием синестезии, когда посредством воздействия цвета у зрителя возникают ощущения других органов чувств. Рустический латинский шрифт отсылает читателя к временам жизни Христа, эпохе римского владычества над Израилем.

Характерный образец абстрактной манеры Сюзанны Мур — миниатюра «Страшный Суд» (ил. 11). Идея эсхатологического разделения людей по критериям их верности словам Христа выражается здесь преимущественно пластикой абстрактных линий и цветовых пятен. В

этом Мур обнаруживает преемственную связь с такими известными представителями абстрактной живописи XX века, как Василий Кандинский и Аршил Горки. Мур упоминала также о том, что «Страшный Суд» вдохновлен кубистской картиной Пабло Пикассо «Герника» [10, с. 313]. Правая часть композиции, легкая и воздушная по характеру, сформирована пересечением размашистых дугообразных линий и эллипсов, где промежутки белого фона пергамента чередуется с позолотой и пятнами бледно-лазоревого, травяного и бордового оттенков. Она вытесняет в край композиции хаотичный сгусток пятен слева, в которых преобладают оттенки черного и алого. Их очертания провоцируют фигуративные ассоциации с демоническим лицом. Цвет имеет прозрачную семантику: сочетание белого, золота и лазури ассоциируется с праведностью и Божьей благодатью, которая побеждает зло изображаемого сочетанием черного и алого, цветов, связанных ассоциативно с геенским огнем.

Увлечение абстрактной живописью, отвлеченными формами, вероятно, было связано с ранним интересом Сюзанны Мур, выросшей в семье инженеров и архитекторов, к математике [6, с. 278]. Абстрактно-декоративная манера сложилась также под влиянием каллиграфии, с которой Мур начинала свою художественную карьеру. Но среди миниатюр Сюзанны Мур есть работы и в фигуративной манере. Среди них — «Руфь-жница» (ил. 12). На ней в декоративной манере передается красота и жизненная сила этой праведной женщины-моавитянки, ставшей прабабушкой царя Давида, из рода которого произошел Иисус Христос. В центре композиции, включенном в силуэт фигуры Руфи, помещена многолепестковая округлая форма, условно изображающая корзину с колосьями, которую держит женщина, — символ достатка и плодовитости. Из центра вырывается закрученный вихрь линий, декоративно изображающих ее пеструю одежду. Здесь манера Сюзанны Мур приближается к наивному искусству и преподает сюжет Руфи в буколическом духе.

Хейзел Долби работает в примитивистской манере, которая представлена в миниатюрах «Гимн добродетельной женщине» и «Возрадуйтесь». Примитивисты обращались к народной культуре и искусству экзотических племен, а также прибегали к стилистике детского рисунка.

Программой для миниатюры «Гимн добродетельной женщине» (ил. 13) был избран отрывок из 31-й притчи Соломона: «Жена, боящаяся Господа, достойна хвалы». Комиссия по иллюминированию и тексту рекомендовала провести смысловую параллель между Божественным



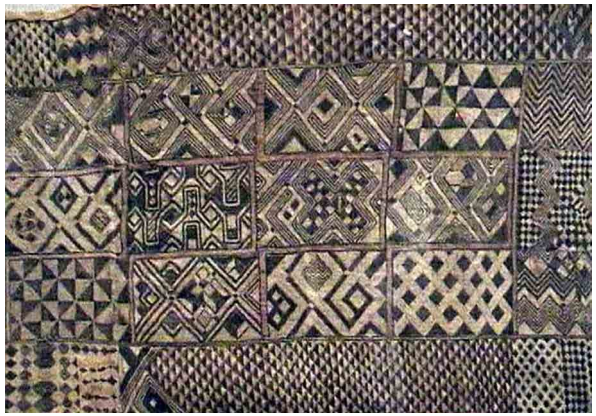


Рисунок 13. «Гимн Добродетельной женщине» Хейзел Долби. 2006 г. Темпера на пергаменте. Музей и библиотека манускриптов Университета святого Иоанна в Колледжвилле, США
Рисунок 14. Образец кенийского текстиля

мироустройством (ойкуменой), Божественным Домостроительством (икономией) и домашним хозяйством трудолюбивой жены. Хейзел Долби интерпретировала слова из 31-й притчи в виде драгоценной ткани глубоко-фиолетово-пурпурного оттенка с вышитым светло-голубыми нитями декоративным рисунком мотивов из традиционного домашнего быта еврейской женщины: ткачества, домашних птиц и растительных культур, керамических сосудов. Один из них, мотив меноры, говорит о важной религиозной составляющей в повседневной еврейской жизни. Но художник была вдохновлена африканским текстилем из Кении и Замбии (ил. 14), это можно заметить по присутствию характерного разделения композиции на прямоугольные участки с различными мотивами и орнаментацией, среди которых можно отметить четырехлистник и характерный ромбический орнамент.

Миниатюра «Возрадуйтесь» (ил. 15) изображает сюжет пророчества Захарии о пришествии Мессии. Примитивизм здесь выражается в использовании характерных черт из детского рисунка: уплощенной композиции, нарочито наивной линеарности. Композиция строится на доминанте прямоугольного пятна, набранного варьирующимися оттенками охристого цвета с вплавлением в него небольших прозрачных пятен бледно-фиолетового, бирюзового и ультрамаринового оттенков. Этим условно изображена земля и небо окрестностей Иерусалима, к



Рисунок 15. «Возрадуйтесь» Хейзел Долби. 2005 г. Акварель на пергаменте. Музей и библиотека манускриптов Университета святого Иоанна в Колледжвилле, США

которому направляет свой путь Мессия, намеченный небольшим белым пятном справа. Окружающая растительность передана в условно-графической плоскостной манере пастельными оттенками терракотового и серовато-зеленого, подражающей росписям древнеегипетских гробниц периода Среднего царства (например, растительным мотивам из гробницы Сеннедхема). Незначительный масштаб ключевой фигуры сюжета по отношению ко всей композиции неслучаен. Хейзел Долби таким образом интерпретирует текст пророчества о том, что Царь-Избавитель Израиля придет в кротком смиренном виде. Общий воздушный прозрачный характер живописи нежно-пастельных оттенков дополняет интерпретацию данного сюжета с позиций слов Христа: «…если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное. Итак, кто умалится, как это дитя, тот и больше в Царстве Небесном».

Заключение. Выводы

В результате исследования были выявлены факторы и предпосылки стилевого многообразия издания SJB. Среди них — особая монашеская практика «lectio divina» как метод, служащий художественной интерпретации текстов Священного Писания путем введения ассоциаций из различных областей человеческих знаний и исторических эпох, а также миссионерский мотив издателей сделать библию универсального характера, открытой для людей различных культур, конфессий и национальных традиций. Этот мотив стал причиной организации особого коллектива художников с различными художественными манерами. Путем анализа отдельных примеров иллюминирования были выявлены различные стилевые линии, которые проходят через все издание SJB: византий-

ская, экспрессионистическая, натуралистическая, абстрактная, декоративно-фигуративная и примитивистская. Каждая стилевая линия введена с целью осветить определенный аспект библейского повествования или выявить характерную его черту. Натуралистическая линия Криса Томлина изображает определенные символы и аллегории библейских событий из мира природы. Экзальтированный характер некоторых библейских сюжетов подчеркнут в экспрессионистической манере Дональда Джексона. Дидактический и законодательный аспект освещен в абстрактной манере у Томаса Ингмайра. Византийская иконописная манера Эйдена Харта введена в изображении святых. Декоративно-фигуративная и примитивистская манеры Сюзанны Мур и Хейзел Долби интерпретируют библейские сюжеты в духе простоты и непосредственности. Подобно тому, как четыре Евангелия, различающиеся по стилю изложения, говорят об одной личности Христа, как бы составляя его объемный портрет, различные художественные трактовки библейского текста в SJB складываются в единую полифоническую историю искупления человечества. В единое пространство издания Библии святого Иоанна включена пестрая мозаика культурного наследия человечества, которое переосмыслено с позиций концепции сохранения культурного разнообразия, принятой в ЮНЕСКО.

Библиография:

1. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М.: Издание Московской Патриархии, 1988. 1376 с.

2. Катехизис Католической Церкви, § 830 [Электронный ресурс]. URL: http://ccconline.ru/ (дата обращения: 25.05.2018).

3. Конвенция об охране и поощрении разнообразия форм культурного самовыражения [Электронный ресурс]. // Организация Объединенных наций [сайт]. URL: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/cultural_expression.shtml (дата обращения: 20.10.2018).

4. *Кристева Ю.* Избранные труды: Разрушение поэтики / пер. с франц. // Слово, диалог и роман / пер. Г.К.Косикова. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 656 с.

5. Decree Ad gents on the mission activity of the church [Электронный ресурс] // The Holy See: [сайт]. URL: http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decree_19651207_ad-gentes_en.html (дата обращения: 20.10.2018).

6. *Calderhead Christopher.* Illuminating the Word: The Making of the Saint John's Bible. Collegeville, Minnesota: Liturgical Press, Saint John's Abbey, 1st edition, 2005. 216 p.

7. *Dugdale Juanita.* Of biblical proportions // Print. Nov. 1999. Dec. Vol. 53. Issue 6.

8. Hopfensperger Jean. Minnesota monk Columba Stewart rescues ancient manuscripts from modern threats // StarTribune. 2018. January 7 [Электронный ресурс]. URL: http://www.startribune.com/minnesota-monk-columba-stewart-rescues-ancient-manuscripts-from-modern-threats/468219923/ (дата обращения:06.05.2018).

9. *Patella Michael.* Word and Image: The Hermeneutics of The Saint John's Bible. Collegeville, Minnesota: Liturgical Press, Saint John's Abbey, 2013. 366 p.

10. *Sink Susan.* The Art of The Saint John's Bible. The Complete Reader's Guide. Collegeville, Minnesota: Liturgical Press, Saint John's Abbey, 2005. 392 p.

11. Video by «American Bible Society presents» [Электронный ресурс] // The Pepper Bible, a Modern Illuminated Manuscript of the Bible: [сайт]. URL: https://pepperbible.com/2014/04/16/video-by-american-bible-society-presents/ (дата обращения: 15.05.2018).

ШУ ДИ

Аспирант. Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова
e-mail: net1shudi@yandex.ru

SHU DI

Post-graduate student of the Moscow State academic art institute named after V.I. Surikov of russian academy of arts)
e-mail: net1shudi@yandex.ru

При поддержке комитета фонда китайских иностранных студентов КНР (With the support of the Foundation of Chinese foreign Students)

РОЛЬ ПЕЙЗАЖА В КИТАЙСКОЙ ГРАВЮРЕ БАТАЛЬНОГО ЖАНРА: СЕРИЯ ОФОРТОВ «УСМИРЕНИЕ ЗАПАДНОГО КРАЯ»

THE ROLE OF THE LANDSCAPE IN CHINESE BATTLE PRINTS: THE PACIFICATION OF THE WESTERN LAND SERIES OF ETCHINGS

Серия офортов «Усмирение Западного края» — это первый образец масштабного изображения батальных сцен в Китае; ширина каждого офорта около ста сантиметров. Данная серия была создана в 1764–1777 годах совместными усилиями французских и китайских художников и мастеров по требованию императора Цяньлуна. Серия состоит из 16 офортов; девять из них посвящены военным действиям, а остальные семь — военному церемониалу. Более десяти китайских и европейских мастеров и художников участвовали в исключительном, требующем большого мастерства процессе создания эскизов и пластин для данной серии офортов, а также их печати. Офорты объединили в себе китайские и европейские отличительные черты изображения. Пейзажи на офортах серии «Усмирение Западного края» содержат большое количество деталей, выполнены тщательно и подробно, перед зрителем раскрываются особенности ландшафта и обстановки, а также характер военных действий, будь то военный лагерь нападающих, наступление на крепость, засада в горном ущелье и т.д. Однако каковы же функции и способы выражения в пейзажах «Усмирения Западного края», кроме непосредственной демонстрации места событий? Во всем ли эта серия офортов, созданных, главным образом, европейскими мастерами, следует западной традиции пейзажа в батальном жанре? Чтобы ответить на эти вопросы, произведем сравнительный анализ пейзажей в произведениях батального жанра Европы середины XVII века, во-первых, а во-вторых — Китая периода правления династии Мин (1368–1644 гг.) и, наконец, в офортах серии «Усмирение Западного края».

The Pacification of the Western Land series of etchings is the first example of large-scale representation of battle scenes in China; the width of each etching is around 100 cm. This series was created in 1764–1777 by joint effort of French and Chinese artists and craftsmen at the request of the emperor Qianlong. The series consists of 16 etchings; nine of them have warfare as their subject, and other seven, military ceremonies. More than ten Chinese and European craftsmen and artists took part in the exceptional process of creating sketches and plates for this series of etchings as well as printing them, which required great skill. The etchings combined the distinctive features of Chinese and European images. The landscapes on the Pacification of the Western Land series of etchings contain a great number of details; they are very elaborate and demonstrate the particularities of the landscape and circumstances as well as the type of military activities, whether it is the attackers' camp, an attack on a fortress, an ambush in a mountain gorge, etc. However, what are the functions and modes of expression in the Pacification of the Western Land etchings, besides direct demonstration of the location where the events took place? Does this series of etchings, created mostly by European masters, follow the Western tradition of landscapes in battle scenes in every detail? To answer these questions, let us conduct a comparative analysis of landscapes in battle art, first of all in European art of mid-17th century, then in Chinese art of the Ming period (1368–1644) and then in the Pacification of the Western Land series of etchings.

Ключевые слова: Династия Цин, Китай, офорт, пейзаж, батальный жанр.
Keywords: Qing Dynasty, China, Etching, Landscape, battle genre.

Прежде всего, во всех 16 офортах художники использовали повышенную линию горизонта. Такой угол обзора позволяет сократить пространство, занимаемое пространством неба, в результате чего поверхность земли и непосредственно сцены сражения охватывают две трети, а иногда даже три четверти пространства на гравюре. Преимуществом такого композиционного решения является возможность всестороннего обзора места военных действий, а также передачи масштаба и грандиозности батальной сцены. Данный прием довольно часто встречался в европейской картине с батальными сценами XVI–XVIII века: «В конце XVI века пейзажи с батальными сценами перестали быть панорамными, а в традиции южно-нидерландской живописи превратились в картины с повышенной линией горизонта» (Строганов С.А., 2004). Несмотря на то, что возможность прямо доказать обращение авторов офортов к произведениям европейской батальной живописи отсутствует, подобных совпадений находится все же немало.

К примеру, на картине «Подмога городу Мейсену 27 февраля 1643 года», созданной в 1648 году фламандским художником-баталистом Питером Снайерсом, крепость, находящаяся в отдалении, и по форме, и по способу изображения вполне соотносится с военным шатром цинской армии, изображенным на офорте «Принятие капитуляции правителя Бадахшана», оба произведения также отличает вид сверху. В Европе того времени использование данного угла обзора в произведении с батальными сценами было распространено довольно широко. Обычно на первый план выносилась местность с относительно высоким рельефом, здесь изображались главные персонажи картины, командующие наступлением или же сами атакующие впереди. Таким образом, основные военные действия, происходящие в отдалении в местах с более низким рельефом, разворачивались перед зрителем как на ладони. Композиция, подобная вышеописанной, также встречается на офорте «Снятие осады на реке Черная Вода (Аксу)». При этом в более раннем искусстве Китая подобные изображения не встречались. В других офортах серии хотя и отсутствует изображение возвышенности на первом плане, однако также используется высокая линия горизонта. В целом, можно сказать, что офорты серии «Усмирение Западного края» в определенной степени наследуют особенности перспективы и угла обзора картинам на батальную тематику европейской традиции.

Связь между персонажами и пейзажем в большинстве случаев является ключевым моментом, влияющим на достоверность и реалистичность изображения батальной сцены. Изобразительное искусство батального жанра Европы XVII–XVIII вв. испытало на себе довольно сильное влияние стиля барокко и зачастую обладало композицией, которую можно сравнить с театральной сценой: в центре внимания художников — войска и боевые действия, тогда как пейзажу отводится незначительная роль своего рода декораций, выстроенных вокруг главного действия только для того, чтобы стать фоном. Будь то запечатленная на крупном плане ожесточенная схватка или масштабная панорама военных действий, везде можно увидеть, как европейские мастера специально выделяют на картине значительное пространство для изображения боя, оставляя весь центр «сцены» за противоборствующими сторонами.

Что же касается китайских офортов серии «Усмирение Западного края», то здесь мы можем видеть, что пейзаж, очевидно, играет совершенно иную роль: здесь художник старался передать зрителю ощущение присутствия, а также выразить традиционную для Китая идею связи уникальности человека и гармонии природы. Невозможно представить, чтобы на картине батального жанра европейской традиции в центре внезапно появилось большое дерево, преграждающее путь отряду, тогда как в офортах серии «Усмирение Западного края» подобные обстоятельства возникают достаточно часто, и автор, кажется, не придает этому значения. Здесь роль пейзажа не отходит на второй план, чтобы подчеркнуть особенности боевых действий, где главным героем выступает человек; выделяя основных персонажей, художник не приближает их и не выводит на первый план, позволяя человеку и пейзажу быть равноценными частями композиции, гармонично соединившись в одно целое, например, в офорте «Разгром лагеря Гэдэн-Ола», вплоть до того, что невнимательный зритель может отнести произведение к жанру пейзажа, вместо батального. Если в изобразительном искусстве с батальными сценами Европы XVII века пейзаж использовался для дополнения и завершения композиции изображения, прежде всего, людей, то в «Усмирении Западного края», скорее, похоже, что люди изображены таким образом, чтобы удовлетворить требованиям окружающей природы.

Причины этого, на наш взгляд, вероятно, кроются в том, что европейская художественная традиция проистекает из древнегреческой культуры, отличающейся преобладанием антропоцентризма. После эпохи Возрождения значение человека подчеркивается еще сильнее. Антропоцентризм и гуманизм в философской мысли западной культу-





Рисунок 1. Ж.-Ф. Ле Ба (J.Ph. Le Bas). Снятие осады на реке Черная Вода (Аксу) (黑水围解), 1771, 58 x 95 см, Национальный музей Гугун, Тайбэ

Рисунок. 2. Н. де Лонэ(N. de Launay). Сражение при Есиль-Кёль-нуур (伊西洱库尔淖尔之战), 1772, 58 x 95 см, Национальный музей Гугун, Тайбэ

ры, несомненно, задали вектор развития изобразительного искусства, где изображение человека заняло центральное место, и произведения европейского искусства батального жанра XVII века не являются исключением. Человек является главной фигурой на батальных картинах, поэтому пейзаж не должен стать препятствием для ключевых персонажей или войска, ведь цель художника — показать подвиг героев или битву. В качестве приоритета для европейских художников батального жанра являлась передача ощущения силы героев, мощи армии и грандиозности битвы. Так, например, в типичной для баталистики XVII столетия голландской живописи конца 1610-х годов «изображение боя стало главной целью художников. Картина битвы заняла весь первый и средний план, оттеснив на дальний план и на края пейзаж» (Строганов С.А., 2004). Несмотря на то, что не все европейские живописцы того времени полностью оставляли без внимания пейзаж, мало кто при изображении батальной сцены выделял для него значительное место на картине.

С другой стороны, на офортах серии «Усмирение Западного края» отношение к роли изображения человека отличается от европейской традиции. Художники здесь часто помещают войска в очень сложное естественное окружение, где скалы, деревья и реки перемешиваются и заполняют почти все пространство гравюры, тогда как армия укрывается среди них, гармонично сливаясь с окружением. Таким образом, сложный ландшафт служит здесь для передачи эстетического чувства. Способ изображения такого рода связи между человеком и пейзажем в определенной степени следует художественной традиции эпохи династии Мин. Вспомним, например, альбом иллюстраций «Защита границы трех провинций» («Саньшэнбэйбяньтуцзи 三省备边图记»), и известную картину «Сопротивление вокоу» («Канвэйтуцзюань抗倭图卷»). На основании вышесказанного можно предположить, что Джузеппе Кастильоне и другие европейские художники при дворе императора Цяньлуна во время работы над эскизами офортов серии «Усмирение Западного края» творили совместно с китайскими художниками, либо обращались к изображениям батальных сцен, ранее созданных в Китае.

Связь между пейзажем и человеком на офортах серии «Усмирение Западного края», несомненно, отражает особое отношение к природе, принятое в традиционной китайской живописи. В Китае уже «в период Вэй-Цзинь (220–420 гг. н.э.) зародился самобытный жанр пейзажа — «горы и воды»» (Гэ Лу, 2009, с. 40), а также создавались различные произведения искусства, изображающие пейзажи. Что же касается европейского искусства, то, насколько нам известно, жанр пейзажа становится самостоятельным, только начиная с эпохи Возрождения, с XVI века. Конечно, в древности и в эпоху Средневековья элементы пейзажной живописи имеют место в росписях храмов, в иконах, в произведениях декоративно-прикладного искусства и, прежде всего, конечно, в средневековых миниатюрах. Однако в Китае художники с трепетом относятся к пейзажному жанру с глубокой древности и по сей день. На наш взгляд, особое место пейзажа в китайском искусстве связано с культурной обстановкой, общественной и философской мыслью древнего Китая. Не вдаваясь в обсуждение этой глубокой темы, стоит отметить, что многие китайские художники древности посредством обращения к живописи в жанре «горы и воды» познавали окружающий мир (природу) и сближались с ним. В категориях даосской философии природа превосходит человеческое существование, человек является лишь малой частью бесконечной вселенной, а вовсе не повелителем мира. «Человек должен познать законы вселенной и подчиниться им, только так он сможет найти свое место в мире» (Ли Чунь, 2010, с. 83), это и называется следовать «Дао». Эта идея очень естественно отразилась в китайской живописи после периода Вэй-Цзинь, когда художники не скрывали своего благоговения перед природой и стремились выразить в искусстве свои размышления о связи человека и природы (вселенной).

На известном произведении китайской живописи «Жилище в горах Фучунь 富春山居图», выполненном художником эпохи Юань (1280–

1367 гг.) Хуан Гунваном, изображен весь пейзаж реки Фучуньцзян. На почти 10-метровом свитке художник разместил всего несколько небольших фигурок людей, скрытых внутри ландшафта. Если не приглядываться внимательно, их существование можно и вовсе не заметить. Обширное пространство и крохотные люди вместе создают невероятно мощное ощущение визуального контраста, порождая уникальные эстетические переживания и глубокие философские размышления. На картине другого знаменитого художника эпохи Северная Сун (960–1127 гг.) Фань Куаня под названием «Одинокий приют у горного потока 临流独坐图» изображенная на дальнем плане горная вершина не просто не приуменьшена, а, наоборот, кажется сильно выделяющейся, — ее четкие контуры буквально притягивают к себе взгляд зрителя. В то же время, на переднем плане у подножья горы едва заметно изображены символы человеческой цивилизации — скромные хижины, к этому месту на картине взгляд зрителя обращается в самую последнюю очередь. Такого рода метафоры, скрытые в композиции, пронизывают всю китайскую живопись, отражая особенности эстетики и философии традиционного Китая.

На протяжении многих веков китайские художники трепетно относились к подобному диалогу между человеком и пейзажем, что, на наш взгляд, ничуть не уступает энтузиазму мастеров европейского Возрождения в изучении перспективы. Данное эстетическое восприятие природы в китайском стиле на протяжении истории развивалось, обретало собственные черты и распространялось, постепенно превратившись в своего рода общую культурную память китайских художников. Пейзаж на гравюрах серии «Усмирение Западного края», в свою очередь, является результатом данного подсознательного отношения к природе, характерного для традиционной китайской культуры.

Библиография:

1. *Гэ Лу.* Исторический трактат о китайской живописи. Издательство Пекинского университета, 2009. С. 40. (葛路，《中国画史论》，北京大学出版社，2009. P. 40.)

2. *Ли Чун.* Анализ «Дао» и эстетический мысль в китайском традиционном пейзаже. Художественная академия провинции Хунань, 2010. С. 89.(李春，浅论“道”与山水画的审美思想，湖南师范大学美术学院，2010. P. 89.)

3. *Строганов С.А.* Проблемы генезиса батального в жанра в голландкой живописи первой половины XVII века. Дисс. канд. искусствоведения. М., 2004.

Т.Д. КАРЯКИНА

Доктор искусствоведения, профессор кафедры “История искусств и гуманитарные науки” МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: arthistory.stroganov@gmail.com

T.D. KARYAKINA

Doctor of Arts, professor of the Department of History of Arts and Humanitarian Sciences of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: arthistory.stroganov@gmail.com

ПЕЙЗАЖ В ЖИВОПИСИ НА ФАРФОРЕ ЭПОХИ БАРОККО

LANDSCAPE PORCELAIN PAINTING OF THE EPOCHE BAROCCO

Темой данной статьи является пейзаж в живописи на фарфоре эпохи барокко. На Мейсенской мануфактуре художники исполнили превосходные пейзажи, часто это были речные или морские виды.

The theme of this article is landscape painting on the porcelain of baroque. Fine landscapes were fulfilled at the Meissen manufactory, often there were river and sea views.

Ключевые слова: фарфор, пейзаж, барокко, Мейсен.
Keywords: porcelain, landscape, baroque, Meissen.

В росписях европейского фарфора первой половины XVIII в. жанр пейзажа подучил богатое и разнообразное воплощение. Причем предпочтение отдавалось морским пейзажам. Обусловлено это осо-бенностями мироотношения человека эпохи барокко. В искусстве XVII–XVIII вв. нашли отражение в той или иной степени новые открытия и достижения в области естественных наук и философии. Выходят в свет труды, в частности, «О бесконечности, Вселенной и мирах» (1584) Д.Бруно и «Беседы о множественности миров» (1686) Фонтенеля. Р.Декарт разработал новую идею естественного развития солнечной системы.

Мореплавание активно развивалось. Одним из следствий этого стало развитие географии как науки. В 1631 г. в Амстердаме вышел в



Рисунок 1. Табакерка. Мейсен, ок. 1730 г.



Рисунок 2. Шкатулка. Мейсен, нач. 1730-х гг.

свет географический атлас. А в 1650 г. там же была опубликована «Всеобщая география».

Самые ранние пейзажные росписи Мейсена выполнялись монохромно кобальтом. Подлинным профессионализмом отличается живописная композиция на кувшине (1722), автором ее является И.Г.Хёрольдт [1]. Он изобразил неспокойные поблескивающие воды реки, а вдали на берегу — фрагмент города, еще дальше, на горизонте — горы.

В 1720-х гг. мейсенская живопись на фарфоре испытала влияние голландских пейзажей XVII в. В Дрезденской картинной галерее, в частности, был «Летний речной пейзаж» (1643) Яна ван Гойена. Около 1655 г. ван Гойен создал картину «Гавань». Само понятие гавани стало в Мейсене определяющим в отношении пейзажных росписей.

Поначалу пейзажи на фарфоре исполнялись шварцлотом, например, на коробочке (1725) [2. Изображена сцена в гавани. Мейсенский фарфор в технике шварцлота декорировался в мастерской Игнаца Прейслера, например, чайник (ок. 1730) с портовой сценой [3].

Пейзаж XVII в. в значительной степени воплощал собою ренессансное «открытие мира» [4]. Воздушная перспектива предполагает смягчение очертаний предметов и уменьшение яркости цвета. Методы воздушной перспективы были обоснованы с XVI в. Леонардо да Винчи.

Выдающиеся достижения в пейзажной живописи на фарфоре связаны с именем Х.Ф.Херольда (1700–1779), который работал в Мейсене с 1725 по 1763 г. Он был профессиональным художником по эмали. В дрезденском собрании хранится подписное его произведение — табакерка (ок. 1730) [5]. В декоре предмета — две сцены в гаванях. Многоплановое построение композиций и масштабные соотношения создают иллюзию пространственной глубины. Уверенной рукой мастер изобразил и фигуры торговцев на берегу, и сложную оснастку парусных кораблей, и архитектурные сооружения морских гаваней. По мере удаления к горизонту, уменьшается четкость контуров архитектуры и парусных судов. Воздушная среда делает окраску отдаленных предметов неяркой, как бы разбеленной и тающей в туманной дымке.

Совместной работой Херольда и Иоанна Георга Хейнтце стало оформление сервиза 1740-х гг. для семьи Кристи-Миллер [6]. На блюде изображен пейзаж. На первом плане — скалы, поросшие деревьями, на берегу реки на втором плане — замок, а вдали — смутные очертания гор. Здесь использована диагональная композиция, которая способствует созданию глубины пространства.

Хейнтце был автором росписи письменного прибора (1735) для датского короля Кристиана VI [7]. Миниатюрная живопись изображает морские гавани с парусными кораблями и фигурами на первом плане: здесь и торговцы, и матросы, и праздная публика. С большим мастерством переданы пространственные соотношения и оживленная суета сцен на берегу.

Роспись конической стопы (ок. 1730) выполнена сепией [8]. Круговая композиция воспринимается сквозь золоченый декор граней сосуда, как сквозь архитектурные арки. Вспоминается своеобразная игра пространствами в Цвингере. В пейзаже на кофейнике проявилось сильное влияние голландской сельской живописи. Мы видим голландский домик на берегу реки и всадника на коне. Все пейзажи на фарфоре обрамлены золоченым кружевным орнаментом.

Три чаши (ок. 1735) составляли часть фарфорового кабинета марк-графини Баденской (1647–1742) [9]. Затем они находились в Кунсткамере и в кабинете натуралий Великого герцога Фридриха I Баденского. Все шесть пейзажей имеют единую композиционную схему: низкая линия горизонта, сцена на первом плане, близкая к жанровой, изображение парусных судов с их постепенным уменьшением почти до точки.

Еще более сильная иллюзия пространства возникает, когда пейзажные росписи помещены в резервах на цветном фоне [10]. На кофейнике с желтым фоном изображена река, которая, удаляясь по диагонали к горизонту, дает превосходную перспективу. Иллюзионисти-

ческий эффект пейзажа в резерве на цветном фоне создает у зрителя впечатление «окна в мир».

Мейсенское блюдо с изображением пейзажей (Баварский национальный музей) Фишер назвал великолепным [11]. Здесь — морские виды с океанскими парусными кораблями и фигурами на берегу. Автор этих росписей — Херольд. Здесь в пространственных соотношениях нашли отражение огромные земные расстояния.

Рюкерт опубликовал фарфоровую коробочку (ок. 1740) с маркой AR (August Rex) [12]. Здесь — изображение Мейсена с замком на высоком берегу реки. На первом плане — прогуливающиеся дамы и кавалеры, всадник, рыбаки в лодках. Превосходно передан далевой вид до горизонта. Масштабы пейзажа — почти космические: от первого плана бурлящей жизни ближнего берега в бесконечную даль.

В музеях России также имеются замечательные предметы Мейсена с изображением пейзажей. В Эрмитаже хранится часть сервиза (ок. 1735) со сценами в гаванях, исполненными в технике шварцлота [13]. В Государственном музее керамики и «Усадьба Кусково XVIII века» есть часть сервиза (1740-е) также со сценами в гаванях [14]. Особенно удачной является композиция на сферической крышке сахарницы. Морской пейзаж здесь не ограничен сверху барочной рамой, и поэтому изображение водной поверхности и, особенно, неба в этом разомкнутом пространстве создает поразительное впечатление бескрайности, безграничности.

Автор данной статьи сравнительно недавно опубликовала результаты атрибуционного исследования одного из ранних произведений Мейсена — шкатулки начала 1730-х гг. [15]. Было аргументированно доказано, что росписи шкатулки выполнил Хейнтце. В изображениях мы ясно видим предпочтение речных и морских пейзажей. Характерным для композиций Хейнтце также является изображение дам в кринолинах и кавалеров. Трактовка архитектуры, деревьев и облаков также имеет свои особенности у этого художника. Кроме того, в каждой ландшафтной композиции автор изобразил летящих птиц. В одном из пейзажей шкатулки мы видим реку и море вдали до горизонта. Вероятнее всего, здесь показано то место, где Эльба впадает в Северное море. Мы предполагаем, что шкатулка выполнена для курфюрста Августа II Сильного. В этой связи абсолютно логичным является ее живописный декор — изображение видов Эльбы — главной реки Саксонии.

И завершить статью хотелось бы анализом росписей на коробочке (ок. 1750), опубликованной в каталоге Сотби в 1994 г. [16]. Этот мейсенский предмет имеет монтировку из золота. В пейзажах изображены парусные корабли и лодки в открытом море. От ближнего плана до горизонта — вода. Причем четко не фиксирована линия горизонта, которая растаяла в толще влажного воздуха. И вновь возникает эффект бескрайнего, безграничного пространства. Иллюзионизм изображения поразительный. Создается впечатление, что мы смотрим в подзорную трубу. А от ее создания до изобретения телескопа — один шаг. Это те инструменты, которые позволили сделать великое открытие о бесконечности Вселенной.

Пейзажные росписи на фарфоре эпохи барокко, созданные высокопрофессиональными мастерами в соответствии и с учетом тех законов природы, которые действуют в зрительном восприятии пространства, объективно (конгениально) отразили новейшие достижения в науке. И именно морские пейзажи позволили сделать это с максимальной наглядностью. А характерными для них стали низкий горизонт, открытое море и необъятность небес.

Примечания:

1. *Menzhausen I.* Alt-Meissner Porzellan in Dresden. Berlin, 1988. Abb. 43.
2. *Handt I., Rakebrand H.* Meissner Porzellan. 1710–1750. Dresden, 1956. S. 13.
3. *Sandon J.* Antique porcelain. L., 1997. P. 87.
4. *Соколов М.Н.* Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков. М., 1994. С. 191.
5. *Menzhausen I.* Op. cit. Abb. 68.
6. *Coutts H.* European ceramic design 1500–1830. N.Y., 2001. Il. 115.
7. *Jedding H.* Europaisches Porzellan. Munchen, 1974. № 76.
8. *Divis J.* L'arte della porcelana in Europa. Milano, 1990. Il. 7, 8.
9. Sotheby's 8 July 1997. № 54.
10. *Handt I., Rakebrand H.* Op. cit. Abb. 53.
11. *Fischer C.H.* Katalog der ausgewahlten und erstclassigen Sammlung alt-Meissner Porzellan. Koln, 1906. № 184.
12. *Ruckert R.* Meissner porzellan 1710–1810. Munchen, 1966. № 811.
13. *Liackhova L., Znamenova K.* Meissen porcelain in the Russian Imperial Court. St. Petersburg, 1997. № 9–11.

14. *Мозжухина Т.А.* Шедевры немецкого фарфора. М., 2003. Кат. 20.

15. *Карякина Т.Д.* Полихромные росписи фарфора Мейсена первой половины XVIII // Золотая палитра. 2016. № 1.

16. Sotheby's 15 June 1994. № 62.

Библиография:

1. *Coutts H.* European ceramic design. 1500–1830. N.Y., 2001.

2. *Divis J.* L'arte della porcelana in Europa. Milano, 1990.

3. *Fischer C.H.* Katalog der ausgewahlten und erstclassigen Sammlung alt-Meissner Porzellan. Koln, 1906.

4. *Handt I., Rakebrand H.* Meissner Porzellan. 1710–1750. Dresden, 1956.

5. *Jedding J.* Europaicshes Porzellan. Munchen, 1974.

6. *Liackhova L., Znamenova K.* Meissen porcelain in the Russian Imperial Court. St. Petersburg, 1997.

7. *Menzhausen I.* Alt-Meissner Porzellan in Dresden. Berlin, 1988.

8. *Ruckert R.* Meissner Porzellan 1710–1810. Munchen, 1966.

9. *Sandon J.* Antique porcelain. L., 1997.

10. *Карякина Т.Д.* Полихромные росписи фарфора Мейсена первой половины XVIII века // Золотая палитра. 2016. № 1.

11. *Мозжухина Т.А.* Шедевры немецкого фарфора. М., 2003.

О.А. ЧИСТЯКОВА

Доцент, зав. кафедрой «Художественное стекло» МГХПа им. С.Г.Строганова

e-mail: felixv68@mail.ru

O.A. CHISTIAKOVA

Assistant professor, Head of the Department of Artistic Glass of the Stroganov Academy (MGHPA)

e-mail: felixv68@mail.ru

ИСТОРИЯ СТЕКЛОВАРЕННОЙ МАСТЕРСКОЙ ЮСУПОВА В АРХАНГЕЛЬСКОМ (1811–1827 ГГ.) В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ РОССИЙСКОГО СТЕКЛОВАРЕНИЯ

YUSUPOV'S GLASS-MAKING WORKSHOP IN ARKHANGELSKOE (1811–1827) IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF RUSSIAN GLASSMAKING

Статья посвящена истории стекловаренной мастерской Юсупова в Архангельском (1811–1827 гг.) в контексте развития российского стекловарения. Актуальность выбранной темы связана с малой изученностью данного завода, который обладал большим потенциалом и одним из первых в России среди частных заводов стал вырабатывать хрустальное стекло. Автор приходит к выводу, что завод, а затем гранильная мастерская, были закрыты из-за нерентабельности, которая стала последствием малого масштаба производства и недостаточно профессионального оборудования.

The article is devoted to the history of Yusupov's glass-making workshop in Arkhangelskoe (1811–1827) in the context of the development of Russian glassmaking. The relevance of the chosen topic is connected with the interesting history of this understudied plant, which possessed great potential and was one of the first in Russia among private plants to produce crystalware. The author concludes that the plant, and then the lapidary works, was closed due to unprofitability, which became a consequence of small-scale production and insufficient professional equipment.

Ключевые слова: история стекла, стекловарение, поташное стекло, хрусталь, усадьба Архангельское, Н.Б.Юсупов, хрустальная затея, А.М.Муратов.
Keywords: history of glass, glass making, potash glass, crystal, Arkhangelskoe Palace, N.B.Yusupov, crystal invention, A.M.Muratov.

Стекольное ремесло было известно на Руси еще в XI–XII веках. Потом его развитие было приостановлено, однако и во времена татаро-монгольского нашествия умение варить стекло сохранилось в Прикарпатье и Черниговщине [5, с. 275].

Русское художественное стекло нового времени берет начало в 1668 г., когда был основан завод в селе Измайлово под Москвой (более ранний Духанинский завод оставил немного следов своей работы). Для организации производства в Измайлово были, в том числе, приглашены мастера из Западной Европы, которые принесли с собой «виницейскую манеру», то есть «венецианский» стиль обработки стекла середины XVII века [5, с. 276]. Целью Измайловского завода была, прежде всего, выработка посуды «про обиход великого царя-государя» [цит. по: 1, с. 4], часть посуды вывозилась на продажу.

Определяющим предприятием отрасли в России XIX в. был Императорский стеклянный завод в Петербурге. Он был одним из передовых в мире: так, в частности, «на ИСЗ в 1820-е гг. появляются первые хрустальные скульптуры, не имеющие аналогов в Европе, — фигуры сфинксов и кариатид в декоративном убранстве нескольких парадных сервизов» [8, с. 148]. Хотя такое явление, совмещающее технологии литья и холодной обработки, и было недолгим, в дальнейшем завод отказался от этой скульптурной линии, оно свидетельствовало о незаурядном таланте местных мастеров, прежде всего Л.М.Карамышева.

Первая четверть XIX века была временем расцвета Императорского стеклянного завода [4, с. 250–258].

Начиная с XVIII века, стеклоделие стало из столиц более широко распространяться и в регионы: к концу века группа Мальцовских заводов, включавшая и завод в Гусе Хрустальном Владимирской губернии, достигла 20 предприятий [4, с. 263]. Так, например, в начале XIX века два стеклоделательных завода появились на Вятке, причем один из них, открытый Филиппом Скопиным, делал посуду (штофы, полуштофы, бутыли) [3, с. 50].

Юсуповы были не только коллекционерами стекла [см. Хрустальный, с. 248], но и глубокими ценителями и знатоками различных видов искусств. Князь Н.Б.Юсупов в 1792–1802 годах был директором императорских стеклянного и фарфорового заводов, поэтому неудивительно, что, приобретя подмосковное имение Архангельское, князь решил заняться производством стекла.

Надо отметить, что уже к 1810 году на территории усадьбы, ранее принадлежавшей князю Н.А.Голицыну, существовал хрустальный завод: в описи строений упомянуты «стеклянной сарай» и «корпус деревянной, бывшей при хрустальном заводе» (1). Уже в 1811 году Н.Б.Юсупов стал активно закупать материалы для варки хрусталя и начал строить в роще над речкой новый шатер с плавильной печью (2). Неизвестно, выпустил ли в 1811 году этот заводик хоть одну партию гладья, но начало было положено.

Главным мастером нового завода стал А.И.Муратов, выписанный из деревни Перхуровской Егорьевского уезда Рязанской области, — эти местности славились материалами для стекольного дела [2, с. 182].

К 1812 году хрустальный завод был готов, но усадьба была разорена вторгшимися французами и крестьянами-бунтовщиками окрестных сел: «Всё находящееся при хрустальном заводе, как-то: инструмент и прочие, всё перебито и переломано, а равно и материалы все растащены» [7, с. 43].

Однако после изгнания французов и усмирения бунтовщиков все было восстановлено: в 1813 году составлен большой список необходимых материалов и инструментов для завода, и А.М.Муратов закупил в Туле необходимые инструменты и формы (3). Вернувшись из Тулы, мастер тут же потребовал заказать материалов, из которых первое место заняло «сурику 25 пуд(4)», что указывает на намерение производить именно хрустальное стекло.

В 1814 году на помощь к мастеру были выписаны Ермолай Васильев и Василий Фролов, «хрустальные подмастерья», из той же деревни Перхуровской, Семён Чупырёв, слесарь (5), затем понадобились и рабочие. Варка материи началась летом 1814 года, а в августе князю Юспову уже отчитывались о 300 с лишним предметах посуды, среди которых «чаши под варенье с доскатцами», «ананасник», «водошные» графины, «ремры», «кубовастые» и «цесарские» рюмки и т.д. (6). Качество стекла еще не было совершенным, оно получалось зеленоватым, однако

уже из это первой партии было отобрано 15 отборных предметов для представления в Москву, лично князю Юсупову (7).

С этого времени хрустальный завод начал наращивать ассортимент и увеличивать объем производства. Всем управлял Алексей Муратов, помогали подмастерья, а курировал производство, по крайне мере отчасти, мастер Императорского стекольного завода Семен Левашов (1761–1827). Он обучался на стажировке в Англии, был известен умением «составлять чистый хрусталь, зеркальную и цветную материю, знал искусство выделывать колоссальные вещи и огромной величины зеркала» [2, с. 204]. Он обучал мастеров из Архангельского и сам приезжал на производство «по случаю обучения у него стеклянных <…> мастеров, <…> для наставления мастеров в работе» (8). Из окрестных деревень набирали учеников, число рабочих менялось.

Рос и ассортимент: в 1815 году в отчетном документе упоминались солонки и чернильницы, яйца и полоскательницы, в 1816-м — молочники, сахарницы и умывальники (урыльники), аптекарские ступки с пестиками, чашки и куранты для художников, лампы и лампады (9).

Важно отметить, что производство в Архангельском хрустального стекла опровергает распространенное мнение о том, что его мог позволить себе только Императорский завод [2, с. 134]. Большие объемы заказываемого сурика говорили о производстве именно хрусталя.

Росту производства мешали объективные обстоятельства, в частности, отсутствие специальной печи (существующая печь то и дело разрушалась от жара, и ее переделывали). В 1816 году плавильная печь была полностью погашена по инициативе князя Юсупова (10), и мастера занялись шлифовкой и гранением изготовленного ранее гладья. В дальнейшем гладье закупалось на стороне: Муратов ездил в Москву, выбирая новый материал, в основном стаканы, а также рюмки и графины (11).

В 1819 году работа на заводе стала активнее, была построена маленькая новая печь, заказаны новые чугунные круги и сурик для хрусталя. Новый инструмент сделали уже местные мастера (12). Однако изготовление хрусталя все не начиналось, и чугунные шлифовальные круги не могли изготовить без мастера. В 1820 году в большом доме усадьбы случился пожар, что также не способствовало сосредоточению на «хрустальной затее»: например, в феврале хрустальщиков определили на разбор книг в библиотеке (13), а летом, пока строилась новая шлифовальная мастерская, и вовсе отправили на уборку сена (14).

В итоге Н.Б.Юсупов решил не возобновлять производство хрусталя, а направить мастеров только на обработку, шлифовку и гранение покупной посуды. Маленькая печка была перестроена для нужд мраморщиков и использовалась для обжига алебастра (15). Однако в усадьбу периодически прибывали новые ученики, в основном, из села Купавна.

Переориентация работы хрустальщиков на гранение также шла медленно, и полноценная работа началась только в начале 1821 года. Вырос интерес Н.Б.Юсупова к стоимости и окупаемости работ: летом 1821 года он решил выяснить себестоимость работы гранильщиков, и заинтересовался, «выгодно ли сие заведение» (16). Видимо, результаты проверки его удовлетворили: в ближайшее время гранильная мастерская наращивала объемы работы, а на удешевление работал тот фактор, что мастеровые уже сами изготавливали инструмент для шлифовки и резьбы по стеклу.

Мастер А.Муратов, очевидно, надеявшийся на восстановление производства стекла, был отослан в Москву в 1821 году, однако в 1822 вернулся. В 1823 году он ездил за гладьем в Гусь-Хрустальный (там оказались цены ниже московских); о масштабах закупок свидетельствует «фактура» на 691 предмет самых разных видов, включая бочонки и «кубовастые» графины, чайницы и цветники с поддонниками, «овальные тазы» и тарелки, умывальники и яйца, молочники и горчичницы, колонны, разнообразные чаши, чашки и «блюдички» (17). Однако уже в декабре 1825 года, по свидетельству управляющего усадьбой К.Унгебауэра, Муратов «частым образом обретается в пьянстве, а особенно в ночное время» (18), подавая неблагоприятный пример коллегам.

В середине 1820-х годов Н.Б.Юсупов вновь озаботился рентабельностью предприятия; по его просьбе в 1825 году было составлено «Счисление о Годовом Содержании Хрустальнаго Завода в селе Архангельском», где было подсчитано: на содержание мастеров, учеников и завода в целом уходило в год 2394 руб 45 ½ коп., а выработка завода составила 1699 руб. 85 коп. (19). Очевидная убыточность предприятия, как и запои мастера, подтолкнули князя Н.Б.Юсупова к мысли о закрытии завода.

Мастеров с семьями в итоге отправили в слободу Ракитную в 1826 году, с предписаниями определить всех к должностям, «к какой способен будет». Затем были отправлены обратно в Купавну ученики, но еще в октябре 1826 года на заводе работали известные трезвостью и ра-

чительностью Прокофий Машков и Иван Баданов, обрабатывая остатки гладья и вычищая инструмент (20).

14 января 1827 года по пространной просьбе мастеров, отправленных в Ракитную, Н.Б.Юсупов отправил им гранильные инструменты, уже не для основания новой фабрики, но для занятия «в свободное только время от Господских работ» (21).

Интересно отметить, что в мастерской Юсупова гранили кружки-«шутихи». Жанр этот известен еще по произведениям Измайловского завода, изготавливал эти кружки, вероятно, мастер Индрик Левин, а устройство связано с распространенной на петровских пирах шуткой типа «напейся — не облейся». По описанию В.В.Микитиной, для шутих Измайловского завода были характерны два полых стержня (прямой и спиральный), образующих своего рода сифонное устройство, а носики для питья располагались в нижней части стакана [5, с. 277]. Этих кружек сохранилось совсем немного.

В Архангельском сохранились две «шуточные», или «фокусные», кружки — цилиндрические сосуды на полусферическом основании, с изогнутой ручкой и крышкой; основной «фокус» этих кружек состоял в том, что попытка открыть крышку приводила к тому, что двигался шарик, прикрывавший отверстие на дне, и напиток выливался с неожиданной стороны (22).

После закрытия мастерской в Архангельском, в 1827 году, Н.Б.Юсупов купил дачу во Владимирской губернии, в выгодном для стеклоделия районе с традициями этого ремесла. Он продолжил здесь на основе существующего производства работу Тасовкой фабрики. Интересно, что именно из этих мест (деревня Перхуровская) Юсуповым были взяты крестьяне для организации стеклянного завода в Архангельском [6, с. 87].

Таким образом, история завода в Архангельском отражала основные закономерности истории стеклянного дела в России. С 1811 года до 1820-го «хрустальная затея» мыслилась как завод полного цикла, от составления шихты и варки до шлифовки и огранки готовых предметов (хотя собственно цикл, из-за недостаточно жаропрочной печи, осуществлялся только в 1814–1816 годах). Однако это производство, в его масштабах, оставалось нерентабельным. Пожар в усадьбе заставил Юсупова задуматься о рентабельности предприятия и о превращении завода в гранильную мастерскую, которая также была в итоге закрыта как нерентабельная. По сути, завод так и не смог развернуться в полную мощь, чему мешали и исторические обстоятельства, и личные.

Примечания:

1. РГАДА. Ф. 1290. Юсуповы. Оп. 3. Д. 2236. Л. 6.
2. Там же. Д. 178. Л. 129.
3. Там же. Д. 2245. Л. 77 об.; Д. 2243. Л. 29 об.–30.
4. Там же. Д. 2244. Л. 62–62 об.
5. Там же. Д. 2250. Л. 23.
6. Там же. Д. 2253. Л. 34–34 об.
7. Там же. Д. 2253. Л. 160–160 об.
8. Там же. Д. 260. Л. 55 об.
9. Там же. Д. 2253. Л. 34–34 об.; Д. 2268. Л. 4 об.–6.; Д. 2285. Л. 26–26 об.
10. Там же. Д. 2320. Л. 25 об.–26.
11. Там же. Д. 2331. Л. 36; Д. 2330. Л. 29.
12. Там же. Д. 2349. Л. 12.
13. Там же. Д. 2380. Л. 4.
14. Там же. Д. 2371. Л. 29–29 об.
15. Там же. Д. 2374. Л. 30.
16. Там же. Д. 2391. Л. 2, 4, 5.
17. Там же. Д. 2423. Л. 44.; Д. 2418. Л. 84 об., 109.; Д. 2428 Л. 24.
18. Там же. Д. 2463. Л. 14.
19. Там же. Д. 2461. Л. 32–33.
20. Там же. Д. 2476. Л. 66–67.
21. Там же. Д. 4979. Л. 11 об.–12 об.
22. Опись экспонатов по залам. 1924 г. (архив ГМУ «Архангельское». Инв. № 61-фа).

Библиография:

1. *Ашарина Н.А.* Русские заводы художественного стекла XVII–XVIII вв. // Из истории русской керамики и стекла XVII–XIX веков. М., 1986. С. 3–61.
2. *Ашарина Н.А.* Русское стекло XVII — начала XX века. М.: Галарт, 1998. 255 с.
3. *Кайсин А.О.* Заводское производство стекла на территории Вятской губернии // «Белые пятна» российской и мировой истории. 2014. № 4. С. 47–60.
4. *Качалов Н.* Стекло. М.: АН СССР, 1959. 468 с.

5. *Микитина В.В.* Художественное стекло петровской эпохи из собрания Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2017. № 1. С. 275–282.

6. *Москалева А.Е.* Тасовская стеклянно-хрустальная фабрика князей Юсуповых // Архангельское. Материалы и исследования. 90 лет Государственному музею-усадьбе «Архангельское». М.: Архангельское, 2009. С. 85–92.

7. *Сивков К.* Хрустальный завод в Архангельском в начале 19 века // Московский краевед. М., 1929. С. 43.

8. *Субботина О.С.* Фигуративная пластика в ленинградском — петербургском художественном стекле // Научное мнение. 2015. № 1. С. 147–151.

9. Хрустальный дворец: Художественное стекло XVIII–XXI веков. Альбом-каталог. Омск, 2015. 300 с.

А.А. БУТИНА

Доцент кафедры «Художественное стекло» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: anna_butina@mail.ru

A.A. BUTINA

Associate professor of department «Art glass» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: anna_butina@mail.ru

МАРККУ ПИРИ — МОДА И ДИЗАЙН В СТЕКЛЕ

MARKKU PIRI — FASHION AND DESIGN IN GLASS

Финский дизайнер и художник Маркку Пири обладает уникальной способностью изъясняться на многих языках искусства. Стекло, текстиль, графика — вот области искусства и материалы, с которыми работает Пири. В своем творчестве Пири соединил финский дизайн и темперамент с традицией и технологиями венецианского стеклоделия.

Finnish designer and artist Markku Piri has a unique ability to express himself in many languages of art. Glass, textiles, graphics — this is art and the materials that Peering. In his work Piri combined Finnish design and temperament with the tradition and technology of Venetian glassmaking.

Ключевые слова: финский дизайн, стекло, графика, текстиль.
Keywords: Finnish design, glass, graphics, textiles.

Как и многие зарубежные художники, он любит свою Родину, в то же время — очарован искусством Италии за то, что оно было и есть до сих пор в мире искусства.

Пири — это особые отношения с природой, ярко выраженный Нордический характер, культурно благодатная черта, которую лирически описал один из великих финских дизайнеров Тапио Виркkала: «Возьмите кусок льда в руки и найдете в нем нашу культуру: найдете

ее в камне, который сглажен потоком воды или в песке, где ветер образует волны».

Пири имеет глубокие знания финского художественного стекла и питает великое уважение к его традициям. В начале своей карьеры, в 1990-х годах, он был заинтересован в продолжении этой традиции по-своему. Он открыл для себя этот уникальный материал — стекло, с его волшебными свойствами света, цвета и объема. Конечно, для новичка искусства стекла он был хорошо осведомлен о грандиозности задачи, которую он поставил перед собой. Однако Пири не был бы Пири, если бы он не принял этот вызов. Он взялся за изучение секретов стеклоделия, со смирением, но с любопытством и амбициями. Как Сарпанева и Вирккала, Пири решил, что он тоже должен был найти способ работать с лучшими специалистами в этой области. В конце 90-х он создает свое первое произведение в стекле, сотрудничая с Яакко Лиикканен, финским мастером-стеклодувом, который оттачивал свое мастерство с помощью многочисленных визитов в студии мастеров острова Мурано. Маркку Пири стремится расширить свой кругозор и немного отстраниться от преобладающего влияния финского дизайна. Традиция функциональности с ее идеалом четких форм и скудными цветами, для которой даже самый малюсенький намек на украшение почти преступление не устраивает художника. Маркку Пири называют искателем красоты с открытой душой. Он черпает свое вдохновение в многочисленных путешествиях, которые очень любит и которые занимают в его жизни большое место и, конечно, питают его творчество.

За годы работы со стеклом Пири постепенно приобрел более глубокое понимание этого темпераментного материала, который иногда может победить даже самых опытных мастеров.

Начиная с 2011 года, Пири работает с кооперативом Lasismi — молодое поколение талантливых финских стеклодувов: Йоонас Лааксо, Каарро Ляхдесмяки и Киммо Reinikka. С ними Пири создал инновационную серию скульптурных объектов со сказочной палитрой. Представленные на международных выставочных турах работы Пири пронизаны духом «райского небытия» (2011–2012), объекты, как правило, содержат от двух до четырех различных форм, которые можно свободно составлять в пары, создавая новые комбинации различной формы и оттенков.

Блестящим завершением работ Пири в стекле стали уникальные или малосерийные стеклянные скульптуры и объекты, созданные

специально для итальянского тура 2017 года. В Мурано они производятся с лучшими венецианскими мастерами: Пино Синьоретто, Гамбаро & Тальяпьетра, и Simone Cenedese и Джанни Сегузо.



Рисунок 1. Серия «Часовые пояса»

Его мощные произведения говорят о современной финской идентичности и создают увлекательный диалог между традиционной простотой финского дизайна и более яркой итальянской экспрессией.

Давайте рассмотрим эти шедевры необыкновенной красоты с их чистыми линиями и формами. Они открыты к богатству интерпретаций, и они являются замечательным выражением транскультурного таланта Маркку Пири.

Коллекция художественного стекла Маркку Пири сочетает в себе старые традиции и совершенно новые инновационные технологии: лучшие стеклодувы из Мурано и Финляндии создали эти уникальные шедевры.

Познакомимся ближе с экспонатами выставочного проекта 2017 года.

«Часовые пояса» — Малая серия разработана Маркку Пири в сотрудничестве с мастером Яакко Лиикканен. Это новый вид выдувного скульптурного объекта, который можно варьировать, однако в нем сохраняется функция вазы и чаши. Находится в постоянной коллекции Museo del vetro, размер по высоте — 41 см.

Отправной точкой для объекта стали песочные часы, которые напоминают нам о скоротечности времени.

Каждый раз объект собирается из пяти стеклянных элементов: две чаши с тремя дисками, вариантами является цвет элементов. Серия «Часовые пояса», кажется, бросает вызов законам физики. Прозрачный свет создает блики цвета, которые перетекают друг в друга, как цвета в акварели: игра света — с зеленовато-бирюзового цвета, глубокие тона синего, бирюзового и зеленого цвета, с мягким аметистовым цветом чаши сверху. Несомненно, это гимн красоте Венеции и Мурано.

В этом варианте сборки скульптура «Часовые пояса» бросает серьезный вызов гравитации. Два эмоциональных оттенка синего явля-





Рисунок 2. Ваза «Лучи солнца»
Рисунок 3. «Фонтаны» — серия предметов в технике Reticello

ются образами воды и воздуха; небо и бесконечная тоска, которую дополняют или оттеняют цвета страсти в трех дисках скульптуры.

Легкость и прохлада нежного скандинавского лета раскрывается через цвет стекла, выполненного на острове Мурано, он придает этой скульптуре радостное и светлое впечатление. Плотное колористическое решение дисков создает напряжение, которое выгодно оттеняет легкость чаш.

В другой комбинации заложены самые драматичные сочетания цвета.

Кипящее красное и непрозрачное сожженное черное связывают напряженные по цвету диски и заново дарят нам идею течения времени. Автор наделил скульптуру интенсивным цветом, но при этом сохранил ее элегантность в целом.

Линейка «Часовых поясов» в Итальянском туре была дополнена листами авторского эстампа. Вариативность комбинаций в дизайне стеклянных скульптур позволяет современному человеку проявить сотворчество автору произведений.

«Лучи солнца» — монументальная стеклянная ваза выдувного стекла, прозрачная, с двумя слоями цветного стекла, отделка — матирование и отполированные вертикальные прорезы.

Изготавливается с использованием очень сложной методики наложения трех различных слоев стекла, составляется несколькими вариантами цвета. Эти три цвета, взаимодействуя между собой, производят захватывающие световые эффекты. Цветок лотоса вдохновил автора

на создание формы с расходящимися лучами. Этот цветок был популярным элементом в искусстве Древнего Египта и арт-деко.

Еще одна версия образа, что эти лучи — вспышки на солнце. Контраст угольно-матовой поверхности и красных полированных лучей наполняет особой страстью движение лучей в небо.

В серии «Лучи солнца» большое значение имеет финальная обработка вазы, которая и придает ей элегантности. Холодную обработку делал Муранский мастер Simone Cedenese, его уникальный опыт играет значительную роль в этой работе.

Мягкие округлые поверхности глубокого темно-серого цвета с атласной отделкой осторожно прорезаны лучами, чтобы выявить прозрачное стекло и получить утонченный аква-голубой тон. Конечно, это вазы, но их статус и настроение претендуют на звание скульптуры.

Еще одна версия «Лучей солнца» — плотная белая, с ярко-синим кобальтом; отполированные прорезы отражаются на поверхности вазы и придают всей конструкции невесомость и свежесть. Снег и небо, вода и лед — привет из Финляндии!

Влияние цвета на другие цвета, их взаимодействие, является постоянным источником вдохновения для Маркку Пири. Это хорошо видно в варианте, где сочетаются коричневые и зеленые оттенки стекла. Контраст плотных поверхностей с разрезами полированных лучей является важнейшим аспектом мастерства изготовления предметного стекла. Полированные лучи меняют наше представление о реальной физической высоте предмета, они поднимают вазу на новую высоту.

Мы видим, как тонко можно поиграть с цветовыми оттенками и по-прежнему сохранить напряжение и контраст. Изысканность в игре между мягкими серыми и розовыми оттенками цвета аметиста заставляет снять шляпу перед мастером нюансных образов.

«Лучи солнца», выполненные мастером Simone Cenedese, — высота вазы около 40 см. Утверждают, что вдохновение Пири черпал из архитектурных деталей Италии.

«Фонтаны» — Большая серия предметов в технике Reticello, свободное выдувное прозрачное стекло с двойными нитями филигранного стекла. Объекты серии «Фонтан» сделаны с использованием старой, оригинальной Венецианской техники Reticello мастером из Мурано Сегузо Джанни, характерные для оригинальной Венецианской техники Reticello маленькие пузырьки воздуха между линиями пересечения.

Источником вдохновения для всех объектов фонтан Reticello стали старые итальянские фонтаны.

Искусство — это все: образы, вариации и варианты. Кобальт синий является одним из самых любимых цветов финского художника. Прохладный и теплый одновременно, столь же интенсивный, как и воздушный, он украшен двойными полосками филигранного белого цвета.



Рисунок 4. «Драгоценность» ваза/объект или еще одно название — «Сокровище».

Маркку Пири хотел продолжить линию серии «Фонтан» с Lasismi и пригласил к сотрудничеству мастеров Йоонас Лааксо, Каарро Ляхдесмяки и Киммо Reinikka, запальчивых и амбициозных финских профессионалов. Ваза выполнена не в технике Муранского классического Reticello (с пузырьками воздуха), а с двойной филигранной структурой, без пузырьков. Идея движения воды в фонтане сохраняется, но форма вазы, толщина залива меняются.

Бесконечные эксперименты и игры — даже в сложных техниках — это ключевой элемент в создании художественного стекла Пири, слегка плавающие размеры выдувного стекла в нежном оттенке аметиста.

Художник любит оттенки цвета между голубым и зеленым, так как это цвета воды, океана, райских птиц и цвета мечты.

Однако серый цвет может быть самым выразительным цветом! Чаша «Фонтан» в технике двойного филигранного стекла, с белыми полосками: работа также выполнена в Финляндии, но презентует традиционную итальянскую технику.

Ваза, где основной цвет аметист и мягкие филигранные полосы в полупрозрачном черном цвете придают этому фонтану таинственное настроение. Скульптурное качество чаши фонтана выходит на первый план, когда две формы объединяются, добавив элемент отражения, цвет проникает через слой стекла вазы.

Линейка серии «Фонтаны» была дополнена авторским текстилем или интерьерной тканью «Закат на финском озере».

«Драгоценность» ваза/объект или еще одно название — «Сокровище».

Свободное выдувание, прозрачная бесцветная основа, с добавлением опаловой и цветной нити, огранка и полировка.

Это многослойный объект, который был вдохновлен сияющей красотой гранения драгоценных камней. Изготовление объекта занимает много времени, 35–40 часов необходимы только для полировки.

Выдувание, медленное и кропотливое шлифование, и в заключении «жемчужина» полируется. Ваза светится, форма — как у драгоценного камня. Этот объект демонстрирует необыкновенные возможности стекла: художественное переплетение цвета внутри, блеск глянцевых полированных поверхностей. Эксклюзивная работа по сотрудничеству Lasismi в Финляндии.

«Тутанхамон /Нефертити /царь/король/...» — серия стеклянных предметов. Вдохновением для ее создания послужило искусство древнего Египта и стиль арт-деко. Выдувное стекло, прозрачное, матовая обработка.

Стеклянные предметы могут быть объединены или свободно использоваться как отдельные декоративные элементы, ваза или подсвечник. Матовые и прозрачные тона, негативные и позитивные формы всегда создают новые вариации. Это свежий и элегантный цветовой диалог в прозрачном стекле, между холодным розовым сапфиром вазы «Тутанхамон» и голубым в форме вазы «Царя».

«Гонконг» в холодном розовом цвете и «Король» в черном — это драматическое и изысканное сочетание цвета и формы! Стеклянные предметы производят молодые мастера Lasismi кооператива в Рийхимяки, Финляндия. Маркку Пири работает в тесном сотрудничестве со стеклодувами и лично утверждает и подписывает каждый объект.

Высокая «Нефертити» может быть использована в качестве высокой вазы, «Король» — как отдельная небольшая ваза или миска. Вместе они образуют дерзкое скульптурное сочетание. Прозрачное стекло аметистового цвета с градиентом и сложный по цвету светло-лососево-розовый с плотной матовой поверхностью вместе смотрятся элегантно.

Пири в этом варианте демонстрирует сочетание контрастных по манере обработки поверхностей стеклянных изделий: матовые и глянцевые поверхности отлично оттеняют друг друга.



Рисунок 5. Группа «Кармен»



Рисунок 6. Ваза «Венера»

Группа «Кармен» — выдувное стекло, прозрачное, матовая обработка и филигранная техника.

В этих объектах художник сосредоточился на диалоге между функциональными и декоративными элементами существования формы, сочетанием формы и цвета. Все детали и цвета можно свободно комбинировать друг с другом, создавая новые скульптурные формы, при сохранении ими функции.

Кажется, что черная поверхность вазы со страстью растрескивается и обнажает красное нутро, однако высказано это элегантно и тонко. Ярко-красная ваза и черная, вертикально прорезанная, до красного слоя, могут быть и вазой, и миской, а вместе составляют элегантную комбинацию шоу-стоппера. Сочетание двух объектов создает скульптуру, однако каждый объект может использоваться отдельно и сохраняет функцию вазы и чаши.

Композицию из двух объектов можно перевернуть вверх дном, оба объекта могут быть использованы отдельно.

Одна из форм имеет узкую базу, которая расширяется, разворачивается в элегантный «Воротник». Результат компоновки с другой формой создает скульптурные и игривые формы. Особенно ярко это выражено в такой комбинации: прозрачное стекло с мягкими белыми полосками филигранного стекла. Выполнили эту работу специалисты своего дела молодые мастера группы Lasismi.

Прозрачное стекло, мягкая двойная филигранная нить — причиной создания вазы «Венера» стали воспоминания об образе Венеры. Форма напоминает женскую фигуру, двойная сеть филигранных линий соблазнительно ласкает ее мягкой живописной цветовой гаммой — аметист, розовый и светло-голубой. Венера — это женская форма в стекле, и она имеет мягкие и живописные двойные полосы филигранного стекла, как ее платье. Свое мастерство опять демонстрирует группа Lasismi из Финляндии.



Рисунок 7. Серия «Архаическое»

В серии «Архаическое» Маркку Пири хотел создать что-то вневременное, что-то, что может быть создано сегодня или завтра, или в 1950-х, или в 1500-х годах, или даже 2000 лет назад. Многодельное декорирование объектов серии: здесь и трафаретная пескоструйная обработка, и гравировка, матирование и полировка поверхности ваз. Серия задумывалась автором специально для выставочного турне по Италии.

Художник уважительно, но и с иронией создает объекты, которые бесконечно архаичны по форме и помпезно декорированы. Древние стеклянные традиции и художественные идеи современности проникают друг в друга поочередно.

Художник непосредственно участвовал в создании декора на этих объектах, усиливая различие поверхностных фактур. Шикарная игра красок земли, чередование глянцевых и матовых поверхностей и глубокое гравирование — все эти эффекты составляют единое целое. Поэтические и хулиганские имена объектов серии «Архаическое» тоже важны в восприятии объекта.

Сочетание угольно-черного цвета и самого плотного белого делает каждый флакон серии изысканным. Они выглядят, как вневременные, однако выполнены в наше время узнаваемыми современными

технологиями. Глянцевые и матовые поверхности чередуются между собой, овальные формы глубокой гравировки мигрируют по поверхности предмета областями.

При создании чаши «Изобилие» одновременно использовалось несколько методов декорирования, в частности, традиционная для Венеции техника украшения изделия — эффект радужного стекла. В ходе подготовки выставочного тура по Италии Маркку Пири был вдохновлен великим художественным наследием Италии. Чаша «Изобилие» с ее пышным сложным декором — это дань уважения скандинавского художника богатому традициями Венецианскому стеклоделию и легкая ирония над скандинавской традицией дизайна, где все должно быть просто, где «украшение» считается самым большим грехом.

Чаша выполнена совместными усилиями четырех стеклодувов Lasismi, и она требует специальных навыков хореографии, слаженности в работе над созданием этого предмета. Классическая версия в черно-белом и серебристо-голубом. Другой вариант имеет оттенок золота в благородном янтарном оттенке. Детали декора так же важны, как и форма объекта.

Художественный тур произведений Маркку Пири проходил по историческим местам Италии (Флоренция, Рим, Венеция). Художник использует вкус и цвет, традицию и новацию, форму и образ, среду и свет.

Скандинавский дизайн, финская интуиция и характер, итальянские традиции — все в одном флаконе плюс большая любовь к цвету.

Текстиль и постеры в интерьере играют значительную роль в достраивании образа, текстиль и стекло в творчестве Пири идут рука об руку, и здесь просматривается традиция модерна, когда один художник создавал интерьер, его убранство и детали.

Сегодня язык современности — это прочтение образа в разных материалах и деталях интерьера. Пири своим творчеством подтверждает эту модную тенденцию.

Сегодня современное стекло ищет себе комплимент или союзника в виде предмета или фона.

А.А. ШИРИНСКАЯ

Доцент кафедры «Художественное стекло» МГХПА им. С.Г. Строганова

e-mail: aashirinskaya@mail.ru

A.A. SHIRINSKAYA

Associate professor of department of «Art glass» of the Stroganov Academy (MGHPA)

e-mail: aashirinskaya@mail.ru

ТЕХНИКА СПЕКАНИЯ СТЕКЛА КАК СПОСОБ РЕАЛИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКОГО ЗАМЫСЛА НА ПРИМЕРЕ ДИПЛОМОВ МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА

THE TECHNIQUE OF SINTERING OF GLASS AS A WAY OF IMPLEMENTATION OF THE CREATIVE CONCEPT ON THE EXAMPLE OF THE DIPLOMAS OF MOSCOW STATE STROGANOV ACADEMY OF DESIGN AND APPLIED ARTS

В статье рассматриваются результаты творческих поисков студентов кафедры «Художественное стекло» в технике фьюзинг. На примерах дипломных и курсовых работ анализируется спекание стекла как одна из технологий современного художественного стеклоделия. Освещаются новые приемы и находки в этой технике, сделанные студентами в процессе работ над дипломными проектами. Спекание рассматривается как актуальное направление современного художественного «студийного» стекла, заключающее в себе большие потенциальные возможности.

The article deals with the results of creative searches of students of the department of «Art glass» in the technique of fusing. On the examples of diploma and term papers, the sintering of glass as one of the technologies of modern art glassmaking is analyzed. Highlights new techniques and findings in this technique, made by students in the process of work on diploma projects. Sintering is considered as an actual direction of modern art of «studio» glass, which includes great potential opportunities.

Ключевые слова: спекание, печь, стекло, фьюзинг, форма, прогибание стекла, «студийное стекло».
Keywords: sintering, glass melting furnace, glass, fusing, shape, glass deflection, «studio glass».

За многовековую историю стеклоделия технология спекания почти не претерпела изменений, сохраняя свою суть — свойство стекла размягчаться при повышении температуры. «Fusing» в переводе с английского означает «плавление». Казалось бы, найти что-то особенное в широко распространенной технологии невозможно. Однако, применяя изученные техники, каждый художник ищет и находит именно ему присущее образное выражение и свой индивидуальный почерк.

Уже во II веке до н.э. было известно мозаичное стекло как древний способ изготовления и декорирования изделий. Этот метод применялся еще до изобретения стеклодувной трубки. Спекание — это сплавление стекла, когда множество отдельных кусочков соединяются между собой в единый лист, а затем, под воздействием повторного нагрева, прогибаются, образуя объемную форму. Первыми образцами, как пишет в своей книге «Древнее и античное стеклоделие» Л.Г.Грошкова, сохранившимися до наших дней, были чаши, которые носили название «мурины». Датируются они II в до н.э. В эллинистический период и далее прием мозаичного набора совершенствовался и усложнялся.

Технически этот способ почти не изменился: через тысячелетия, сохранив технологическую основу, он пережил в наше время новое рождение и творческое переосмысление.

Исторические изменения, произошедшие в России к концу XX века, привели к закрытию многих крупных стекольных заводов. Художники стекла вынуждены были искать новые средства и способы реализации творческих замыслов. Так произошел постепенный переход от общественного оборудования, на котором осуществляли свои идеи художники стекла во времена социализма, к частному, так называемому «студийному» стеклу. Термин этот появился на западе — США, Западная Европа.

В Строгановке горячие способы изготовления и декорирования стекла изучают на третьем курсе. С гутной техникой студенты знакомятся во время практик на стекольных заводах. Техники спекания и моллирования студенты изучают в мастерских академии.

Объектом исследования в данной статье выбраны некоторые дипломные и курсовые работы учащихся кафедры художественного стекла МГХПА.

Методом исследования явилось наблюдение за реализацией идей дипломных проектов и анализ готовых работ.

На начальных этапах работы студенты делают пробы в материале, чтобы приобрести опыт, освоить приемы. В процессе исполнения заданий изучаются технологии, а также не исключаются возможности применения в дальнейшей работе с материалом и новых экспериментов, и собственных находок. Смелость и открытость новому в работах студентов позволяют посмотреть на предмет с иного ракурса. Результат этих проб в большинстве своем известен. Но иногда случаются небольшие «личные» открытия, которые важно заметить и, впоследствии, развить до полноценного художественного произведения.

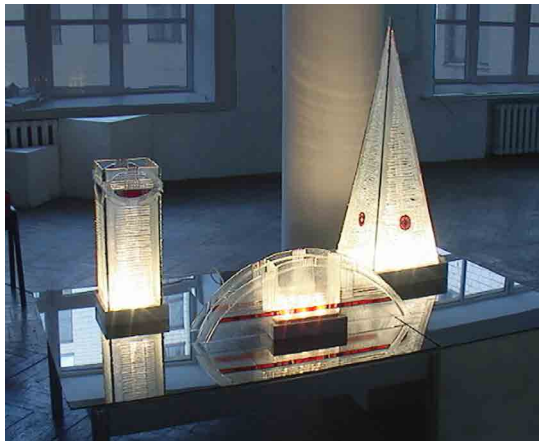
Одной из ранних ярких работ в технике спекания на нашей кафедре явился диплом Богуславской Инны «История света по-японски» (руководитель: Мерзликина Ю.Н.), 2002 г.

В процессе обучения студентка опробовала много различных технических приемов: работала с цветным и бесцветным стеклом, с зеркалами, металлическими и керамическими дополнениями, делала мозаику на основе спекания, использовала очень толстые и самые тонкие стекла, получала вещи как ажурные и очень хрупкие, так и массивные. Для соединения фрагментов в цельную конструкцию использовала в качестве соединений пайку, склеивание, системы пазов. И на основе приобретенного опыта выполнила серию светильников «Хикари но рэкиси (История света)» (рис. 1, 2).

Традиции страны восходящего солнца, семантика ее искусства накладывает на художника определенные обязательства. В работе надо было учитывать, что японцам присущ лаконизм, минимализм и пристальное внимание к деталям.

Формы светильников просты: пирамида, устремленная вверх, спокойная призма, дугообразный светильник, «изогнутый, подобно луку».

Одно из свойств оконного стекла — отсутствие цвета. Эту особенность автор выбрал из ряда прочих и определил как главное качество. Благодаря бесцветному стеклу, объекты выглядят легкими, воздушными, не кажутся массивными, а тонкие прозрачные перемычки и выступающие детали придают им еще большую невесомость. Художник



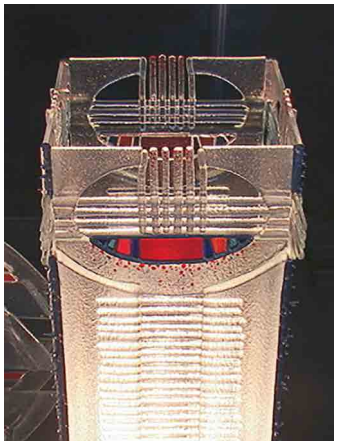


Рисунок 1. История света по-японски. И.Богуславская, 2002 г.
Рисунок 2. История света по-японски. И.Богуславская, 2002 г. (фрагмент)

ввел в объекты цветные элементы в виде витражных вставок и спеченной стеклянной крошки. По идее автора, они отсылают зрителя к образу «волшебных японских фонариков».

Свет, поднимаясь снизу вверх, отражается в каждой перекладине стенок светильников, похожих на фрагменты японских решетчатых перегородок. Он подсвечивает цветные витражные вставки мелкой цветной крошкой, которая после обжига сплавляется с прозрачным стеклом. Пайкой автор соединяет цветное с бесцветным.

Замысел автора успешно реализовался в этой работе именно в технике спекания: объекты получились образные, легкие, в них четко прослеживается влияние восточной, японской культуры.

Приступая к дипломному проектированию, Яна Болтуцкая поставила перед собой цель, используя свойства и возможности стекла, создать объемно-пространственную композицию, отвечающую современным тенденциям в искусстве, получить оригинальный объект, способный вписаться в современный интерьер. Декоративная композиция Яны — это обращение к теме воды, красоте водной стихии. Очаровательный и эфемерный образ воды представлен в искусстве во многих жанрах: в музыке, живописи, литературе, кино (рис. 3).

В данной работе автор подошла к теме не буквально. Размышляя о свойствах воды, она нашла свой условный язык, избрав выразительным средством волнистые и прямые линии, градации чистого синего цвета. Течение воды передано ритмичным сочетанием полос и образующихся отверстий.





Рисунок 3. Кружево воды. Я.Болтуцкая, 2016 г.
Рисунок 4. Арт-Ель. Я.Болтуцкая, 2015 г.

Во время обучения Яна изучила технику спекания стекла, провела много пробных исследований в поисках различных фактур. Курсовые работы в материале Яна выполняла, экспериментируя с термобумагой. Результатом стал объект «Арт-Ель» (рис. 4).

Эта работа была представлена на выставке в Государственном музее архитектуры имени А.В.Щусева. Осваивая технику спекания, студентка создала декоративное блюдо, которое также можно считать самостоятельным произведением и очередной ступенью к дипломной работе (рис. 5).

Для создания своей композиции «Кружево воды» (руководители: Ширинская А.А, Ярошенко Е.В.), 2016 г., Яна использовала приобретенный академический опыт и продолжила работу в технике спекания.

Композиция состоит из четырех разновеликих частей. Каждая форма изготавливалась в четыре этапа. Найденные приемы спекания позволили создать ажурные легкие пласты с интересной фактурой и декором из волнистых линий. В процессе термодеформации детали приобретали объем и необходимую пластику. Для сгибания использовалась

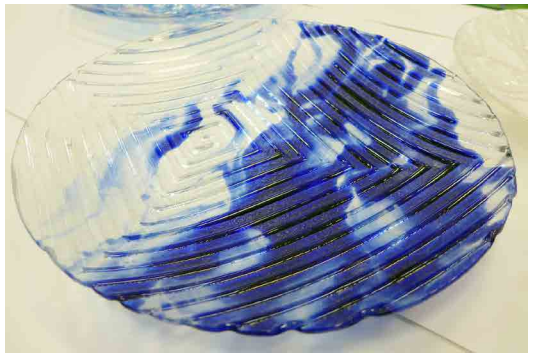




Рисунок 5. Декоративное блюдо. Я.Болтуцкая, 2015 г.
Рисунок 6. Приглашение к столу. Д.Платонов, 2016 г.

металлическая форма. Пластические объекты, составляющие композицию, интерпретированы обобщенно, но очень выразительно. Работа пластична, динамична, рассчитана на круговое восприятие.

На первый взгляд, все сделано легко и играючи, а это признак высокой степени мастерства, когда в работе не ощущается затраченных на ее исполнение усилий. Плоское стекло сформировано в объемную динамичную композицию, которую возможно было исполнить только в технике фьюзинга.

Для своей выпускной квалификационной работы Дмитрий Платонов выбрал репрезентативную объемно-пространственную композицию для интерьера винного дома Абрау-Дюрсо (руководители: Ширинская А.А., Ярошенко Е.В.), 2016 г.

Во время обучения на третьем курсе художник участвовал в «Строгановских сезонах» в краснодарском селе Абрау-Дюрсо. В рамках этой акции Дмитрий был одним из соавторов объекта из плоского стекла, а также близко познакомился с историей уникального предприятия. Во время посещения центра винного туризма вдохновился старинными горными тоннелями, посетил хранилища винного дома.

Работая над дипломным проектом, художник остановился на создании представительской декоративной композиции для интерьера. Было разработано множество эскизов, чтобы определиться с композицией. Для уточнения техники изготовления были изготовлены макеты в натуральную величину. Осуществив творческий отбор, автор решил создать

пространственную композицию, пронизанную воздухом и светом, представляющую собой тематический натюрморт. Тема южного гостеприимства отражена в названии: «Приглашение к столу».

Легкие блики, различные фактуры бесцветного стекла, использование препарата золота и черного стекла для акцентов придают композиции ощущение праздничности, торжественности. Автор сумел уйти от буквального составления объемных вещей в натюрморт, создав некую театральную сцену из плоских предметов-символов. Данный натюрморт является как бы афишей винного дома «Абрау-Дюрсо». Афишей, решенной весьма оригинально и завораживающе (рис. 6).



Рисунок 7. Синяя птица счастья. А.Байдалова, 2014 г.

Композиция выполнена в технике спекания и соединена склейкой. Преимуществами данной работы является вариативность и удобство экспонирования. Работа получила высокую оценку Государственной экзаменационной комиссии МГХПА им. С.Г.Строганова.

Работа над выпускной декоративной композицией Анны Байдаловой «Синяя птица счастья» (руководитель: Ширинская А.А.), 2014 г., имела несколько ярко выраженных этапов, тесно связанных между собой.

Прежде всего, это создание и проработка эскизов, когда определялась образная часть работы. На этом этапе художник стремился уйти от приевшихся всем штампов образа синей птицы. Творческая находка автора заключается в преобразовании его в динамичную, несколько даже абстрагированную, форму взлетающей птицы. Изобразительный мотив отошел на второй план, преобразившись в руках автора в некий знак. Вся композиция стала символизировать внезапность, с которой обретенное счастье иногда ускользает из рук.

Далее следовало создание макета из картона для уточнения конструктивной части. Работа была выполнена из спеченных пластов и монтировалась к стальному каркасу с помощью винтов. Почему было решено выполнить работу именно в технике спекания? Как пишет автор

в своей пояснительной записке, «эта техника особенно близка моему характеру. Фьюзинг дает широчайшую возможность работы с цветом. Это несложная, но очень эффектная технология, которая позволяет сочетать в одном объекте масштабность и лёгкость».

Динамика, прослеживается в композиции, благодаря движению цвета от темного кобальта через светло-синий к прозрачному (рис. 7).

Мы видим на примере вышеперечисленных работ, что техника спекания многообразна. В работе каждого автора она приобретает новое звучание. Методически изучая известные технологические приемы и совершая свои небольшие открытия, студентам и выпускникам кафедры стекла МГХПА им. С.Г.Строганова удалось создать новаторские произведения, достойные высоких оценок.

В свете последних течений современного стеклоделия, именно технику спекания выпускники могут использовать в дальнейшей работе в своих мастерских-студиях. Оборудование и материалы для этой технологии на современном рынке представлены весьма разнообразные. На примере дипломов показано, как при точно поставленной задаче может быть реализован самый смелый творческий замысел.

Библиография:

1. *Грошкова Л.Г.* Древнее и античное стеклоделие. М.: Издательство МГХПА им. С.Г.Строганова, 2015.

2. *Грошкова Л.Г.* Иллюстрированный словарь основных терминов из истории древнего и античного стекольного дела. М.: МБА, 2013.

3. *Казакова Л.В.* Мировое художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера. М., 2007.

4. *Klein Dan.* Glass a contemporary art. Collins, 1989.

Ж.Д. ЖУКЕНОВА

Кандидат искусствоведения, доцент. Казахский Национальный университет искусств. Декан художественного факультета
e-mail: jazira_zhukenova@mail.ru

J.D. ZHUKENOVA

Candidate of art history, associate professor. Kazakh National University of arts. Dean of the faculty of art
e-mail: jazira_zhukenova@mail.ru

СЫРМАҚ — ФОРМУЛА «ПОЗИТИВ-НЕГАТИВ»

SYRMAҚ — FORMULA «POSITIVE-NEGATIVE»

В данной статье рассматриваются художественные свойства казахского войлока — сырмақ. Выявлены региональные особенности техники изготовления, цветовое и композиционное разнообразие войлочного покрытия. Некоторые образцы изделий представлены из личной коллекции мастеров, а также найдены в ходе полевых исследований.

This article discusses the artistic properties of Kazakh felt — syrmak. Regional features of the manufacturing technique, color and compositional diversity of the felt coating are revealed. Some samples of products are presented from the personal collection of masters, as well as found during field studies.

Ключевые слова: традиционная культура казахов, народное искусство, художественный войлок, приемы декорирования войлока.
Keywords: traditional Kazakh culture, folk art, artistic felting, felting decoration techniques.

Орнаментом пропитана вся казахская культура. Это изобразительная графема, используемая мастером для передачи идеи, смысла, настроения. Структура казахского орнамента имеет свою особенность — это принцип равновесия, выражается в равноправных элементах фона и узора, в тоновом отношении светлое-темное, в композиционном распо-

ложении главное-второстепенное. Именно такое традиционное построение казахского орнамента представлено в наиболее распространенном казахском войлочном текстиле: текемет, сырмақ.

Основные технологии изготовления казахских войлочных изделий были такими же, как и 2,5 тысячи лет назад. Найденные в вечной мерзлоте (Берельский курган — комплекс курганов в Шелектинской долине Казахстана) прототипы войлочных изделий демонстрируют нам данные способы работы с войлоком, а также сцены из мифологии и легенд с антропоморфными изображениями и с изображениями животных. За прошедшее время поменялась лишь сюжетная линия.

Если в примерах древних войлочных артефактов изобразительные сюжеты имели явно повествовательный характер, то рассматриваемые нами войлочные изделия современности в своем оформлении претерпели существенные изменения. С приходом ислама, где фигуративное изображение несло запрещающий характер, все изобразительные мотивы трансформировались в сжатый, емкий знак — орнамент, которым мы пользуемся и по настоящее время.

Источником исследования данного теоретического материала будет являться казахское войлочное изделие сырмақ. Эффектные по своему художественному оформлению мозаичные ковры всегда отличались особым колоритом, в котором главным акцентом является казахский орнамент.

Видные казахстанские ученые А.Х.Маргулан, М.С.Муканов, Х.А.Аргынбаев и современники И.В.Октябрьская, С.К.Сураганов, К.Т.Ибраева, Б.Асанова и другие исследователи не раз обращались к теме казахского прикладного искусства, рассматривая технологические, композиционные, семантические, региональные и другие особенности войлочных изделий.

Тюркское наследие привлекает внимание также и зарубежных ученых современности, к примеру, большой интерес вызывает известный венгерский эксперт Ветро Михали (Vetro Mihaly. Nemez. Hajduszoboszlo, 2015), который провел комплексное исследование по регионам Средней Азии, Монголии, казахского Алтая, изучая войлочные изделия, их технологические, региональные особенности.

Интерес к его материалу вызван также тем, что Ветро Михали, изучая изделия ремесленников представленных регионов, проводит параллель с особенностями изготовления войлочных изделий венгерских





Рисунок 1. Сырмақ (войлок, шнуровка) 1965-е гг. 146х217. Жумабаева Рахия Карагандинская обл. с. Мыржык

Рисунок 2. Сырмақ (войлок, шнуровка) 1955-е гг. 144х215. Жумабаева Рахия Карагандинская обл. с. Мыржык

мастеров, находя при этом общие тенденции. И это неслучайно, так как венгры, или — их историческое название — мадьяры, имеют кыпчакские корни, их предки переехали в Европу в XII–XIII веках и там поселились, образуя на современном этапе два географических региона — Большая Кыпчакия и Малая Кыпчакия. Отсюда прослеживается и схожесть культур.

Несмотря на обилие имеющегося теоретического материала, исследователями недостаточно полно рассматривался вопрос художественных свойств войлочного изделия сырмақ, в этом направлении будет рассматриваться данный материал.

Художественные свойства войлочного изделия сырмақ

Представленные сырмақ имеют свои оригинальные стилистические особенности, к примеру, на (рис. 1) сырмақ Карагандинской области (Центральный Казахстан). Ценимый вид кошмы по своему контрастному исполнению имеет классическую композиционную схему — это плотное заполнение орнаментом всего войлочного формата, при четком разделении центрового поля и бордюра. Им характерна та особенность, в которой присутствует принцип равновесия, в элементах фона и узора.

На рис. 2 — сырмақ с видоизмененной композицией в центровом поле, отход от традиционной трехчастной схемы обусловлен технологическим подходом изготовления кошмы. Центр композиции буквально собран из небольших войлочных форматов с орнаментальными элементами.

Характерной чертой сырмақ Центрального Казахстана является цветовое решение, чаще всего графичное, основанное на сочетании





Рисунок 3. Сырмақ (войлок, шнуровка) 1960-е гг. 143х220. Народный мастер Восточный Казахстан

Рисунок 4. Сырмақ (войлок, шнуровка) 1958-е гг. 145х220 Народный мастер Восточный Казахстан

естественных цветов белой и темной шерсти, в которой линия стыка фигур отделывается обычно красной или оранжевой каймой или жгутом. Такое обрамление придает законченность всему изделию, смягчает контрастность фигур и создает ковру рельефную выразительность. В орнаментации композиций во всех постилочных изделиях просматривается орнаментальный мотив «қошқар мүйіз» — бараний рог, в различных его интерпретациях.

Следующие виды сырмақ представляют Восточный регион Казахстана.

Композиционная схема всего войлочного полотна (рис. 3–4) определяется разделением на центр и бордюрную часть. Свободное расположение и единство в центровом поле одного орнаментального элемента, без четкого разделения на составляющие компоненты, плотно заполняющего центр кошмы, является отличительной чертой данных сырмақ.

Ссылаясь на материал, который был собран во время экспедиций по районам Рудного Алтая в Казахстане, Горного Алтая в России, Баян-Ульгийского аймака Монголии, Алтайского уезда СУАР Китая, где проживают этнические казахи (Vetro Mihaly Nemez, Hajduszoboszio, 2015), следует отметить разнообразие тескильных материалов, а также региональные особенности выполнения сырмақ алтайскими казахами, казахами Монголии и др.

Представленные ниже сырмақ найдены на территории Монголии и выполнены казахами Алтайского края. Стилистически, композиционно, технологически они схожи с сырмақ Восточного Казахстана, с





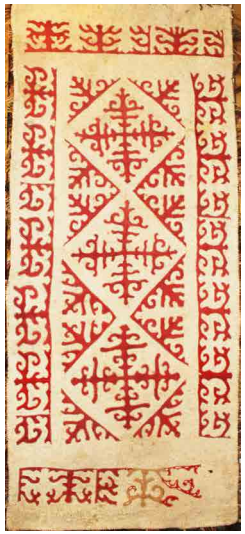
Рисунок 5. Браслет, тұмар — оберег 1920–1930 гг. Народный мастер (из личной коллекции С.Баширова)

небольшой разницей в орнаментации. При этом, крупные декоративные композиции, составленные из мотивов растительного или зооморфного характера, создают мягкую цветовую гармонию, придавая изделию эмоциональную насыщенность.

На представлены редкие экземпляры сырмақ, найденные в ходе полевых исследований в Восточном Казахстане, отличительной особенностью которых является окантовка каймой-петелькой, которая присутствует на протяжении всего орнамента. Подобный технический прием можно заметить в казахском ювелирном искусстве (древняя техника «түртпе» — чеканка с одной стороны и процарапывание с другой), используемый зергерами-ювелирами, при оформлении своего изделия. В приведенных примерах (рис. 5) ювелирных изделий углубленные точки, выполненные техникой «түртпе», образуют графический абрис, который так характерен при в оформлении сырмақ, каймой-петелькой.

Выполненный в аппликативной технике сырмақ (цветные матерчатые орнаментальные мотивы нашиты на войлок), с применением ажурной отделки в оформлении, придает кошме иллюзию легкости, утонченности, требующий от мастерицы определенной сноровки и мастерства.

Экслюзивный сырмақ на рис. 6 представляет Южный регион Казахстана (район Кызылкума, где проживали казахи из Узбекистана); выполнен в технике аппликация. В данном случае, мы наблюдаем классическую схему распределения орнамента, где в центре расположены три ключевые фигуры «төрт құлақ» — крестовина и бордюрная часть. Но, в отличие от предыдущих войлочных покрытий, где орнамент играет доминирующую роль, здесь наблюдаем большую свободу в оформлении.



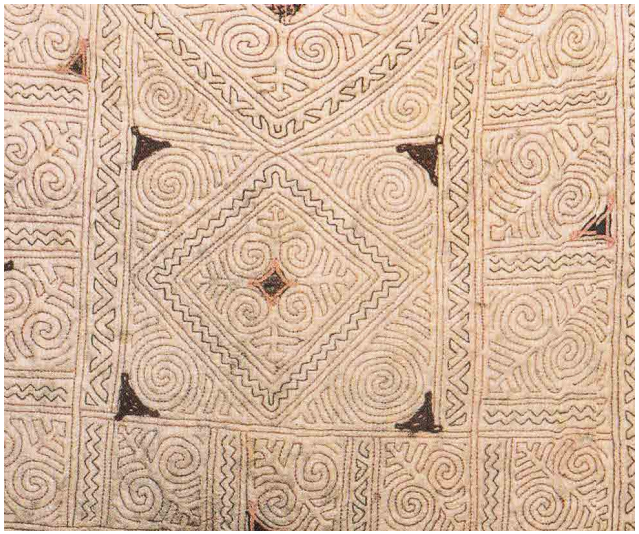


Рис. 6. Сырмақ (войлок, материал). 1950 г. 145 х 220. Народный мастер. Историко-краеведческий музей г. Кокшетау

Рис. 7. Фрагмент тен — сумка для постельных принадлежностей. 1960 гг. Турганбаева А. Войлок, орнаментальное простегивание. 75 х 60. Южный Казахстан. ГМИК

Соотношение орнамента и фона на полотне распределяется неравномерно: с одной стороны, фон и орнамент уравновешивают друг друга, с другой — пространства фона больше, он окружает всю орнаментальную композицию, выделяя его. Несмотря на кажущуюся простоту оформления изделия, создается впечатление сложного орнамента с тонкой прорисовкой контура.

Отличительная особенность данного изделия — нет традиционного обрамления орнамента каймой или тесьмой, скорее всего, это обусловлено технологическим процессом, где происходит нашивка декоративной аппликации на войлочное полотно.

Особый, очень редкий вид войлочного покрытия — стеганый сырмақ, выполненный шнуровой вязью разных цветов с мелкими, сильно завитыми орнаментами. На рис. 7 представлен фрагмент войлочной сумы, по технологии оформления идентичен с войлочным напольным покрытием сырмақ. Обычно полотно отличается большой узорчатостью, равномерностью распределения основных и вспомогательных мотивов, отсутствием ярко выраженных акцентов. Контур рисунка отличается четкостью и изяществом. Виртуозно используя текстуру фонового полотна и рельеф узорных стежков, мастерица создает сложную единую декоративно-графическую структуру.

Рассматриваемые изделия сырмақ выполнены в мозаичной, аппликационной и стеганой технике, и это далеко не полный перечень их видов. Несмотря на то, что материал является удивительно пластичным, универсальным, экологичным, отличающимся прочностью мягкостью, к сожалению, сроки хранения его недолговечны. В связи с этим, многие экземпляры войлочных покрытий XIX–XX века были утрачены, а немногие оставшиеся экземпляры находятся в музеях или в частных коллекциях. Тем не менее, интересно было отметить некоторые региональные особенности представленных войлочных покрытий, рассмотреть художественные свойства и отметить в них особенные элементы оформления.

Примечания:

1. *Vetro Mihaly.* Nemez. Hajduszoboszio, 2015.

2. *Есмаханов А.* Казахские ковры. Алматы, 1998.

3. *Омирбекова М.Ш.* Традиционная культура казахов / М.Ш.Омирбекова. Алма-Ата, 2004. 104 с.

4. *Октябрьская И.В., Сураганов С.К* // Казахские узорные войлоки: традиции и новации. Гуманитарные науки в Сибири. 2013. № 3.

5. *Ыскакызы А.* Сырмақ өнері. Алматы: Алматыкітап, 2007. С. 232, 134–144.

ЛУ ЧЖЭНЬ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: lancelot1979@qq.com

LU ZHEN
Post-graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: lancelot1979@qq.com

ИЗУЧЕНИЕ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ И РЕМЕСЕЛ НАРОДНОСТИ МЯО В УНИВЕРСИТЕТЕ ГОРОДА КАЙЛИ

THE STUDYING OF THE TRADITIONAL CULTURE AND CRAFTS OF PEOPLE OF MIAO AT KAILI UNIVERSITY

В статье раскрываются методы сохранения достижений традиционной культуры и ремесел народности Мяо в Университете Искусств и ремесел Кайли. Традиционные ремесла Мяо имеют многовековую историю и включают вышивку, батик и серебро. Университет Кайли расположен в крупнейшем прилегающем к району Мяо городе Кайли.

The article reveals methods of preservation of the achievements of the traditional culture and crafts of the Miao people at the University of Kaili of Arts and Crafts Miao. The traditional crafts of the Miao people have a long history and include embroidery, batik and silversmithing. The Kaili University is located in the largest city in the region Miao city of Kaili.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, народность Мяо, образование, университет города Кайли.
Keywords: decorative and applied arts, Miao people, education, Kaili University.

В Китае насчитывается 56 этнических групп, Мяо является одной из древних наций, проживавших в среднем и нижнем течении региона Желтой реки. Истоки этой культуры относятся к 30 веку до н.э. Позднее из-за войн народ Мяо постепенно переместился на юг Китая,

на юго-западную горную территорию и плато Юньнань-Гуйчжоу. Эта культура уникальна тем, что до нашего времени сохранила самобытный национальный характер. Традиционная культура народности Мяо имеет свой язык, но не имеет собственной письменности. Однако декоративное искусство и костюм сохраняют архаичную систему орнаментов, которые несут особые смыслы, отражают древнюю мифологию, изображают символы разных родов и пр. Наиболее выразительно и разнообразно это представлено в ручной вышивке, которую испокон веков применяли для украшения женской и мужской одежды. Существует большой массив фактического материала, представленный в виде отдельных образцов тканей и целых костюмных комплексов, который не был исследован. Некоторые материалы хранятся в музейных коллекциях, но значительная часть находится в обиходе и передается из поколения к поколению в семьях народности Мяо. Исследование этих материалов имеет большое значение для сохранения национального наследия Китая.

Университет города Кайли является крупнейшим центром изучения этой уникальной народности, где придается большое значение защите и сохранению культуры и искусства местных этнических групп. Именно поэтому центр систематически реализует множество исследовательских программ, позволяющих классифицировать и анализировать произведения декоративно-прикладного искусства, выявлять их художественные особенности и технико-технологических характеристики исполнения.

Город Кайли расположен на юго-западе провинции Гуйчжоу, где находится крупнейшее в мире сообщество Мяо. Традиционное искусство Мяо отмечено Организацией Объединенных Наций как важное и уникальное культурное наследие, которое, однако, может быть утрачено в современном обществе.

Для сохранения национального народного искусства в Университете города Кайли созданы специализированные классы и курсы, где преподаватели учат студентов технологии характерной для традиционных ремесел народности Мяо. Особое внимание уделяется сочетанию теории и практики.

Направление изучения вышивки

Для изучения исторических техник вышивки в Университете оборудованы специальные классные комнаты, где учащиеся изучают различные приемы вышивки и практикуются в мастерстве. В этих мастер-

ских есть выставочный зал, где демонстрируются предметы национальной культуры и быта народности Мяо, это — одежда, обувь, домашний текстиль и другие предметы, содержащие вышивку. Также в экспозиции представлены традиционные инструменты, оборудование и текстильные машины, которые используют студенты во время своей работы в классе.

Направление изучения росписи по ткани

Техника росписи по ткани в искусстве Мяо имеет долгую историю и преемственность. Для изучения данного направления также существуют специально оборудованные мастерские, где преподаватели и студенты вместе проходят весь технологический процесс изготовления батика, начиная от выращивания, обработки и подготовки красителя (индиго), заканчивая выполнением художественных композиций. В классе представлена большая выставочная экспозиция образцов батика.

Направление изучения изготовления изделий из серебра

В культуре мяосцев — особое отношение к серебру, поэтому класс обработки серебра является наиболее заметным, здесь представлено большое разнообразие серебра, оно используется для оформления традиционных костюмов, которые являются самыми роскошными национальными костюмами страны. Из серебра изготавливаются женские головные уборы, шейные обручи, браслеты на руки и ноги. Взглянув на женский наряд, поражаешься обилию в нем серебра. Чем больше серебряных украшений в одежде, считают мяосцы, тем красивее и богаче человек. Процесс обработки и изготовления изделий из серебра достаточно трудоемкий, ученики должны соблюдать технику безопасности и работать в присутствии опытных наставников.

Архитектура города Кайли максимально отражает характеристики местных народностей, а Университет поддерживает в образовательных программах направления по сохранению культурного наследия страны. В Университете города Кайли есть специальный школьный музей, где собраны уникальные экспонаты, представляющие наследие разных этнических групп и национальных меньшинств, примеры традиционных искусств и ремесел. Он расположен близко к Отделу изящных искусств. Университет практикует разные формы открытого сотрудничества и обмена опытом между другими институциями и фондами, ежегодно проводятся лекции иностранных специалистов. Например, Отдел искусств

работает с внешними компаниями, чтобы производить и продавать большое количество произведений искусства, созданных этническими традиционными ремеслами, в сочетании с туризмом. В художественном отделе работают как профессиональные учителя, так и сторонние исполнители, которые часто являются простыми крестьянами, но их практический опыт традиционных навыков в ремесле очень важен.

Сочетание традиционных навыков и современных технологий — один из главных подходов художественного образования Отдела изобразительных искусств университета города Кайли: самые передовые технологии применяются исследователями для сохранения национального наследия. В 2009 году преподаватели университета обсуждали вопрос о необходимости закупки 3d-оборудования для обучения, однако стоимость его на тот момент была очень высокой. Но с течением времени ситуация изменилась, теперь 3d-принтер, который используется для создания моделей в классе по обработке серебра, не требует больших затрат.

Университет города Кайли активно работает над защитой наследия местных этнических меньшинств и продолжает изучать новые способы и средства использования современных технологий для создания разных форм сотрудничества.

Библиография:

1. *Гомбрих Э.* История искусства. М.: АСТ, 1998.

2. *Гомбрих Э.* Символические образы // Вопросы философии. 2001, № 7.

3. *Лей ЮМэй.* Исследование по развитию вышивки народности Мяо в провинции Гуйчжоу. Чунцинский педагогический университет, 2016.

4. *Лу Чао.* Исследование декоративного рисунка бабочки в вышивке народной национальности Мяо в юго-восточном Гуйчжоу. Хунаньский технологический университет, 2015.

5. *Панофски Э.* Этюды по иконологии. СПб.: Азбука-классика, 2009.

6. *Пань Мэй*. Исследования по применению традиционных образцов в вышивке Мяо. Шэньсиский педагогический университет, 2014.

7. *Пань ЯоЧан.* История современного китайского искусства. Пекинский университет Пресс, 2009.

8. *Тань ВэйИ.* Исследование о культурном строительстве исторической иммигрантской группы народной Мяо на фоне модернизации. Институт народности Хубэй, 2016.

Л.В. ЖЕЛОНДИЕВСКАЯ

Кандидат педагогических наук. Декан факультета дополнительного образования, профессор кафедры «Средового дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: gelon_lv@mail.ru

L.V. ZHELONDIEVSKAYA

Candidate of pedagogical sciences. Dean of the faculty of additional education, professor of the department of «Environmental design» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: gelon_lv@mail.ru

ДИЗАЙН В АСПЕКТЕ МАРКЕТИНГОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ

THE DESIGN ASPECT OF MARKETING COMMUNICATIONS

В статье анализируется дизайн-объект как материальная вещь и как информационный образ. Дизайн рассматривается с позиций функций в системе маркетинговой коммуникации.

The article analyzes the design object as a material thing and as an informational image. The design is considered from the standpoint of functions in the marketing communication system.

Ключевые слова: Информационный образ, дизайн-объект, брендинг, маркетинговая коммуникация, визуальная идентификация.
Keywords: Informational image, design object, branding, marketing communication, visual identification.

В последние десятилетия создаются и интенсивно развиваются новые формы коммуникационных технологий, которые меняют ранее сформированные проектные модели и системы.

Предметом исследования данной публикации является дизайн-объект в системе маркетинговой коммуникации. По мнению Д.Суджича, дизайн — «это отражение наших экономических систем, демонстрирующий отпечаток технологий, с которыми мы должны работать. Это своеобразный язык и это проявление эмоциональных и культурных ценностей» [1, с. 56].

Человеческая деятельность осуществляется в пространстве, времени, в социальном окружении, имеет материальную и идеальную формы выражения. Материальная вещь, как правило, — физический объект, который имеет пространственную структуру, характеризующуюся формой, размером, положением в пространстве, определенным порядком формообразования элементов. Материальное пространство можно ощутить, в нем можно находиться в реальности, вступать во взаимодействие. Джон Бергер в исследовании «Искусство видеть», посвященном визуальной культуре, рассматривает материальный объект с позиции дуальности отношений с потребителем. С одной стороны, автор пишет: «Дотронуться до чего-либо, означает вступить с этим предметом в некоторые отношения» [2, с. 11]. Речь идет о материальной вещи и ее характеристиках: осязаемости, текстуре, блеске, плотности. С другой стороны, он противопоставляет реальной вещи ее изображение как знак, как воссозданное видение. Это иллюзия объекта средствами искусства. С позиций точности передачи материального мира исследуются различные виды искусств и их коммуникативные особенности. Автор разделяет коммуникацию на материальную (физическую) и идеальную (воображаемую, воссозданную реальность). Таким образом, мы сталкиваемся с проблемой двух видов коммуникаций — материального объекта и его образа.

Материальные виды пространств могут задаваться опытными средствами, они осязаемы. Идеальный образ воспроизводится воображением, он нематериален, но не менее реален для человеческого восприятия. Однако чаще мы обращаемся к информационному образу материального объекта, который несет в себе объединение идеального и материального. Характер материальности, в данном случае, опредмечен знаками, символами, медийными материальными носителями. Информация, приобретенная от коммуникации с информационным образом дизайн-объекта, особенно преобразованная в «знания», имеет идеальную природу. В исследовании рассматриваются материальные объекты: «дизайн-объекты» с позиций осязаемой коммуникации и «информационные образы» этих объектов как идеальная форма коммуникации, формирующая знания об объекте.

Материальный объект, как правило, — утилитарная вещь, главная системная функция которой — удовлетворение тех или иных по-

требностей человека. Проектируя данную функцию, дизайнер воссоздает в дизайн-объекте образ человеческого действия. В современных проектных условиях товарного перепроизводства, высокой конкурентной среды вопрос изначальной функции объекта дизайна безусловен. Эта функция рассматривается с позиции идеального выполнения. Эргономика вещи — также обязательное условие производства продукта. Для производителя важно получить результат, выраженный в дополнительных бонусах коммуникативного взаимодействия.

Т.Быстрова утверждает, что в условиях современной коммуникации «можно говорить об иерархии функций» [3, с. 310] в рамках создания дизайн-продукта. Вещь может отвечать на «родовые человеческие потребности», исходя из широких функциональных прочтений, например одежда, орудия труда и т.д. В таком случае дифференциация потребностей приводит к дифференциации функций. Маркетинговые коммуникации улавливают новые потребности или формируют информационное поле о новых возможностях продукта, таким образом убеждая потребителя о необходимости приобретения той или иной вещи.

Для примера рассмотрим самую простую утилитарную вещь обихода человека, которой пользуются абсолютно все. В любом супермаркете мы найдем огромный выбор зубных щеток. Все эти предметы выполняют одну функцию, однако потребитель должен сделать непростой выбор, принять решение в пользу того или иного изделия. Авторитетный специалист в области дизайна аналитик Вирджиния Пострел в книге «Субстанция стиля» [4] пишет: «В самом простом предмете обыграны цвет, текстура, индивидуальность, есть элемент игры и даже изысканности». Мы видим десятки и даже сотни зубных щеток, над которыми ломали голову дизайнеры. Все эти вещи функциональные и современные, у каждой вещи есть индивидуальная особенность, отличающая ее от других. «За $5 можно купить стандартную щетку Rubbermaid со специальным футляром для хранения щетки, чтобы на пол не летели брызги. Этот товар представлен в семи разных расцветках». Есть щетки за $8 от Майкла Грейвза, у них округленная синяя ручка и белый прозрачный контейнер, за $14 гладкая и модерновая щетка OXO в «плотном сияющем белом контейнере, который открывается так же восхитительно, как дверь во Вселенную из космического аппарата, придуманного фантастами». Щетка за $32 Excalibur от Филиппа Старка. У нее неповторимый образ: ее ручка похожа на эфес, при опускании в футляр для хранения щетки образуется волшебный колпачок. Имеется щетка за $55 от Стефано Джованнони, и далее стоимость увеличивается до $100, добавляя изыска в отношениях с потребителем, в виде дизайнерских шуток, необыкновенных материалов, именитых дизайнеров и т.д. [4, с. 86].

Вирджиния Пострел ведет интернет блог (http://vpostrel.com/).В нем размещены публикации, в которых отражаются острые замечания, мысли, философские эссе об объектах дизайна. Достаточно часто автор обращается к простым вещам, окружающим человека в быту. Это не те объекты дизайна, которые проявляют статус владельца. Это простые функциональные предметы обихода и личного потребления, которые никто посторонний никогда не увидит. Подобные вещи — недорогой способ добавить немного эстетического удовольствия в вашу жизнь, пишет автор в своем блоге. Каждая вещь выбирается из разнообразия форм, цветов, фактур, образов, соотносясь со вкусами и настроениями потребителя. Вещь способна выразить эстетику владельца, его характер и внимание к дизайну. Как видно из примера, первичная функция объекта — удовлетворение потребностей — больше не имеет ключевого значения в выборе продукта. Маркетинг сдвигает проблему выбора из функциональной сферы в сторону эстетических категорий, ощущений, эмоций. Изначально дизайн ассоциировался с дорогими автомобилями, станками, инструментами. На сегодняшний день дизайн охватил своим вниманием абсолютно все, что производится человеком. Продукты самой низкой ценовой категории также удобны в использовании, также эргономичны, оригинальны и самодостаточны. В этой демократии дизайна проявляется важная роль современной коммуникации — внимание к потребителю и желание максимально полно удовлетворить его потребности.

Разработка электрической зубной щетки OralB Cross Action стоила $70 млн. Компания производитель получила 23 патента на эту щетку, включая 6 патентов на упаковку. Щетка имеет вращающуюся часть Power Head с запатентованными щетинками Criss Cross для более эффективной чистки зубов. Дизайн щетки великолепен! Ее ручка имеет прорезиненные вставки, которые необходимы для комфортного размещения в руке. Ручка щетки полностью герметична, что важно для электрического прибора, который соприкасается с водой. Стоимость этой уникальной электрической зубной щетки — $15. Это еще один пример внимания к дизайну и продукту, который уникален по созданным качествам и вполне демократичен по цене.

В данном случае мы видим дизайн как составную часть маркетинговой коммуникации. Маркетинг — это наука о создании и управлении товарами и услугами. Товар, прежде чем обрести материальные формы, придумывается. Формируется идеальный образ продукта, подобно электрической щетке OralB Cross Action. Такого продукта не существовало ранее, нужно было найти проблемную ситуацию, незаполненную нишу, придумать функции будущей вещи. Как правило, это работа маркетинга. Однако на практике достаточно часто дизайнер придумывает новый продукт, он расширяет функции вещи или предлагает коммуникативные ходы. Далее формируется техническое задание на проектирование объекта и проектируется вещь на основе технического задания. Информационный образ вещи появляется раньше самого дизайн-объекта. Это происходит в случае производства нового продукта. Хотя данная щетка выполняет все ту же утилитарную функцию, но заложенные в нее качества позволяют это делать на другом, более высоком техническом уровне, получить более совершенный результат. Данный информационный образ отражает в большей мере формальные характеристики будущего продукта и коммуницирует только в производственной среде.

Предметная среда неизбежно меняется с развитием научно-технического прогресса. Наиболее выраженная тенденция в этой эволюции: слияние утилитарных функций предметов. Телефоны, фотоаппараты, видео камеры, передающие устройства существовали самостоятельно. Имели внушительные размеры и сложную форму, соответствующую техническим особенностям инженерной конструкции. На сегодня эти многочисленные функции объединены в один объект. Процесс формообразования нового продукта, в большинстве случаев, не зависит от конструкции объекта. Эстетика формы — вопрос коммуникативной стратегии.

Сегодня многофункциональные сложные дизайн-объекты, способные помочь человеку во множестве сфер его деятельности, компьютеры, информационные порталы, пространства мега офисов или торговых центров порождают проблему взаимодействия потребителя со столь сложными объектами. «Когда речь заходит о системах, очень редко можно услышать термины вроде “красота”, “эстетические качества”, “грация” и десятки других подобных слов. Когда мы думаем о “системах” или “процессах”, мы представляем себе болты или гайки — грязные механические детали — необходимые, чтобы “выполнить работу”»

[5, с. 51]. Том Питерс — авторитетный представитель деловой мысли — в рассуждениях о роли дизайна в современном бизнесе, утверждает, что функционирование любой сложной модели невозможно без красивой и грамотной организации системы взаимодействия с потребителем. Инструкции по пользованию — толстые книги, имеющие тысячи страниц мелким текстом, ушли в прошлое. Организация коммуникативного взаимодействия — система и продукт эстетического свойства считает автор. Кен Кейто, дизайнер и совладелец австралийского брендингового агентства «Cato Purnell Parthens», в рамках выступления на конференции «Trend» (Москва 15–16/09/2018) сказал, что время просмотра веб-страницы составляет 0,53 секунды. «В таких условиях организация информации становится ключом к успеху: если мы не успеваем сообщить кто мы, откуда мы, то клиент просто теряет к нам интерес и уходит к другому». Понимание интуитивного поведения потребителя с позиций удобства расположения кнопок, субординации функций дизайн-объекта по мере значимости, восприятия наиболее важных информационных посланий — важное составляющее звено проектной работы дизайнера. Платон считал интуицию высшим достижением человеческой мудрости. Организация коммуникативного взаимодействия потребителя с дизайн-объектом с позиций интуиции, эргономики восприятия — новые функции проектной деятельности дизайнера.

Смещение основных производств в Азию также изменило условия проектной работы. Дизайн-объект собирается по модулям из готовых блоков, подобно конструктору. Информационное пространство распространяет техническую новинку очень быстро. Новый продукт существует очень короткий срок в лидерах. Через несколько недель, а то и дней с подобными функциями появляется несколько подобных продуктов других производителей. Дизайн необходим для идентификации предмета в коммуникативной среде. Он создает семантику объекта, наполняет его ассоциативно-образными качествами, выделяя от конкурентов.

Известный специалист в области маркетинга Б.Шмитт обращает внимание: «Сторонники традиционного маркетинга исходят из того, что клиенты любого рынка ищут в товаре наличия определенных свойств, оценивают эти функциональные свойства в терминах их относительной ценности и выбирают продукт, обладающий в их глазах наивысшей полезностью (совокупностью необходимых свойств)» [6, с. 10]. То есть главным в классическом маркетинге считается удовлетво-

рение потребительского спроса, соответствие продукта тем свойствам и преимуществам, в которых нуждаются потребители. Однако в период глобализации на рынке присутствует большое количество конкурентов, каждому продукту необходимо дифференцироваться не только на рациональном уровне (ценовая политика, иные характеристики продукта), но и на эмоциональном утверждает автор. Том Питерс убежден, что «дизайн — главная причина эмоциональной привязанности» к продукту или бренду [5, с. 20]. Перед дизайнером стоит творческая проектная задача и сверхзадача маркетингового характера.

Яркий представитель топ-дизайнеров мира Филипп Старк с блеском решает вопросы эмоционального взаимодействия с потребителем. Он, подобно волшебнику, силой мысли превращает обычные бытовые предметы в образные и метафорические объекты. Диапазон проектной деятельности маэстро широк, он проектировал зубные щетки «Флуокарил», бутылки для минеральной воды «Гласье» и макаронные изделия «Пандзани», кухонные приборы «Алесси» и уличные фонари «Деко», дверные ручки и хрустальные вазы, а также общественные интерьеры в крупнейших мегаполисах мира. Старк проектировал неповторимые образы ресторанов. В 2006 году в Москве открылся ресторан «Bon». В интерьере присутствует полная эклектика: носорожьи головы, торшеры с ножками в виде автоматов, блеск золотой и серебряной мебели, огромный витраж с сюрреалистическим сюжетом, граффити на стенах. Можно оценивать и анализировать изобразительные средства, находя в его проектах антропоморфную стилизацию, дерзость цвета и формы, другие пластические и композиционные находки, пытаться прибегнуть к анализу с позиции стиля, но важно понимать проектную задачу дизайнера. Он, прикасаясь к утилитарной вещи или среде обитания, формирует атмосферу и состояние объекта, наполняя образным смыслом. Его проекты, скорее, напоминают театральные декорации, сказочные истории, в которые погружается посетитель. Чувство причастности и отождествления себя с этим местом и средой формирует у посетителей мощную эмоциональную связь, наполняя переживаниями. Дизайнер провоцирует на новые безумства своих почитателей и предлагает каждый раз новый, неожиданный образ, вовлекая в игру все новых и новых поклонников своего таланта. Он и его проекты добавляют эмоциональную и интеллектуальную «стоимость» продукту, формируя так необходимые сегодня чувственные отношения между продуктом и потребителем.

Однако чаще всего коммуникативная составляющая, заключенная в самом результате деятельности дизайнера, не есть факт будущей коммуникации как таковой. Необходима еще одна маркетинговая технология, которая сформирует коммуникацию, доведя объект дизайна до потребителя, максимально точно установив с ним связь и взаимодействие. Одной из технологий в современном культурном пространстве сегодня становится формирование бренда. Бренд — это интеллектуальная часть товара или услуги, выраженная в системе идентификаторов, нацеленная на коммуникацию с потребителем. Это не сам товар — это информационный образ товара, выгода от его потребления, ощущения, эмоции и чувства от взаимодействия. Реклама — форма коммуникации бренда.

Значение бренда для проектной работы дизайнера велико. Создание и развитие бренда — это поиск образа, его визуализация, определение целевой аудитории, построение стратегии долгосрочных отношений, стиля и тона коммуникации. Дизайн проектирует визуальную часть информационного образа. Цель дизайна состоит в визуальной идентификации объекта, а именно в формировании комплекса визуальных элементов, которые взаимосвязаны и подчинены между собой. Благодаря визуальной идентификации, потребитель без особых усилий узнает нужный товар или производителя по внешним признакам. Наличие идентификаторов значительно повышает эффективность рекламы. Помимо этого, все объекты, визуальной идентификации, сами являются рекламой. Знак является гарантом качества, символом доверия к бренду. Являясь изобразительными знаками адресата информации, графические элементы от имени бренда ведут диалог с потребителем, несут не только информационный посыл, но также эмоциональную наполненность контакта. В данный момент мы говорим не только о позитивном влиянии эстетики на потребителя, а об определении характера коммуникации, эмоциональной выразительности контакта.

Визуальная идентификация помогает сделать дизайн-объект не только более конкурентоспособным и узнаваемым, но и является одним из главных средств формирования благоприятного имиджа бренда в целом. Дизайнер проектирует не просто знаки и графическую форму. Он создает систему, программирует жизнь информационного образа во времени, ее узнаваемость, жизнеспособность. Создание визуальной идентичности сегодня сродни компьютерному программированию. Дизайнером проектируется система, которая обрастет впоследствии изображениями

и информацией, связанной с событиями маркетинговых мероприятий, PR сюжетами, медийными персонажами и многим другим, но при этом сохраняет свою узнаваемость, изменяясь по форме, не меняется по сути.

Информационный рекламный образ не всегда тождественен дизайн-объекту, который он рекламирует. Визуальная информация отражает те или иные свойства объекта, эмоции. Бодрийар утверждает, что в основе рекламной коммуникации между продуктом и его потребителем лежит логика легенды и вовлеченности в нее зрителя. Предлагается не товар и услуга, а счастье обладания ими, ассоциации на заданные темы [7].

Новые условия коммуникации расширили диапазон проектной деятельности дизайнера, сформировали проектные технологии. В проектировании дизайн-объекта или его информационного, рекламного образа необходимо учитывать ведущие функции дизайна в коммуникации — идентификацию и формирование эмоциональных связей с потребителем. Дизайнеру необходимо понимать коммуникативную функцию дизайна в многофакторном процессе установления и поддержания контактов между производителем и потребителем и соотносить проектную работу этим целям. Многие производители в России не понимают функции дизайна и его роли в современных условиях коммуникации, они отдают дизайну роль «финальной косметической отделки», «но в «стране Apple…и в стране Sony… и в стране Nokia… дизайн — антитезис этому мнению» [5, с. 15].

Примечания:

1. *Суджич Д.* Язык вещей / пер. с англ. М.: Strelka Press, 2013. 240 с.
2. *Бергер Дж.* Искусство видеть / пер. с англ. СПб.: Клаудберри, 2012. 184 с.
3. *Быстрова Т.* Вещь, форма, стиль: Введение в философию дизайна. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. 374 с.
4. *Postrel Virginia I.* The substance of style: how the rise of aesthetic value is remaking commerce, culture, and consciousness / NY: Harper Collins Publishers, 2004. 240 p.
5. *Питерс Том.* Основы. Дизайн. СПб.: Стокгольмская школа экономики в Санкт-Петербурге, 2006. 160 с.
6. *Шмитт Б.* Эмпирический маркетинг: Как заставить клиента чувствовать, думать, действовать, а также соотносить себя с вашей компанией / пер. с англ. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. 260 с.
7. *Бодрийар Ж.* Система вещей / пер. С.Зенкина. М.: Рудомино, 1999. 220 с.

О.Б. ПАВЛОВА

Учебный мастер кафедры «Художественное проектирование интерьеров» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: olyapavlo96@gmail.com

O.B. PAVLOVA

Assistant master of the Department of Interior Design of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: olyapavlo96@gmail.com

ПЕРИОДИЗАЦИЯ И СИСТЕМАТИЗАЦИЯ АКТУАЛЬНЫХ АРТ-ПРОЕКТОВ XX–XXI ВЕКОВ

PERIODIZATION AND SYSTEMATIZATION OF THE ACTUAL ART PROJECTS OF THE XX–XXI CENTURIES

В статье предпринята попытка осмысления и систематизации периодических актуальных арт-проектов XX–XXI вв. Также представлена их периодизация: от первой подобной выставки в 1895 г. в Венеции в формате национальных представительств до проведения биеннале полностью в он-лайн режиме в Интернете в 2013 г. Также рассмотрены основные принципы мультидисциплинарных и специализированных биеннале, триеннале и подобных событий.

The article makes attempt to investigate and systematize the actual art projects of the XX–XXI centuries. The actual art projects periodization is given: from the first similar exhibition in 1895 in Venice in form of the national representations to the Internet on-line biennale exhibition in 2013. The main principals of the multidisciplinary and specialized biennales, triennials and similar events are presented too.

Ключевые слова: биеннале, триеннале, современное искусство, актуальное искусство, Московская биеннале современного искусства, Венецианская биеннале, Архитектурная венецианская биеннале, фотобиеннале, «Документа», художественные выставки.

Keywords: biennale, triennale, contemporary art, actual art, Moscow Biennale of Contemporary Art, Art Biennale in Venice, Architecture Biennale in Venice, Documenta, art exhibitions.

Периодические арт-проекты стали неотъемлемой частью мировой художественной жизни XX–XXI веков. С момента открытия первой подобной выставки, биеннале в Венеции, в 1895 г. до настоящего времени определилась художественно-организационная специфика данных мероприятий, они приобрели свои, присущие подобным выставкам, черты системного художественного объекта.

Изначально биеннале строились по принципу Международных промышленных выставок, где каждый павильон – национальное представительство. Первая Международная промышленная выставка 1851 г. в Великобритании в Лондоне, в построенном Пэкстоном в Гайд-парке Хрустальном дворце, опережает первую венецианскую биеннале на 44 г. В случае биеннале – национальное представительство осуществляет показ не новейшей промышленной продукции страны, а созданных художественных произведений, демонстрируя достижения в области искусства. Таковы были старейшие биеннале: Венецианская [1], биеннале в Сан-Паулу [2] в Бразилии (крупнейшая и авторитетнейшая выставка современного искусства в Латинской Америке, существует с 1951 г.). Позднее принцип национального представительства трансформировался в сторону единой выставочной кураторской концепции. Структура биеннале в Сан-Паулу в 2010 г. была полностью перестроена, а Венецианская, хоть и сохранила на сегодняшний момент национальные павильоны, но стала проводить и параллельные совместные смотры, объединённые единым художественным замыслом и темой.

Более поздние комплексные периодические арт-проекты изначально были задуманы как единое концептуальное художественное целое и решали иные задачи, чем демонстрация национального соревнования. Так, открытая впервые в 1955 г., «Документа» [3] в г. Кассель в послевоенной Германии призвана была показать и актуализировать запрещённое ранее нацистами «дегенеративное» искусство. Выставка экспрессионистов, фовистов, кубистов, футуристов и других художественных направлений довоенного модернизма, а также художников, оказавших особое влияние на современное искусство, таких как Пабло Пикассо, Макс Эрнст, Анри Матисс, Василий Кандинский, Поль Клее,

Оскар Шлеммер, Макс Бекманн и других, произвела эффект разорвавшейся бомбы. Оргкомитетом во главе с Арнольдом Боде было принято решение проводить подобные мероприятия на регулярной основе – раз в четыре года. Таким образом, изначально «Документа» была проведена для демонстрации работ художников определённого круга. В целом, периодические арт-проекты 1950-х гг. — это попытка фиксации наследия модернизма в художественной культуре.

Далее, начиная с 1970-х гг., периодические арт-проекты несколько видоизменяют свою форму и переносят смысловые акценты. Это процесс хорошо виден на примере «Документы». Цель последующих за первой редакций данной выставки шире, чем просто показ актуального искусства. Ставится задача предложить площадку для осмысления и дебатов. Альтшулер в книге «Биеннале и вокруг» [4, с. 13] пишет, что в конце 1960-х гг. во всем западном мире увеличилось количество коммерческих галерей и музейных выставок и в таких условиях не обязательно было уже ехать на биеннале в Венецию или на выставку «Документы» в Кассель лишь только для того, чтобы увидеть созданные новые произведения. Биеннале в данном случае предлагают концептуальное осмысление художественных произведений и процессов. Эту идею на «Документе» в полном объёме реализовал швейцарский куратор Харальд Зееман, начиная в 1972 г.

«Документа V» 1972 г. по заявлению Харальда Зеемана «превратилась из “стодневного музея” в “стодневное событие”» [5, с. 101]. В экспозицию вошли работы-перформансы западных художников 1960-х гг.: Вито Аккончи, Говарда Фрида, Терри Фокса, Джеймса Ли Биарса, Пола Коттона, Джоан Джонас и Ребекки Хорн. Реакция на подобный формат была неоднозначная: Харальд Зееман в интервью Хансу Ульриху Обристу [5, с.101] говорит, что в Германии выставка получила много негативных откликов, однако во Франции подобный формат приняли сразу.

Йозеф Бойс на данный выставке представил перформанс «Офис прямых продаж». Он в одной из выставочных комнат поставил стол и стул, создав антураж офиса, и разговаривал с посетителями о жизни и об искусстве. Харальд Зееман об этом пишет: «Выбрав для своего проекта такой хорошо знакомый носитель — офис, Бойс хотел сказать, что творчеству найдётся место везде » [5, с. 101].

Художник искал новые пути репрезентации художественных идей, это в данном перформансе — творческий поиск искусства в обы-

денности. Б.Х.Д. Бухло в сборнике статей «Неоавангард и культурная индустрия. Статьи о европейском и американском искусстве 1955–1975 годов» пишет о Бойсе: «Для него смешение искусства с жизнью — намеренная программная позиция (“объединение”, которого должны достигнуть все)» [6, с. 83].

«Документа» и далее продолжает эксперименты над выставочной формой, развивая идею площадки для дискуссий. В 1997 г. на «Документе 10» Катрин Давид представила проект «100 дней-100 гостей»: каждый день один гость принимал участие в дебатах, переговорах и подобных мероприятиях. Помимо этого каталог, как тематический том текстов, также стал пространством для обсуждения. Тем самым куратор, по мнению Пола О`Нила, «раздвинула временно-территориальные рамки выставочного формата» [7, с. 133]. Виктор Мизиано в книге «Пять лекций о кураторстве» говорит и о «Документе 10», и о «Документе 11» как о проектах, где «интеллектуальная и издательская программы являют собой не приложение к выставке, а составную часть единого экспозиционного процесса» [8, с. 143]. То есть временной характер дебатов и перформансов сочетается с текстом, образуя единое целостное пространство проекта.

Можно сказать, что, начиная с 1970-х гг., начался кураторский период периодических арт-проектов. «Документа V» Харальда Зеемана 1972 г. ввела в обиход новаторскую практику кураторства, то есть идею создания выставки как единого цельного произведения искусства. Харальд Зееман в интервью Х.У. Обристу приводит мнение художника Даниэля Бюрена: «К “Документе” Бюрен относился критически. Он считал, что кураторы стали “Сверххудожниками”, а работы художников используют только как краски в своих огромных живописных полотнах».[5, с. 100] После «Документы V» кураторский принцип стали широко использовать и многие другие выставочные проекты.

С конца 1990-х гг. со стремительным развитием средств электронной коммуникации и процессами глобализации периодические арт-проекты начинают носить характер комплексного международного культурного события. Мир, по мнению Маршала Макклюэна, превращается в «глобальную деревню»: «Уплотненный силой электричества, земной шар теперь — не более чем деревня» [9, с. 7].

Во-первых, в этой ситуации крайне возрастает роль Internet-технологий. Стало возможно проведение выставочных мероприятий в виртуальном формате. Это подразумевает под собой активную деятельность интернет – портала: осуществление всевозможных он-лайн лекций, виртуальных экскурсий, вебинаров, обсуждений, форумов и т.п. Почти все биеннале ведут свой сайт и страницу в соцсетях. В 2013 г. в первый раз была проведена BiennaleOnline полностью в виртуальном формате, и стала полноправной площадкой современного искусства в Интернете.

Во-вторых, само художественное мировое пространство становится единым. Энтони Гидденс, социолог, в работе «Последствия современности» [10, с. 135–145] говорит о глобальном обществе в эпоху модерна в противовес локальным национальным обществами в период традиционализма. Применительно к периодическим арт-проектом это можно представить следующим образом. Большинство биеннале современного искусства, проходящие на данный момент во всем мире, представляют работы в парадигме западного актуального искусства, то есть происходит «вестернизация» мировой художественной сцены. Количество проводимых на данный момент биеннале велико – оно измеряется сотнями. Подобные мероприятия организуются во многих городах на планете, во всех регионах: в США, Канаде, Латинской Америке, Африке, Азии, на Ближнем Востоке, в Россия, Западной и Восточной Европе, Австралии, Индонезии, Новой Зеландии и др. и даже в Антарктиде.

Однако можно выделить фестивали, принципиально демонстрирующие не западное искусство: это Гаванская биеннале [11] на Кубе и биеннале в Шардже [12] в Объединённых Арабских Эмиратах. Гаванская биеннале, созданная в 1984 г., как ответ Западному миру, представляет художников Латинской Америки, Карибских островов, Африки, Азии и Ближнего Востока. Биеннале в Шардже, существующая с 1993 г., показывает современное искусство арабского мира.

Россия начала перенимать опыт проведения у себя биеннале с середины 1980-х гг., со времен «перестройки». В 1989 г. была проведена Первая Московская международная молодёжная биеннале в Московском доме художника на Кузнецком мосту, 11. Далее в 1990- 2010 гг. произошёл резкий скачок количества периодических выставок: организовались Московская биеннале современного искусства [13] (с 2005 г.), Московская международная биеннале молодого искусства [14] (с 2008 г.), Фотобиеннале [15] (с 1996 г. проводится «Мультимедиа Арт-музеем» в Москве), Уральская индустриальная биеннале современного искусства

[16] (с 2010 г., в Екатеринбурге), Ширяевская биеннале [17] (с 1999 г., около Самары) и многие другие. Это можно связать с коренными изменениями политического режима: Россия стала открыта миру, и это дало рост большому числу творческих инициатив. При этом перестали существовать официальные периодические выставки, выполнявшие идеологические задачи. В серии статей журнала «Диалог искусств» 2018 года дано описание и отзывы участников Первой Московской международной молодёжной биеннале 1989 г.: «Во второй половине 1980-х представители культурной интеллигенции охвачены эйфорией. Снят запрет с творчества деятелей русской эмиграции (первых трех волн), опубликованы ранее запрещенные произведения… Разрешено вслух говорить о сталинских репрессиях…СМИ получает ослабление свободы слова. Зарождается рынок современного искусства, снята цензура с западной культуры» [18, с. 34]. Авторы данного блока статей пишут об открытой творческой атмосфере того времени, но при этом указывают на последовавшее за этим разочарование. Константин Звездочётов пишет о своей жизни того времени: «У меня на радостях случилась чудовищная такая эйфория, и всё проходило в гульбе и пальбе… а очнулись все уже где-то к 2000-му году» [18, с. 45]. Анатолий Журавлев пишет: «Было просто креативное время, живое – работы рождались, как цыплята вылуплялись из яиц… Время было такое: множество публикаций в журналах, русское искусство востребовано. Но по большому счёту это всё это было обманкой» [18, с. 66]. Борис Матросов: «Если и присутствовала в нашей жизни «легкость бытия», то тогда. Именно на 1989-й год пришёлся пик нашей весёлой и лёгкой жизни… Биеннале закончилась, и всё изменилось в худшую сторону. Мы себя кем-то почувствовали, и это начало давить. Ведь, пока никем себя не чувствуешь — ты свободен. Популярность быстро пошла на убыль… Хотя в итоге всё стало по-честному… В искусстве остались люди, которым оно было действительно важно» [18, с. 80].

Иосиф Бакштейн, комиссар Московской биеннале современного искусства с момента её создания в 2005 г. и до упразднения должности комиссара в 2015 г., подчеркивает, что проводимые международные биеннале влияют на создание позитивного образа страны: Россия как страна-носитель культуры открыта для взаимодействия с миром, интересна, и никого не пугает. Проведение международных биеннале помогает интегрировать российское искусство в мировой художественный процесс [19].

В 2014 г. «Манифеста 10» [20] была проведена в России в Санкт-Петербурге на базе Государственного Эрмитажа. Михаил Борисович Пиотровский в статье «“Манифеста” — испытание для всех» отмечает большое значение данного события для художественной жизни страны: «Никогда такого уровня и значения выставки в России не было. <…> к нам приехала выставка, созданная в Европе и для Европы. <…> Для художников, для музейных организаторов громадная честь приехать в Петербург и Эрмитаж» [21, с. 268]. Проведение подобной международного события в России говорит об интегрированности страны в мировой художественный процесс, однако Пиотровский указывает и на проблемы выставки, связанные с политической ситуацией данного периода времени: об отказе некоторых художников приезжать в Россию из-за войны на Украине, отдалении от мирового сообщества и тенденций к изоляции России.

Помимо мультидисциплинарных периодических арт-проектов XX–XXI веков, о развитии которых говорилось выше, можно выделить специализированные, которые, в свою очередь, можно разделить на два больших блока: относящиеся к временным и к пространственным искусствам. К сожалению, рамки статьи не позволяют привести подробное описание каждого из направлений. Ограничимся только перечислением и указанием единичных характерных примеров подобных мероприятий и основных особенностей данного рода событий. Подобные «монобиеннале» ставят перед собой задачу показать работы одной выбранной отрасли, дать стремительное развитие направлению, на котором сконцентрировали своё внимание. Они мощно выплёскивают тот творческий потенциал, который скопился в определенной творческой среде, и адресно разрабатывают выбранные темы. Они крайне важны для профессионалов конкретного творческого сообщества [22].

В область временных искусств, и соответственно, периодических арт-проектов, попадают танец, театр, перформанс, анимация, кино, музыка, медиа-арт и др. Периодические арт-проекты проводятся во всех жанрах.

Венецианская биеннале через некоторый период времени с момента проведения первой выставки в 1895 г. расширила свои границы, и совместно с основной выставочной программой современного искусства стали проводиться биеннале кино, танца, музыки, театра.

В Лионе, Франция, на данный период времени попеременно чередуются два фестиваля: в нечётные года проходит биеннале современ-

ного искусства, а в чётные — биеннале танца [23]. С 1984 по 1988 гг. мероприятия проводились каждый год под названием «Октябрь искусств» («October of the Arts»), а в 1991 г.событие стало Лионской биеннале современного искусства. В 1997 г. куратором выставки был Харальд Зееман.

В 2005 г. в Нью- Йорке в США была впервые проведена специализированная биеннале перформанса Performa [24].Также существует некоммерческая художественная организация Performa, целью которой является изучение роли перформанса в истории искусства XX в. и поиск новых путей развития этого художественного направления в XXI в. Данной организацией выпускается электронная версия журнала Performa Magazine [25], посвященная междисциплинарному изучению современного перформанса. В журнале публикуются как исторические данные, так и современные материалы: документация, короткие эссе, интервью, видео и аудио, исследующие как биеннале Performa, так и перформанс, как художественное явление.

Основателем данной биеннале является Роузли Голдберг (RoseLee Goldberg), историк искусства, исследователь перформанса и автор монографии «Искусство перформанса: от футуризма до наших дней» [26]. Книга посвящена почти столетнему периоду развития перформанса и является на сегодняшней день одним из наиболее полных источников информации по истории данного вида искусства.

Существуют актуальные периодические арт-проекты, непосредственно специализирующиеся в областях временных искусств. Также для отдельных периодических художественных мероприятий перформативность может стать основой выставочной концепции. Так произошло на 28 биеннале в Сан-Паулу [2] в 2008 г. Но, по отзывам прессы, «это дало многим журналистам повод объявить, что биеннале в Сан-Паулу “находится на смертном одре”» [27]. Такая форма проведения Биеннале в Сан-Паулу была вызвана нехваткой финансирования. Провести определенные перформансы в данном случае оказалось дешевле, чем представить материальные работы в других жанрах.

Среди периодических арт-проектов в области пространственных искусств необходимо назвать фестивали архитектуры, скульптуры (а также лэнд-арта и паблик арта), живописи, графики, фотографии, декоративно-прикладного искусства (керамики, текстиля и пр.) и др.

В качестве примера, можно выделить Венецианскую архитектурную биеннале. Она стала проводиться с 1980 г., в года отсутствия выставки современного искусства.

С 1962 по 1995 гг. в Швейцарии проводилась Лозанская биеннале гобелена [28]. С 2000 г. права на проведение данной биеннале были переданы Китаю, и биеннале стала носить название «Из Лозанны в Пекин» [29]. Данные биеннале стали отраслевым смотром новейших тенденций, материалов и технологий в области искусства текстиля.

В качестве примера можно указать Международную биеннале скульптуры в городе Каррара, Италия [30]. Её цель — утвердить данный город в качестве мирового центра мрамора, создать ядро художественного наследия города (Музей мрамора), «омолодить» мрамор как материал для современной скульптуры. Данная биеннале является одной из старейших: была организована в 1957 г. Она изначально была создана в форме международного конкурса. В выставке в разные годы принимали участие такие художники XX–XXI веков как: Пабло Пикассо, Оссип Задкин, Хенри Мур, Джин Арп, Луис Буржуа, Де Кирико, Энзо Кучи, Даниэль Спори, Джоан Миро, Фернандо Ботеро, Роберт Моррис, Сол Ле Витт, Энтони Гормли, Лучо Фонтана, Яннис Кунеллис, Пьеро Мандзони, Пистолетто, Марио Мерц, Гилберт и Джордж, Бернд и Хилла Бехер, Хума Бхабха, Маурицои Каттелан и многие другие.

Также периодические фестивали могут показывать скульптуру и инсталляции в другом прочтении. Произведения могут быть вписаны в окружающий природный или городской ландшафт, то есть быть в рамках лэнд-арта и паблик-арта. Среди подобных мероприятий можно назвать: Архстояние в Николо-Ленивце [31] Калужской области, Ширяевскую биеннале [17] в окрестностях Самары, Международную биеннале экологической скульптуры в городе Ухань в Китае, Австралийскую биеннале скульптуры в городе Лорн [32], Международную биеннале скульптуры в Ванкувере, Канада (Vancouver International Sculpture Biennale) [33], триеннале Сетоути в Японии [34], биеннале скульптуры в городе Убе [35] в Японии, и многие другие выставки [36].

В качестве примера участия скульптора в периодических арт-проектах можно назвать Энтони Гормли [37], художника из Великобритании. Его работы, скульптуры, инсталляции и объекты лэнд-арта, были представлены как на специализированных, так и мультидисциплинарных биеннале, триеннале и подобных выставочных событиях. Он принимал участие в «Документе 8», Венецианской биеннале, биеннале в Карраре и многих других.

На биеннале в Сиднее 2010 г. он представил инсталляцию «Азиатское поле» [38], сделанную в 2003 г. Инсталляция представляет собой

множество небольших фигурок из глины, которые полностью заполняют отведённое под них помещение. Фигурки выполнены руками волонтеров. Эта инсталляция — часть проекта художника, который длился с 1989 по 2003 гг. [37]. Он создавал подобную инсталляцию пять раз в различных уголках света. Показанная на биеннале в Сиднее и самая последняя по времени инсталляция была сделана в Гуанчжоу, Китае, в 2003 г. В то же году она была показана в Гуанчжоу, Пекине, Шанхае, Чунцине. По словам художника, делая данный проект, он хотел работать с людьми и сделать работу о нашем коллективном будущем и нашей ответственности за него. Эти небольшие фигурки, выполненные в наивной манере руками непрофессиональных скульпторов-волонтёров, заставляют задуматься о взаимном существовании людей на планете.

Также в мире проводятся «отраслевые» биеннале, в фокусе которых оказываются различные направления дизайна.

В Лондоне с 2016 года проводится биеннале дизайна [39]. В первый год её проведения Московский музей дизайна получил первый приз за рассказ о ВНИИТЭ и о советском дизайне 1960–1970-х гг.

Графический дизайн также представлен в различных мировых периодических арт-проектах.

Существуют биеннале, избравшие основным акцентом своей выставки плакат. Это и международная Варшавская биеннале плаката [40], которая проводится с 1966 г. до сих пор, и Московская международная биеннале графического дизайна «Золотая пчела» [41], организуемая С.И. Серовым с 1992 г. и в 2018 г. открытая в 13-й раз.

С 1974 г. проводится специализированная ежегодная конференция по вопросам компьютерной графики SIGGRAPH [42] («Special Interest Group on Graphics and Interactive Techniques», «Специальная группа по графическим и интерактивным методам»). Конференция настолько популярна, что с 2008 г. стали проводить повторную конференцию — SIGGRAPH Asia. На конференции представлены наиболее современные товары и услуги в области компьютерной графики и интерактивных технологий. В рамках данной конференции принимает участие «Художественная галерея» (Art Gallery), которая выставляет работы художников и дизайнеров.

Также с 1980 г. в Европе поводятся ежегодные конференции по компьютерной графике Eurographics («European Association for Computer Graphics», «Европейская ассоциация компьютерной графики») [43].

Московский международный фестиваль «Типомания» [44] проводится ежегодно с 2012 г. в России, в Москве. Это событие посвящено шрифту, типографике, каллиграфии, моушн-дизайну и цифровому искусству. Существенными элементами этого арт-проекта являются выставки работ лидеров в области графического дизайна, типографики и шрифтового дизайна, лекции и мастер-классы, а также конкурс видеороликов. Интегрированным образом этого фестиваля-выставки-конкурса стало награждение лауреатов увеличенными макетами букв, составляющих слово «Typomania».

Также в качестве примера специализированной биеннале можно отметить биеннале в области фотографии. О. Л. Свиблова на базе музея «Дом фотографии», позднее названным «Мультимедиа Арт-Музеем», организовывает фотобиеннале. В качестве основных направлений для данных биеннале были выбраны чередующиеся: «Мода и стиль в фотографии» [45] (с 2001 г.) — как «вечная тема», интересующая всех, и «Фотобиеннале» [15] (с 1996 г.) — как «парад» фотоискусства. Данные события отражают концепцию понимания места фотоискусства в мировой культуре и встроены в международную сеть выставочных и музейных событий в современном фотоискусстве.

Также можно выделить специализированные периодические арт-проекты, работающие на стыке искусства и науки (техноискусство или сайнс-арт).

Наиболее масштабным и значимым в этой области можно назвать фестиваль «Арс Электроника» [46] (Ars Electronica) в городе Линц, Австрия. С момента открытия в 1979 по 1986 гг. он проходил в формате биеннале, далее стал проходить на ежегодной основе.

Также биеннале Experimenta [47] во Франции сконцентрирована на проблеме взаимодействия науки и искусства. Её задача, как заявляют организаторы, — наладить контакты между художниками, учёными и технологами в целях обеспечения общего будущего человечества. По их мнению, будущее формируется искусством (поэтическим взглядом на мир), наукой (аналитическим и непредвзятым подходом) и техникой (способом бытия в мире).

Общее число периодических арт-проектов очень велико. На данный момент их количество измеряется сотнями. Сайт Фонда Биеннале (Biennial Foundation) [48] — независимой некоммерческой организации, организованной в 2008 г. и занимающейся развитием данных

выставок, на сегодняшний момент представляет список из более 200 биеннале, проходящих по всему миру.

Периодические арт-проекты, как живые организмы, появляются, развиваются, по каким-то причинам могут прекращать свою деятельность, либо возобновляться вновь. Биеннале фиксируют определенные моменты, которые являются узловыми в развитии искусства, они, как культурное событие, оказываются необходимыми в определенный момент: к примеру, «отраслевые» биеннале могут появляться тогда, когда в них назревает потребность среди профессионального сообщества. Периодические арт-проекты несут на себе отпечаток социальных и политических мировых событий и являются отражением актуального художественного процесса.

Периодические арт-проекты различны по масштабу, охвату, они могут быть мультидисциплинарные или специализированные, новые и с историей, разные по регионам проведения, организованные в разное время. Биеннале и триеннале могут иметь постоянную площадку проведения и географическую привязку к конкретному городу, как, например, Венецианская биеннале. Манифеста, напротив, каждый раз выбирает новое место проведения. Организаторы Антарктической биеннале [49] идут ещё дальше: в её рамках события проводятся по всему миру, а ключевым мероприятием является художественная и научная экспедиция в Антарктиду.

Актуальные периодические арт-проекты, такие как фестивали и конкурсы, биеннале и триеннале и им подобные события, являются устоявшейся культурной формой со своими видами, жанрами, сложившимися экспозиционными принципами, принципами организации и проведения, которая показывают современное состояние в области художественного и проектного творчества, влияют на дальнейшее развитие искусства и являются формой трансляции художественных тенденций. Мероприятия данного типа являются смотром новейших тенденций художественной жизни — это характерно для всех подобных периодических актуальных арт-проектов.

Примечания:

1. Официальный сайт биеннале в Венеции. URL: https://www.labiennale.org/en (дата обращения 13.11.2018).

2. Официальный сайт биеннале в Сан-Паулу. URL: http://bienal.org.br/?l=16 (дата обращения 13.11.2018).

3. Официальный сайт Документы. URL: https://www.documenta.de/# (дата обращения 13.11.2018).

4. *Altshuler B.* Biennals and beyond — Exhibitions that made art history 1962–2002. Phaidon Press Limited, 2013. — 402 с.

5. *Обрист Х.У.* Краткая история кураторства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. — 256 с.

6. *Бухло Б.Х.Д.* Неоавангард и культурная индустрия. Статьи о европейском и американском искусстве 1955–1975 годов. М.: V-A-C press, 2016. — 720 с.

7. *О`Нил П.* Культура кураторства и кураторство культур(ы). М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — 272 с.

8. *Мизиано Виктор.* Пять лекций о кураторстве.- М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — 231 с.

9. *Маклюэн Г.М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека. — М.: Жуковский, «Канон-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. — 464 с.

10. *Гидденс Э.* Последствия современности. Пер. с англ. Г.К. Ольховикова; Д. А. Кибальчича; вступит. статья Т. А. Дмитриева. М.: Издательская и консалтинговая группа «Праксис», 2011. — 352 с.

11. Сайт Гаванской биеннале (Куба) URL: www.bienalhabana.cult.cu (дата обращения 17.11.2018).

12. Сайт биеннале в Шардже (ОАЭ) URL: www.sharjahart.org (дата обращения 17.11.2018).

13. Сайт VI Московской биеннале современного искусства URL: http://6th.moscowbiennale.ru/ (дата обращения 17.11.2018).

14. Сайт V Московской биеннале молодого искусства URL: http://youngart.ru/ (дата обращения 17.11. 2018).

15. Сайт Фотобиеннале Мультимедиа Арт Музея URL: http://mamm-mdf.ru/festivals/photobiennale-2018/ (дата обращения 23.08.2018).

16. Сайт IV Уральской индустриальной биеннале современного искусства URL: http://uralbiennale.ru/ (дата обращения 23.08.2018).

17. Сайт Ширяевской биеннале URL: http://shiryaevo-biennale.ru/ (дата обращения 12.07.2018).

18. Тема: 1-я Московская Международная молодёжная биеннале. // Диалог искусств, 2018, № 3, с. 34-91.

19. Видеозапись встречи с Иосифом Бакштейном в клубе «Цвет ночи» URL: https://www.youtube.com/watch?v=-kxAchaemR0 (дата обращения 17.07.2018).

20. Сайт «Манифесты 10» URL: http://m10.manifesta.org/ru/manifesta-10/ (дата обращения 23.10.2018).

21. *Пиотровский М.Б.* Для музеев нет табу. 50 статей за 10 лет. – СПб.: арка, 2016. – 302 с.

22. *Чебурашкина Е.А., Чебурашкин К.Н.* Российский дизайн на Миланской неделе дизайна 2014 // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2014. № 3. С. 232–245.

23. Сайт биеннале в Лионе URL: http://www.labiennaledelyon.com/ (дата обращения 23.10.2018).

24. Сайт биеннале перформанса Performa URL: http://performa-arts.org/ (дата обращения 11.07.2018).

25. Сайт журнала «Performa Magazine» URL: http://performa-arts.org/magazine (дата обращения 11.07.2018).

26. *Голдберг Роузли.* Искусство перформанса: от футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем, 2013. – 320 с.

27. *Максимова Ю.* Биеннале в Сан-Паулу под угрозой// ARTinvestment.RU 22.11.2008 URL: http://artinvestment.ru/news/artnews/20081122_sao_paulo_biennial.html (дата обращения 17.11.2018)

28. Сайт фонда Паули Томс, архив Лозанских биеннале текстиля URL: http://www.toms-pauli.ch/en/les-biennales/historique/ (дата обращения 16.09.2018) и статья *Онуфриенко Г.* Двенадцать Лозанских биеннале // Декоративное искусство СССР, 1988, №9, с. 4–5.

29. *Цветкова Н.Н.* «Дух искусства безграничен, и волокно объединяет мир». По материалам 9 биеннале «из Лозанны в Пекин», 2016 // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2018, № 3, с. 254 .

30. Сайт биеннале в Каррара URL: http://www.labiennaledicarrara.it/ (дата обращения 11.07.2018).

31. Сайт фестиваля Архстояние в Николо-Ленивце URL: http://nikola-lenivets.ru/history (дата обращения 12.07.2018).

32. Сайт биеннале скульптуры в Лорне, Автралия URL: http://lornesculpturebiennale.com/ (дата обращения 15.07.2018).

33. Сайт биеннале скульптуры в Ванкувере, Канада (Vancouver International Sculpture Biennale) URL: https://www.vancouverbiennale.com/ (дата обращения 15.07.2018).

34. Сайт триеннале Сетоути в Японии URL: http://setouchi-artfest.jp/en/ (дата обращения 11.07.2018).

35. Сайт биеннале скульптуры в Убе, (Международный конкурс скульптуры в Убе, UBE Biennale,UBE International Sculpture Competition) Япония URL: http://ubebiennale.com/index_en.html (дата обращения 15.07.2018).

36. *Бурганова М.А.* Произведения скульптуры на BRAFA-2018 // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2/2018. Часть 1. С. 19-25.

37. Сайт художника Энтони Гормли URL: http://www.antonygormley.com/news (дата обращения 20.08.2018)/

38. Сайт Сиднейской биеннале URL: https://www.biennaleofsydney.art/archive/15th-biennale-of-sydney/ (дата обращения 20.08.2018).

39. Сайт биеннале дизайна в Лондоне URL: http://www.londondesignbiennale.com/ (дата обращения 17.08.2018).

40. Сайт Варшавской биеннале плаката URL: http://biennale.postermuseum.pl/en/ (дата обращения 17.08.2018).

41. Сайт Московской международной биеннале графического дизайна «Золотая пчела» URL: http://www.goldenbee.org/ (дата обращения 17.11.2018).

42. Сайт SIGGRAPH («Special Interest Group on Graphics and Interactive Techniques», «Специальная группа по графическим и интерактивным методам») URL: http://s2017.siggraph.org/ (дата обращения 15.07.2018).

43. Сайт конференции по компьютерной графике Eurographics («European Association for Computer Graphics», «Европейская ассоциация компьютерной графики») URL: https://www.eg.org/wp/ (дата обращения 30.08.2018).

44. Сайт Типомании URL: http://typomania.ru/ (дата обращения 23.08.2018).

45. X Московская международная биеннале «Мода и стиль в фотографии 2017» на сайте Мультимедиа Арт Музея URL: http://mamm-mdf.ru/festivals/fashion-and-style-in-photography-2017/ (дата обращения 5.08.2018).

46. Сайт фестиваля Арс Электроника (Ars Electronica) URL: https://www.aec.at/news/ (дата обращения 17.08.2018).

47. Сайт биеннале Experimenta URL: https://www.experimenta.fr/en/experimenta-the-expo/ (дата обращения 15.07.2018).

48. Сайт Biennial Foundation URL: http://www.biennialfoundation.org/about/ (дата обращения 10.07.2018).

49. Сайт Антарктической биеннале URL: http://www.antarcticbiennale.com/ (дата обращения 17.11.2018).

М.М. ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ

Кандидат технических наук по специальности Техническая эстетика и дизайн, РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

e-mail: maria@preobrazhenskaya.ru

M.M. PREOBRAZHENSKAYA

Candidate of technical sciences in Industrial Design, RSU A.N.Kosygin (Technology. Design. Art)

e-mail: maria@preobrazhenskaya.ru

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КОНЦЕПЦИЙ АРХИТЕКТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ, В ТОМ ЧИСЛЕ ПАРАМЕТРИЗМА, В ДИЗАЙНЕ ОБУВИ С ПРИМЕНЕНИЕМ ТЕХНОЛОГИЙ 3D-ПЕЧАТИ

USING CONCEPTS OF ARCHITECTURAL DESIGN IN THE DESIGN OF SHOES WITH THE TECHNOLOGY OF 3D-PRINTING

Технологии 3d-печати все больше используются в современном зарубежном дизайне. В нашей стране создание обуви на основе 3d-печати практически не практикуется. Необходимо исследование и адаптация к российскому дизайну современных технологий и создание удобного и перспективного метода проектирования обуви для дизайна футуристичных по своему виду моделей обуви и аксессуаров.

Technologies of 3d printing are increasingly used in modern foreign design. In our country, the creation of footwear based on 3d-printing is practically not practiced. It is necessary to research and adapt to the Russian design of modern technologies. And the creation of a convenient and promising method of designing shoes for the design of futuristic shoes and accessories in their kind.

Ключевые слова: 3d-технологии, параметризм в дизайне обуви, современный дизайн обуви, проектирование обуви и аксессуаров.
Keywords: 3d-technology, parametrism in shoe design, modern design of footwear, designing of footwear and accessories.

При создании нового предмета дизайна, для того чтобы он был современным и актуальным, необходимо использовать все новшества, которые появляются и успешно развиваются и в других сферах науки. Необходимо внедрять, все те инновации, которые создаются не только в дизайне, но и в некоторых смежных областях проектирования.

Появление трехмерных технологий печати в конце XX в. вывело генерируемые компьютером трехмерные фрактальные объекты за рамки виртуальной концепции. Трехмерные технологии печати позволяют преобразовать сложные виртуальные абстрактные объекты, как, например, внутренние камерно-спиралеобразные структуры раковины, в физическую форму. Таким образом, применение данных технологий в дизайне дает новые возможности проектирования объекта, которые были недоступны ранее.

Целью создания технологии трехмерной печати, характеризующейся производством добавления материала до получения цельной модели (аддитивное производство), являлось изготовление экспериментальных прототипов для возможности быстрого анализа физического объекта перед его внедрением в массовое производство. Появление новых материалов и совершенствование новых технологий печати способствовало изготовлению готового продукта, что, в свою очередь, расширило рамки сферы применения [1, 49].

В данной статье рассматривается такая область проектирования, как архитектура и ее применение в дизайне обуви, а также влияние 3d-технологий на современный дизайн обуви.

Архитектура обладает особым значением в системе дизайна объектов окружающей среды.

Современное художественное проектирование предполагает построение новых изделий с помощью перспективных технологий как проектирования, так и создания обуви. Сегодня эстетические свойства обуви характеризуются также и степенью новизны, степенью новых внедренных технологий.

Для современного обновления дизайна ведется работа по двум направлениям.

Оптимизация методов художественного проектирования и создания обуви и аксессуаров на основе 3d-технологий моделирования и воплощение обуви на 3d-принтере.

Для совершенствования процесса проектирования обуви и аксессуаров, с применением новых технологий, необходимо изучение

передового опыта ведущих стран мира по производству обуви, а также рассмотрение разработок по этой тематике.

Поисками новых методов проектирования заняты разработчики, научно-исследовательские центры и практикующие дизайнеры. О необходимости создания виртуального прототипа 2d и 3d и новой интерпретации исходной информации говорили многие современные исследователи моды и дизайнеры. Однако методы проектирования требуют постоянного обновления, в связи с меняющимися технологиями, конкурентными требованиями к продукту дизайна и ускорением процесса моделирования [2, 21].

В современном мире технология 3d-печати уже не воспринимается как узконаправленная и дорогая услуга. Доступность и возможность применения различных материалов позволяют проводить смелые эксперименты. Например, голландская архитектурная студия Universe Architecture собирается построить первое в мире здание, секции которого напечатаны на гигантском 3d-принтере. Это далеко не единственный, хотя и впечатляющий пример нетривиального использования трехмерной печати. СЛС (селективное лазерное сплетение), НРМ (моделирование путем наложения слоев расплавленных материалов) и СЛА (стереолитиография) — наиболее распространенные технологии, используемые при 3d-печати. Технологии селективного лазерного сплетения (СЛС) и моделирование путем наложения слоев расплавленных материалов (НРМ) используют расплавленные материалы для создания слоев. 3d-печать позволяет дизайнерам и разработчикам придать нужную форму плоской поверхности.

На сегодняшний день практически все — как запчасти для авиакосмической промышленности, так и детские игрушки, начинают производить при помощи 3d-принтеров. 3d-печать применяется для создания украшений и произведений искусства, архитектуры, в индустрии моды, архитектуре и дизайне интерьера.

Неожиданно органичное сочетание получили высокие технологии и высокая мода. В начале 2011 года студенты двух шведских колледжей искусств обрели мировую известность благодаря созданию Melonia — первых модельных туфель, напечатанных 3d-принтером. При их изготовлении не только используются точно снятые размеры по скану стопы, но и учитываются все ее индивидуальные особенности.

Идея получила развитие у признанных модельеров. Голландский дизайнер Айрис Ван Херпен представила на Неделе высокой моды

в Париже коллекцию «Напряжение», все предметы одежды из которой создавались методами 3d-печати. Она была разработана в сотрудничестве с архитектором Джулией Кёрнер и воплощена компанией Materialise. Применяемая технология 3d-печати фирмы Stratasys получила название Objet Connex. Она позволяет сочетать в одном изделии несколько различных материалов. Такой подход решает множество инженерных проблем, связанных с эластичностью и прочностью изготавливаемых вещей.

Ван Херпен известна как молодой дизайнер авангардного направления, сторонница современных материалов и технологий. В своих ранних работах Айрис использовала точечную лазерную сварку.

3d-печать сейчас активно применяется в производстве обуви и одежды. Однако стоит разделять ее применение. С одной стороны, дизайнеры экспериментируют с изготовлением одежды и обуви непосредственно из материалов 3d-печати, таких как полиамид, гибкий пластик и даже металлы. С другой стороны, известны случаи применения 3d-печати непосредственно в производственном процессе: дизайнеры обуви разрабатывают трехмерные модели новых колодок, изготавливают с помощью печати образцы, тестируют их, меняют то, что необходимо, и цикл повторяется. Как только дизайнер обуви находит нужную ему форму, он отправляет ее на производство, где непосредственно по этой модели строят производственную линейку и массовый выпуск. Второй известный случай — применение 3d-моделирования и печати при изготовлении заказной спортивной обуви по уникальным характеристикам спортсмена-бегуна. Это удобный и экономичный подход, применимый в других сферах.

Перспективы 3d-печати в области промышленного производства — самые что ни на есть позитивные и впечатляющие. Подобная технология прекрасно вписывается в парадигму персонализации всех объектов вокруг, в том числе обуви и одежды. Именно с помощью моделирования и 3d-печати каждый сможет заказать в магазине вещь, идеально подходящую анатомическим особенностям конкретного человека.

Кроме опции персонализации товаров массового потребления, 3d-печать дает возможность заметно сократить и автоматизировать сам производственный цикл, ведь для ее применения требуется задействовать значительно меньше работников и времени [3, 427].

Использование и совершенствование различных современных методик проектирования обуви с применением различных архитектур-

ных стилей, в том числе параметризма и концепций современного архитектурного дизайна.

Исследование специфики проявлений тектонических закономерностей в определенных видах творчества, в частности, в дизайне, позволяет сделать вывод, что произведения этих искусств должны представлять синтез не только с архитектурой, но также с наукой и техникой [4, 482].

Рассмотрение современной архитектуры невозможно без рассмотрения принципов параметризма. Этот стиль архитектуры уже оказал влияние на дизайн обуви.

Развитие параметризма как стиля началось 15 лет назад. Дело в том, что именно за последние годы цифровая техника стала не просто достижением науки, а неотъемлемой частью всей нашей жизни. Развитие средств проектирования дало возможность анализировать более сложные объемы, формы, учитывать в проекте все больше параметров внешней среды. Вместе с этим меняются и функции среды, необходимой для комфортного существования человека и общества в целом. Меняются эстетические и функциональные требования к архитектуре. Основателями данного стиля являются Патрик Шумахер — архитектор и Заха Хадид — британский архитектор арабского происхождения. По словам Патрика Шумахера, параметризм — новый крупный стиль после модернизма. Привлечение анимации, моделирования и формообразующих инструментов параметрического моделирования и скриптов внушили этому движению радикально новые цели и ценности. Эстетически это — элегантность текучести без шва, родственной естественным системам, которая является признаком параметризма. Кроме эстетической узнаваемости, это, к тому же, совокупность последовательных принципов проектирования, что оправдывает трактовку этого эпохального явления как стиля.

Существует масса споров о творческой составляющей процесса параметрического проектирования. Многие архитекторы обвиняют этот подход в излишней математичности, сухости, отсутствии творчества. Да, безусловно, процесс создания модели, в основном, автоматизирован, но цифровое проектирование при всем при этом предлагает множество вариантов формы с одними и теми же параметрами, и выбор конечного результата, наиболее гармонично отражающего концепцию, зависит, как и прежде, от архитектора [5, 118–122].

Есть ряд примеров моделей обуви, выполненных с привлечением архитекторов. Они совсем не боятся применять в своих экспери-







Рисунок 1. Jockey Club Innovation Tower в Гонконге, Zaha Hadid Architects [6], и обувь, сделанная по ее эскизам для United Nude [6]

Рисунок 2. Туфли Ammonite, дизайн Фернандо Ромеро для United Nude, отпечатаны на 3d-принтере [6]

ментах технологии 3d-печати и моделирования. Их работы очень сильно отличаются от той обуви, которую мы привыкли видеть.

Например: Заха Хадид перенесла образы из своих архитектурных проектов в модели обуви, сотрудничая с известными компаниями, что придало обуви вид футуристических по своему дизайну аксессуаров костюма.

Также существуют и другие разработки архитекторов и мировых дизайнеров, которые пробуют свои силы в разработке современного вида обуви.

Янне Киттанен (Janne Kyttanen) — модный финский дизайнер, практикующий использование в своей работе 3d-технологий. Янне разработал футуристическую модель женских туфель специально для дизайнерского бренда United Nude [7].

Кристина Франчешини — итальянский дизайнер из Фермо, маленького городка в центральной Италии. Сейчас она успешно сотрудничает с компанией 3dshoes.com, которая уже научилась работать с такими материалами, как керамика, кевлар, резина, PLA, позолоченная сталь и титан. Ее проект представлен «10 культовыми парами туфель» для женщин. Также Кристина работает над новыми туфлями, украшениями и очками, которые будут напечатаны на 3d-принтере и искусно обработаны в соответствии с итальянскими традициями [8].

Павла Подседникова недавно окончила Академию искусства архитектуры и дизайна в Праге. Она специализируется на концептуальных работах в области дизайна обуви, моды и аксессуаров. Павла также часто сотрудничает с самыми известными чешскими и международными дизайнерами. Ее последнее увлечение новыми технологиями (3d-печать, вакуумное формообразование, ламинирование углеродного

волокна) вылилось в коллекцию Instant Shoe, которая уже удостоилась наград. Для каждой пары обуви коллекции здесь подобрано новое конструктивное решение [9].

Также и российские производители начинают производить обувь с применением 3d-технологий, но пока без применения архитектурных приемов.

Solutions 3D на выставке 3D print expo продемонстрировали первую российскую практичную обувь, созданную на 3d-принтере.

Solutions 3D первыми в России запускают модную напечатанную на 3d-принтере обувь, которая будет практичной, стильной и эксклюзивной [10].

Как мы можем видеть, вся обувь этих дизайнеров, демонстрирует нам прекрасное умение построения уникальных конструкций. Они создаются не из различных компонентов, а на основе одной сплошной конструкции. Но пока это просто создание обуви, без применения архитектурных элементов.

Многое изменилось в дизайне за последнее десятилетие.

Эти перспективные технологии почти не учувствуют в нынешних разработках современных российских дизайнеров. Возможно, это происходит из-за недоступности пока нам как базы проектирования, так и базы производства.

Также это осложняется еще и тем, что нет научно-методической базы для создания подобных образцов обуви.

Изменилась социальная атмосфера проектной деятельности — исчезли многие регламентации, изменился статус проектировщика.

Весьма значительные перемены произошли и в художественной жизни общества: многие проектные предложения, еще вчера казавшиеся рискованными или слишком дорогими, сегодня стали повседневностью [11].

Целью данной статьи был обзор современного развития дизайна на основе концепций архитектурного проектирования в целом и архитектурного стиля параметризм, а также 3d-технологий и поиск методов их внедрения в современный российский дизайн обуви и аксессуаров.

Две взаимопроникающие творческие вселенные: обращенная к вечности и выстроенная пространством и приземленная, собранная из вещей и красок, создающих желанные каждому лично комфорт и удо-

вольствие. И каждая ориентирована на собственную объемно-пространственную типологию, свой набор функционально-геометрических и эмоционально-образных архетипов, потому что архитектурно-художественные проблемы средоформирования решаются возможностями пространственной композиции, а дизайнерские следуют инженерно-техническим обоснованиям, что выливается в нестандартные объемные и плоскостные построения даже для типовых функциональных форм.

Так в дизайне вновь и вновь возникает и творчески решается самая загадочная для мастеров-профессионалов проблема синтеза искусств. Прежде всего — архитектуры и дизайна [12].

Ведется много споров об удобстве этой обуви и ее функциональности.

Будет ли применима обувь без кроя, будет ли она удобна, мы узнаем, только создав ее, а после того — усовершенствовав ее и сделав доступной людям. В этом и состоит основная задача дизайнера — сделать эту технологию удобной для применения как в проектировании, так и для потребителя.

Осознанное и целенаправленное объединение проектной деятельности архитектора и дизайнера обуви с применением новейших технологий в науке и технике может дать огромный толчок к развитию обувного дизайна и задать новый виток в формировании инновационного по своему внешнему виду ассортимента моделей.

Примечания:

1. *Курбатова М.А., Белько Т.В.* Бионический анализ трехмерных технологий печати в дизайне одежды // Дизайн. Материалы. Технология. 2016. № 1 (41).

2. *Афанасьева Н.В., Ерохина Е.Н.* Дизайн-процессы разработки концепта модели и его оценки соответствию стилю // Дизайн. Материалы. Технология. (41) 2008. 2016. № 1 (41).

3. *Халиуллина М.К., Степанов А.Г.* «Применение технологии 3d-печати в высокой моде // Модели инновационного развития текстильной и легкой промышленности на базе интеграции университетской науки и индустрии. Образование — наука — производство. Сборник статей. Казань, 2016. 427 с.

4.*Балашова Н.Н.* Архитектура, ее роль и значение в подготовке дизайнеров // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии. Материалы XVI международной научной конференции Санкт-Петербурга. 28–31 мая 2013 г. СПб., 2013. 482 с.

5. *Еремеева А.А., Поморов С.Б., Пойдина Т.В.* Параметризм в архитектуре. Поиски и решения // Вестник АлтГТУ им. И.И.Ползунова. 2014. № 1–2. 118–122 с.

6. Иллюстрации взяты с сайта: URL: http://www.elle.ru, Парфенова Татьяна. «Обувь, созданная известными архитекторами и дизайнерами». 20 июля 2017 года.

7. Источник: URL: https://novate.ru/blogs/170115/29628/ (дата обращения: 15.08.2018).

8. Источник: URL: http://3dtoday.ru/blogs/news3dtoday/the-italian-designer-presented-a-collection-of-3dprinted-shoes-and-acc/ (дата обращения: 15.08.2018).

9. Источник: URL: http://www.intermoda.ru/cit/3d-pechatnaya-obuv-ot-cheshskogo-dizaynera-tol-ko-na-3d-print-expo-8-10-oktyabrya.html (дата обращения: 15.08.2018).

10. Источник: URL: http://3dtoday.ru/blogs/solutions-3d/3d-shoes/?commentId=48255 (дата обращения: 15.08.2018).

11. Шимко В.Т. Проектирование городской среды. М.: Архитектура-С, 2006.

12. Там же.

А.В. РЫЖОВ

Вице-президент «Ассоциации промышленных дизайнеров», доцент МГХПА им. С.Г. Строганова, кафедра «Промышленный дизайн»
e-mail: art_ura@mail.ru

A.V. RYZHOV

Vice-president of the «Association of industrial designers», associate Professor MGHPA of the Stroganov Academy (MGHPA), department of «Industrial design»
e-mail: art_ura@mail.ru

ПРОТОТИПИРОВАНИЕ И ОРГАНИЗАЦИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ РЕМЕСЛЕННИКОВ 1-Й ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА КАК ПРЕДПОСЫЛКИ К СТАНОВЛЕНИЮ ПРОЕКТНЫХ ФОРМ ПРОМЫШЛЕННОГО ДИЗАЙНА РОССИИ

PROTOTYPING AND ORGANIZATION OF THE ARTISANS OF THE 1ST HALF OF THE XVIII CENTURY AS A BACKGROUND TO THE ESTABLISHMENT OF THE PROJECT FORMS OF RUSSIAN INDUSTRIAL DESIGN

Зарождение дизайна как самостоятельной профессиональной деятельности связано с развитием прикладных наук, технологии и массового производства. Хотя история дизайна как проектной деятельности многогранна и включает факты из области архитектуры, техники, изобразительного искусства, теории знаковых систем, социологии, культурологии, проблем коммуникации, рекламы и маркетинга, функционального анализа и эргономики, тем не менее, XX век дал ряд фундаментальных исторических исследований, посвященных именно этой профессии. В России дизайн как определение вида деятельности получил конечную формулировку только в конце XX века. На протяжении столетий «дизайн» искал законченную структуру — как понятия — и терминологическую идентификацию. Деятельность в данной сфере имела множество интерпретаций и обозначений: художник, мастер, ремесленник, изобретатель, художник-конструктор. Одно ясно, что определяющими факторами для полноценного проек-

тирования в сфере дизайна являются методы разработки, способы изготовления и технология производства.

The emergence of design as an independent professional framework is associated with the development of applied sciences, technology and mass production. Although the history of design as a project framework is multifaceted and includes facts from the field of architecture, engineering, fine arts, the theory of sign systems, sociology, cultural studies, communication, advertising and marketing, functional analysis and ergonomics, nevertheless, the 20th century gave a number of fundamental historical studies devoted to this particular profession. In Russia, design, as the definition of the type of framework, received a final formulation only at the end of the XX century. For the resolution of centuries, «design» sought a complete structure as concepts and terminological identification. The framework in this area has many interpretations: and notations artist, master, artisan, inventor, designer. One thing is clear that the determining factors for a full-fledged design in the field of design are methods of development, manufacturing methods and production technology.

Ключевые слова: дизайн, история дизайна, XX век, массовое производство.
Keywords: design, history of design, XX century, mass production.

Зарождение дизайна как самостоятельной профессиональной деятельности связано с развитием прикладных наук, технологии и массового производства. Хотя история дизайна как проектной деятельности многогранна и включает факты из области архитектуры, техники, изобразительного искусства, теории знаковых систем, социологии, культурологии, проблем коммуникации, рекламы и маркетинга, функционального анализа и эргономики, тем не менее, XX век дал ряд фундаментальных исторических исследований, посвященных именно этой профессии.

В России дизайн как определение вида деятельности получил конечную формулировку только в конце XX века. На протяжении столетий «дизайн» искал законченную структуру как понятия и терминологическую идентификацию. Деятельность в данной сфере имела множество

интерпретаций и обозначений: художник, мастер, ремесленник, изобретатель, художник-конструктор. Одно ясно, что определяющими факторами для полноценного проектирования в сфере дизайна, являются методы разработки, способы изготовления и технология производства.

Истоки исследовательского интереса к проектной деятельности и ее организации берут свое начало в древних временах. В античный период проектирование рассматривалось как «наука архитектора». Деятельность архитектора была связана не только с возведением зданий, но и с созданием строительных и военных машин. Описание системы знаний и принципов организации этой науки представлено в труде римского архитектора и механика Витрувия, жившего 2 тысячи лет назад в эпоху Цезаря и Августа [1, с. 332].

Вместе с тем, как менялись традиции и условия жизни на протяжении веков, менялись методы организации деятельности. Предметно-пространственная среда человека много веков имела рукотворный характер сотворения и была результатом длительного и кропотливого труда мастеров-ремесленников. С возникновением первых в России мануфактур в XVII в. изменилась культура труда. Это находило выражение, прежде всего, в наличии разделения труда внутри производственного цикла, а также в появлении важнейших для этого времени изменений в технологии производства, ставших возможными благодаря использованию гидроэнергии. Причем в наибольшей степени все эти новые явления были присущи металлургии, где в XVII в. возникло и наибольшее число мануфактур [2].

Предпосылки к развитию проектной деятельности были основаны на развитии форм организации самой деятельности в процессе работы и производственного цикла. Если рассматривать понятие «организация» как процесс, то это есть деятельность по созданию или усовершенствованию взаимосвязей между частями и элементами с целью внесения упорядоченности в процессы и повышения их эффективности, а также понятие «проектирование» как осознанную целенаправленную деятельность, обладающею определенной структурой, то есть последовательностью и составом стадий и этапов разработки проекта, совокупностью процедур и привлекаемых технических средств, взаимодействием участников процесса. Можно перефразировать терминологическую цепочку и определить, что «организация проектной деятельности» есть «создание упорядоченной структуры». В связи с этим можно рассма-

тривать историю формирования художественно-промышленной деятельности как создание упорядоченной структуры в изобразительном творчестве мастеров-ремесленников. Другими словами, изобразительное творчество мастеров, ремесленников или художников приобретает свое новое выражение в структуре деятельности в процессе перехода на новый качественный виток технического прогресса.

С древних времен люди объединялись в группы для получения качественного или количественного результата в деле, например: для ловли рыбы — плели и натягивали сети, для сооружения зданий — придумывали и усовершенствовали инструменты для последующей коллективной стройки. Тот процесс, который требовал последовательности действия, взаимодействия участников, совокупности процедур и привлекаемых технических средств можно назвать проектной деятельностью. Такого рода деятельность содержит в себе, наряду с физическим трудом, и умственную работу. В средневековье субъектом подобного вида деятельности были ремесленники, в качестве мастера или подмастерья. Однако в современном мире деятельность ремесленника противопоставляется творчеству художника, в отличие от древних времен, когда ремесло и искусство были единородными.

Цехового устройства на Руси не сформировалось, как в Западной Европе, в XI–XIII вв. Но существовали отечественные формы организации ремесла, например: артели плотников, каменотесов и т.д.; «концы» — объединения ремесленников одной специальности Великого Новгорода и Пскова; «сотни» — объединение не только купцов, но и ремесленников одной специальности в больших городах; «братства» — еще большие, чем «сотни», объединения ремесленников в городах с многонациональным составом; «слободы» — ремесленники смежных специальностей, проживающие вблизи городов. Все эти объединения имели выборных старост, свои кассы, посещали свою церковь, существовали устные уставы и правила, определявшие труд и быт ремесленников.

Накануне XVII в. в стране сложились следующие ремесла: пошив одежды и обуви: сапожники, башмачники, кафтанники и т.д.; изготовление предметов быта и домашнего обихода: горшечники, замочники, бондари, столяры-краснодеревщики и др. Для деревянного и каменного зодчества нужны были плотники, кровельщики, позднее — стекольщики, каменщики; оружейное дело: пищальники, арбалетчики и др.; ювелирное дело: золотых и серебряных дел мастера, косторезы;

по-прежнему широко развивалось производство орудий труда и предметов быта.

В Русском государстве в XVII в. образовалось около десяти специализированных промышленных районов: металлургический (железо, сталь): Тула, Великий Новгород, Устюг; меднолитейный: Москва, Псков; кожевенное производство: Ярославль, Вологда и др. Выделкой сукна отличаются Троице-Сергиев монастырь; изготовлением полотна и холста: Великий Новгород и Псков. Далее шли: деревообработка — Тверь; мыловарение: Ярославль; солеварение: Усолье, Соль-Вычегодск и другие места на севере европейской части и на Урале и др. Развивалось также гончарное производство, фарфоровое и стекольное, также канатное, сундучное, замочное и художественные промыслы.

В XVII в. казенными мануфактурами, кроме пушечного двора, являлись: оружейная палата, хамовный двор (дворцовая полотняная мануфактура), денежный и ювелирные дворы. Частновладельческими мануфактурами были купеческие предприятия, в числе первых их владельцев стал новгородский купец Семен Гаврилов.

Ремесленники-кузнецы создавали мануфактуры в Устюжне, Туле, Тихвине, Устюге Великом в виде металлообрабатывающих предприятий. А кузнец Никита Антуфьев (более известный как Никита Демидов) еще в 1690 гг. организовал в Туле чугунолитейную мануфактуру.

Истоки и предпосылки к возникновению проектной деятельности в области художественной промышленности берут свое начало с XVIII в., петровских времен. Так как смысловая основа дизайна имеет западноевропейские корни, изучение проектных форм становления художественно-промышленной деятельности следует начинать с эпохи внедрения идей европейского абсолютизма на Руси. Петр ставил глобальную проблематику в переустройстве России и одним из главных аспектов развитии промышленности являлось техническое и научное переоснащение производства. Прообразом для основных реорганизаций была одна из ведущих стран Европы того времени — Голландия. Страна, передовая в мореходном и судостроительном деле, где процветало равенство наук и ремесел, искусства и техники. Началом проекта реформаторских преобразований стало знаменитое Великое посольство, когда три посла и сам царь отправились в Европу. «В центре внимание Петра были — мануфактуры, верфи, арсеналы, порты, корабли, крепости, мастерские, монетные дворы, университеты, коллекции, му-

зеи, анатомические театры, лаборатории, школы, дороги, мосты, средства передвижения» [3, с.86, 38]. В Голландии суда строили, в основном, полагаясь на богатый практический опыт и чутье. Петру же нужны были ясные и твердые правила определения размеров и пропорций для того, чтобы самостоятельно строить отечественный флот, и этот факт стал отправной точкой для становления процесса прототипирования и организации форм проектной деятельности в России. Так, по указу Петра была переведена на русский язык книга голландского картографа и географа Карла Алларда «Новое галанское корабельное строение глашающее совершенно чинение корабля». Книга была переведена Салтыковым и издана на Московском печатном дворе. В библиотеке Петра было несколько экземпляров этого издания, в котором содержится более ста гравюр на меди, раскрашенных от руки акварелью, с изображением кораблей, морских флагов и инструментов. Наряду с множеством альбомов рисунков и чертежей по голландскому кораблестроению XVIII века, книга Карла Алларда занимает особое место, так как содержит как теоретические, так и практические основы кораблестроительной деятельности.

Одновременно с возведением флота решались задачи по созданию новой столицы России, которая должна была стать центром империи и европейской сверхдержавы. И эта задача была выполнена. Реализация глобального проекта по созданию прототипа целого города в короткий временной период требовала разработки четкого последовательного плана: исследования аналогов, постановки проектной задачи с определением функционального назначения. В качестве основы для развития науки и промышленности в Санкт-Петербурге были созданы несколько значимых объектов: Адмиралтейская верфь, Кунсткамера и Академия наук. Первым промышленным предприятием стала Адмиралтейская верфь, открытая в 1705 году на Адмиралтейской стороне (левый берег Невы). В 1709 году по распоряжению Петра I в Адмиралтействе была основана так называемая модель-камера (нидерл. model-kammer — комната моделей, кладовая образцов), где хранились корабельные чертежи и модели. Согласно «Регламенту о управлении адмиралтейства и верфи» 1722 года, в модель-камере сохранялись модели всех судов, здесь построенных: «Когда зачнут который корабль строить, то надлежит приказать тому мастеру, кто корабль строит, сделать половинчатую модель на доске, и оную купно с чертежом по спуске корабля, отдать в коллегию Адмиралтейскую». В 1719 г. в Санкт-Петербурге открывается

для всеобщего обозрения первый русский музей Кунсткамера — музей диковин, привезенных Петром из Европы: приборов, моделей, медицинских препаратов. В 1724 году была основана Академия наук (вначале она называлась «Академия наук и художеств»), в качестве образца и при создании которой была взята все та же голландская модель. Здесь под одной крышей работали ученые, изобретатели и художники, учились переплетному делу и рисованию, а в «Инструментальной палате» изготовляли и чинили гномоны, чертежные и навигационные инструменты. В Академии были объединены научно-исследовательские и педагогические учреждения, что было продиктовано необходимостью решения двойной задачи — подготовки собственных научных кадров и развития науки и искусства. Учреждение Академии наук и художеств в самом конце правления Петра I может считаться основой для организации проектной деятельности как синтеза научных достижений и поиска новых художественных форм эстетики.

Петр вызывал из-за границы граверов, живописцев, архитекторов, а затем предполагал открыть преподавание искусств в «Академии». План Петра отчасти осуществился, но уже при Екатерине I было введено преподавание искусств — живописи и скульптуры. Академия наук при бедности условий, в которые поставлено было преподавание искусств, не могла образовать художников, но успела подготовить множество сведущих мастеров, успешно исполнявших заказы. Множество сделанных ими копий с известных картин знакомили общество с эстетическими потребностями.

По новому образцу проходило и обустройство городов и поселений. Средневековые формы организации ремесла и торговли прекратили свое существование в виде свободных поселений «слобод» и других форм организации. Во главе поселений, которые преобразовались в села или слились с городами, были поставлены «магистраты». Им было поручено «купечество и мануфактуры размножить». Для развития торговли, сбыта ремесленных изделий, распространения народного довольства и умножения казённых сборов Главный магистрат должен был стараться об увеличении количества ярмарок и торгов. Между тем от мастеров всякого дела стали требовать свидетельства о том, что предъявитель «подлинно такого художества мастеровой человек, а не подложный» [5]. С учреждением магистратов Пётр предложил им всех ремесленников разделить по западноевропейскому образцу на цехи, чтобы

каждое ремесло составляло особый цех. Во главе каждого цеха должны были стать «алдерманы» — старшины. В цех мог записаться всякий начинающий каким-либо ремеслом, будь он даже дворцовый или владельческий крестьянин. Всякого желающего записаться свидетельствовали представители цеха, и, если свидетельствуемый представлял достаточные образцы своего искусства в данном ремесле, цех провозглашал его мастером и выдавал ему свидетельство на это звание. Всякому мастеру на его работе, исполненной по заказу или на продажу, предписывалось ставить клеймо, и без клейма никто не имел права продавать свой товар. Клеймо можно было ставить лишь по одобрению работы старшиной цеха. Старшина, если находил работу неудовлетворительной, мог ее просто уничтожить. Вводя цеховое устройство, Пётр думал таким образом вызвать движение в ремесленной промышленности, поощрить ее развитие, привлечь к занятию ремеслами большее количество рук и сил. Но цехи возникли только в Москве и Петербурге и нашли свое полноценное развитие лишь во времена Екатерины II.

Промышленная революция — это, прежде всего, внедрение в процесс производства станков. Это замена уникальных движений ремесленника воспроизводимыми, повторяющимися движениями машины. Историю становления художественно-промышленной деятельности в России необходимо изучать с работ художников, изобретателей и ученых. В полной мере соединить в своей деятельности науку и ремесло удалось петровскому механику Андрею Константиновичу Нартову. Одновременно с инженерным мастерством, он обладал художественными навыками в области пластических и декоративных искусств. Благодаря этому сочетанию, Нартов мыслил о разработке своих объектов именно как дизайнер. Он конструировал промышленные, функциональные механизмы, такие как винторезный станок, токарный и копировальные станки. Работая в дворцовой «токарне» Петра I, Андрей Нартов разработал и построил ряд механизированных станков для получения копированием барельефов и произведений прикладного искусства. Большой скачек в развитии своей деятельности Нартов получил в 1718 году, когда был послан царем в Пруссию, Голландию, Францию и Англию для усовершенствования в токарном искусстве и «приобретения знаний в механике и математике». По возвращении Нартова из-за границы Пётр Великий поручил ему заведовать своей токарней, которую Нартов расширил и пополнил новыми машинами, вывезенными и выписанными им из-за границы [4, с.282] (рис. 1).

В 1724 году Нартов предоставлял проект создания Академии разных художеств, в которой предлагал обучать студентов не только рисованию, скульптуре, архитектуре и т.п., но и различным техническим наукам: строительству, обработке металлов, конструированию и др. [5, с.544]. Ему приходилось проводить экспертизу проектов и самому придумывать механизмы. Занимаясь также медальерным делом, Нартов изобрел станок, позволявший вырезать в металле точные копии форм, сделанных в других, более податливых материалах — гипсе, воске. Разрабатывая проекты станков, Нартов старался придать им более гармоничный облик. По своим формальным признакам они напоминают модели архитектурных сооружений, в которых узнаются колонны, основания, карнизы. Тектоника была передана при помощи элементов архитектурных форм статичных несущих и несомых частей. Оригинальное соединение выразительных элементов «машинной эстетики» и архитектурного декоративного орнамента — главный художественный прием в проектирование станков Нартова. Станки Нартова сохранились в некоторых музеях, в частности, в Эрмитаже в виде натурных образцов и на рисунках. Однако свои проекты Нартов предлагал издать в виде иллюстрированного альбома с посвящением Петру I. «Театрум махинарум» — так называл он свою рукопись, которая была своеобразной энциклопедией станкостроения, медальерного и токарного искусства 1-й половины XVIII в. Свой исследовательский труд Нартов хотел напечатать и сделать доступной всем токарям, механикам и конструкторам. Книга, над которой он работал долгие годы, содержала точное описание оригинальных токарных, токарно-копировальных, токарно-винторезных станков. Нартов давал подробные чертежи станков, составлял пояснения, разрабатывал кине-



Рисунок 1. Токарно-копировальный станок. А.К.Нартов, 1729 г. Санкт-Петербург, Находится в Эрмитаже с 1941 г. (Зал культуры и искусства России первой половины XVIII в.)

матические схемы, описывал применявшиеся инструменты и выполненные изделия. Но подготовлена она была уже после смерти императора, и проект остался неосуществленным. Среди последних разработок Нартова можно выделить станок для изготовления многозаходных винтов с прямоугольной нарезкой. (Аналогичные станки были построены лишь в конце XVIII в. — Джоном Уилкинсоном в США и Генри Модели в Великобритании [6, с.282].)

После смерти Петра Нартов продолжал свою активную профессиональную деятельность. В 1742 году, возглавив Академию наук и художеств, Андрей Константинович проводил инициативы по организации проектной деятельности. Он считал главной задачей необходимость усовершенствования и распространения «художеств» путем аттестации специалистов и обучения молодежи опытными мастерами. Аттестация понималась как официальное утверждение мастера того или иного искусства специальным Советом Академии. Здесь не было разграничения между наукой, искусством, ремеслом и явилось, по сути, первым упорядоченным действием по приведению смежных сфер деятельности к единой структуре оценки.

Также стоит вспомнить имена людей, которые оказали большое влияние на развитие науки и проектной деятельности в России — это И.И.Ползунов, И.П.Кулибин, Е.А.Черепанов и, конечно, М.В.Ломоносов. Все они изобретали и творили в постпетровское времена. Их множественные существенные труды доказывают большое значение структурных преобразований Петра I в области организации науки и проектной деятельности. А по значимости трудов и влияния на науку, просвещение и культуру первого российского императора отчасти сопоставимы с первым академиком Ломоносовым. Как писал А.С.Пушкин, «Ломоносов был великий человек. Между Петром I и Екатериною II он один является самобытным сподвижником Просвещения» [7, с. 248–255].

История проектной деятельности, в первую очередь, — это история науки и техники. Исследуя образцы производства петровских времен, можно увидеть множество изделий, выполненных для оснащения кораблей и обеспечения флота. Со строительством Петром I Адмиралтейской верфи наладилось одновременно и изготовление важнейших предметов навигации, например, таких, как компас. Работы по изготовлению приборов долгое время велись вручную, и качество компасов зависело от искусства мастеров. Для этих целей Петр приглашал



Рисунок 2. Компас корабельный, Россия, Первая четверть XVIII в. «Государственный Эрмитаж» Кабинет Петра Великого, Компасная мастерская при Адмиралтейской коллегии, Неизвестный мастер. С.-Петербург. Материал: дерево, латунь, стекло, бумага

специалистов из-за границы, но помощников им заставлял назначать из русских. Однако кустарное изготовление компасов не могло удовлетворить быстро растущий флот. В связи с этим в 1721 году при Адмиралтейской верфи был заложен фундамент инструментальной мастерской по изготовлению компасов, песочных часов, солнечных часов с компасом, чертежных инструментов, зрительных труб и других приборов [8, с.240]. Для контроля над качеством работы судовые компасы ежегодно после окончания компании сдавали в мастерскую для проверки. Корабельный компас петровского времени представлял собой квадратный деревянный ящик, в котором крепилось поворотное кольцо. Внутри этого кольца подвешивался медный котелок, на дне которого была укреплена острая шпилька, на которую опиралась картушка с намагниченной природным железняком стрелкой из отрезка проволоки. На стеклянной крышке котелка устанавливалось визирное устройство для определения азимутов светил (рис. 2).

Все реформы XVIII века в области просвещения характеризовались развитием связей с западноевропейской культурой и были объединены с задачами укрепления абсолютистского государства. В начале XVIII века в России происходят преобразования Петра I, которые оказали серьезное воздействие на развитие отечественного предпринимательства. Это касается, в первую очередь, сферы промышленного производства. В допетровскую эпоху еще не в полной мере сложились условия для инвестиций капитала в промышленность. Преобразования



Рисунок 3. Экспозиция Музея «Домик Петра I» в Санкт-Петербурге

Петра I резко стимулировали этот процесс. В первой четверти XVIII века было создано около 200 (а по некоторым подсчетам — и до 400) крупных предприятий. Они производили железо, вооружение, военное снаряжение, на верфях строились корабли. Все это использовалось для оснащения армии, которая вела более чем двадцатилетнюю войну со Швецией. Десятки предприятий возникли и в сфере легкой промышленности. Они были ориентированы на удовлетворение потребностей верхов общества, принимавшего европейский быт. Производили зеркала, ленты, чулки, шляпы, шпалеры, курительные трубки, сахар и т.п. В экспозиции Музея Домика Петра I в Санкт-Петербурге можно и сегодня увидеть уникальные образцы художественной промышленности того времени — большой дубовый стол работы русских мастеров, накрытый на голландский манер легкой скатертью поверх тяжелой бархатной; стулья, сделанные по английским образцам; медная и оловянная посуда, изготовленная в русских мастерских; щипцы из олова и цветных металлов для колки орехов; медный подсвечник на две свечи и образцы бокалов с первого стекольного завода (Ямбургского) России, владельцем которого был А.Д.Меншиков. Промышленное строительство в эпоху Петра I в полной мере соответствовало целям и потребностям его реформ, и решающая роль в активизации крупного предпринимательства в сфере промышленности принадлежала государству (рис. 3).

В 1719 году знаменитый указ Петра Великого разрешил «каждому на Руси искать, чистить и плавить металлы», [2] и именно тогда появились первые кустарные производства, организованные при мануфактурах. Основой же всей промышленности стали металлургические

заводы. Под эгидой купцов Строгановых и промышленников Демидовых на Урале строились металлургические заводы и мастерские художественного литья, а на Петровском чугунно-плавильном заводе (г. Петрозаводск) было налажено художественное литье и художественная обработка металла.

Мануфактура пришла на смену ремеслу средневековых цехов и во многом предопределили социально-экономическое направление развития России на многие века. Мануфактура в начальный период своего возникновения отличалась от ремесла более высокой культурой труда. Это находило выражение, прежде всего, в наличии разделения труда внутри производственного цикла, а также в появлении важнейших для этого времени изменений в технологии производства, ставших возможными, благодаря использованию гидроэнергии. Самое слово «мануфактура» означает «ручное производство», но мануфактура — это уже промышленное предприятие со значительным капиталом и с наемными рабочими, производящее продукцию на широкий рынок. Всего же в Петровскую эпоху существовало четыре вида мануфактур: казенные; посессионные; вотчинные, принадлежавшие дворянам на праве полной собственности, и купеческие. В России не хватало знаний и технологий — правительство Петра I не жалело средств и льгот для привлечения иностранных специалистов на отечественные заводы и мануфактуры.

В России с давних пор существовали различные художественные ремесла, имелись помещичьи и дворцовые мастерские, в которых осуществлялось ученичество, во многом послужившее прочным фундаментом для дальнейшего развития школы декоративно-прикладного искусства, включая и академическую [9, с. 8–43]. Однако работавшие доморощенные одиночки и вновь подготавливаемые мастера не могли полностью удовлетворить потребность в интерьерных произведениях из золота и бронзы, фарфора и стекла, в таких изделиях, как ткани, обои, мелкие туалетные принадлежности и т.п. Поэтому с середины XVIII века возникали мануфактуры, принадлежавшие дворянству и купечеству, а также императорскому двору. Но их было сравнительно немного, что давало возможность европейским промышленникам наводнять русский рынок своей продукцией, отвечающей вкусам верхних слоев общества. Иностранцы не только свободно ввозили свои товары в Россию, но и, принимая русское подданство [10], заводили

здесь собственные предприятия (в особенности, по художественное промышленности) и, с целью сохранения секретов своего производства, ввозили рабочих-иностранцев.

Автор «Очерка истории мануфактур в России», перечисляя фабрики 2-й половины XVIII века, с горечью отмечал: «Фабрики — шелковые, суконные, шляпные, табачные, обойные, ленточные, миткалевые, и некоторые подобные им, принадлежали иностранцам; или принадлежа русскому, управляемы были иностранцами, и даже на многих и работники-то были иностранцы» [11, с.29]. Однако к началу XIX века уже значительно возросло количество крупных и мелких мануфактур отечественной промышленности, которые постепенно, еще до реформы 1861 г., преобразовались в фабрики [12, с.31]. Старая крепостная мануфактура в борьбе с промышленностью Запада за «свои рынки» встала также на путь технического обновления. Отечественная художественная промышленность в целях конкуренции с иностранными изделиями, заполнявшими русские рынки, стремилась поднять качество художественно-промышленной продукции путем организации специальных школ и музеев [13, с.200–211]. Предпосылки к данным преобразованиям были заложены именно в первой четверти XVIII века

Накопленный опыт и знания поколений в творческих экспериментах народных мастеров-ремесленников при растущем спросе на товары положили начало к переосмыслению процесса изготовления изделий. Объединяя частных мастеров в ремесленные группы при появлении в России промышленных предприятий XVIII века, возникает ускорение производства. Изменяется способ изготовления и организация производственной деятельности. Вместе с тем, существовало разделение труда и обязанностей, но не было системы организации проектной деятельности.

Мануфактуры и мастера-ремесленники не смогли организовать между собой упорядоченную структуру и сформировать точную форму проектной деятельности. Взаимодействие стало лишь прообразом и имело предпосылки к организации проектной деятельности за отсутствием главного — системного подхода. Предпосылки к появлению системного подхода к процессу проектной деятельности возникли лишь в 20-х гг. XX века. Но, тем не менее, Петровские реформы не только дали импульс к развитию науки и техники, а также заложили основу промышленному прототипированию и поиску форм организации проектной

деятельности. Несмотря на глобальные задачи Петра в переустройстве России, а именно в техническом и научном переоснащении производства — эстетика, не имевшая значительный приоритет в данной модели, тем не менее, оставалась неотъемлемым элементом инновационных процессов. Создание объектов, основанных на западных прототипах, оставляло место для всевозможных художественных изысков. Копируя западные образцы изделий, технику и технологию, воле неволей менялась и структура конечного продукта деятельности. Но основой для развития проектной деятельности и ее организации должно было стать «Государственное регулирование», но оно не могло заменить рыночных отношений. Это делало невозможной конкуренцию, а тем самым и совершенствование производства.

Один из лозунгов современного капиталистического общества гласит — «Конкуренция обостряет мысль», что как для предпринимательской, так и дизайнерской деятельности является главным смысловым принципом. Соответственно отсутствие такового ограничивает возможности для развития деятельности связанной с проектной основой. Несмотря на то, что в «петровской» России мануфактуры были, в основном, казенными или строились по инициативе государства, что приводило к монополии на производство продукции, основные механизмы для делопроизводства как структуры были заложены. Конкуренцию заменяли общекультурные решения задач, поставленные Петром при создании полноценной империи с присущем ему «триумфальным стилем».

Возникает вопрос, стоило ли создавать мануфактуры мерами государственного принуждения, и не проще ли было предоставить промышленности развиваться естественным путем, в соответствии с экономическими законами, как это происходило в Западной Европе? Видимо, стоило, так как перед Россией стояла задача «догнать, ликвидировать экономическое отставание». Надо было немедленно создать мануфактурную промышленность, так как ждать, когда она возникнет эволюционным путем, значило закрепить возникшее отставание от Европы. Кроме того, на Западе было свободное бюргерство, которое и рождало предпринимателей, а в России крестьянские промыслы были скованы крепостничеством, поэтому были лишены возможности проявлять подобную инициативу. Но в стране в это время уже существовало государственное предпринимательство, а крепостничество обеспечивало условия для принудительного «внедрения» мануфактур. И все же именно в

начале XVIII века в России зародилась новая организационная модель в художественной промышленности, которая способствовала становлению проектных форм деятельности и явила предпосылки к дизайну.

Библиография:

1. *Витрувий.* Десять книг об архитектуре. М.: изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1936.

2. О технике и технологии металлургии XVII в. см.: Цейтлин Е. Техника производства русской мануфактуры XVII в. Архив истории науки и техники, 1934. Вып. 2; Гамбаров А.И. Основное оборудование мануфактурной металлургии в России в XVII в. Там же. 1935. Вып. 7; Стоскова Н.Н. Указ. соч.; Бакланов Н.Б., Мавродин В.В., Смирнов И.И. Указ. соч. и др.).

3. *Андреев И.* Путешествия Петра I. Диалог культур // Знание — сила. 2004. № 4. Ч. I.

4. *Загорский Ф.Н.* Очерки по истории металлорежущих станков до середины XIX века. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1960.

5. *Брызгов Н.В., Жердев Е.В.* Промышленный дизайн: история, современность, футурология. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2015.

6. *Загорский Ф.Н.* Очерки по истории металлорежущих станков до середины XIX века. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1960.

7. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 17 т. М.: Воскресенье, 1994. Т. 11.

8. *Корякин В.И. Хребтов А.А.* От астролябии к навигационным комплексам СПб.: Судостроение, 1994.

9. Подробнее об истоках русской школы декоративного искусства в XVII–XVIII в. см.: Пронина И.А. Декоративное искусство в Академии художеств: Из истории русской художественной школы XVIII — первой половины XIX века. М., 1983.

10. Патриотическое рассуждение московского коммерсанта о внешней российской торговле // Русский архив. 1837. № 9.

11. *Б-шев Вл-р.* Очерк истории мануфактур в России. СПб., 1833.

12. Там же.

13. См. об этом: *Пронина И.А.* Художественно-промышленные школы России в первой половине XIX века // Труды Академии художеств. М., 1985. Вып. III.

Р.И. АЛИЕВА

Старший преподаватель кафедры «Средовой дизайн»
e-mail: r.alieva@mail.ru

R.I. ALIEVA

Senior Lecturer of the Department «Environmental Design»
e-mail: r.alieva@mail.ru

ПРОБЛЕМАТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ДИЗАЙНЕ СРЕДЫ

PROBLEMATICS OF ARTISTIC IMAGE IN DESIGN ENVIRONMENT

В данной статье рассматривается вопрос о формировании концепции художественного образа в контексте органической взаимосвязи человека и малой архитектуры. Определяется характер художественного образа как категории искусства, где логически соединяются и развиваются разные виды проектной деятельности. Дается понятие о сторонах эстетической конструкции архитектурно-дизайнерского произведения в рамках формирования художественных свойств среды.

This article discusses the formation of the concept of artistic image in the context of the relationship between man and architecture. The character of the artistic image as a category of art is defined, in which different types of project activities are logically combined and developed.

Ключевые слова: дизайн, среда, художественный образ.
Keywords: design, environment, artistic image.

Общеизвестно, что возникновение в 20 веке дизайна как самостоятельного вида искусства неразрывно связано с графикой, живописью и скульптурой.

Синтез этих видов искусства, имеющих свои, сложившиеся за много столетий традиции, позволил дизайну образовать и в дальнейшем развить собственную профессиональную структуру. Генезис ди-

зайн-деятельности начала 20 столетия четко показал еще одну важную составляющую данного синтеза — архитектуру. Ведь совсем не случайно проводниками новых, авангардных течений в искусстве выступили именно архитекторы — как за рубежом, так и в России.

«Средовой дизайн», включающий в себя такие понятия, как архитектура и пластические искусства, графический и промышленный дизайн, моду, сценографию образовали эстетически осмысленную предметно-пространственную целостность. Это направление возникло в нашей стране сравнительно недавно — в 1990-е годы, но уже делает свои решительные попытки развить и расширить границы дизайнерской деятельности. Хотя, например, в учебной программе еще дореволюционной Строгановской школы в 1910-е годы делались студенческие работы, которые, безусловно, могут рассматриваться как проекты средовых объектов. Это различного вида рекламные уличные тумбы, организация входной зоны Московского ипподрома, а также костюмы и сценографические декорации для спектаклей, в частности, для театра Всеволода Мейерхольда.

Развитие научно-технической эволюции обусловило расширение дизайнерской сферы на пути дальнейшего совершенствования второй среды человеческого бытия — предметного окружения. Немалую роль в восприятии окружающей нас действительности играет эстетика как весьма существенная категория художественного произведения. В данном контексте эстетическое начало посредством мысли автора трансформируется в художественный образ как в идейный фундамент будущего проекта.

Художественный образ не возникает из «ниоткуда», его начало — субъективные психологические, эмоционально-чувственные, зрительно-слуховые ассоциации.

Художники различных видов искусства на протяжении столетий оперировали данным «набором» для придания своему произведению высоко эмоционального звучания. Как показывает практика, синтез этих ассоциаций, составляющих художественный образ, актуален и поныне.

Изучение вопроса о художественной образности среды имеет определенное методическое значение для практикующих дизайнеров, стремящихся к тому, чтобы их произведения были подлинно художественными и вызывали адекватные эстетические переживания. Примерами дизайн-архитектурных разработок, где художественный образ

нашел свое яркое воплощение являются парк Зарядье (Москва), Хрустальный дворец (Лондон), Пьяцца д' Италия (Нью-Орлеан) и т.д.

Правильное формирование художественного образа составляет главное звено работы над дизайн-концепцией средовых систем — звено, без которого немыслимы ни преемственность образных представлений как основы выживания новой культуры, нового социума, ни новаторство архитектурно-дизайнерских решений.

Как указывал Гегель, поэтическое представление потому образно, что «...оно ставит перед нашим взором вместо абстрактной сущности конкретную ее реальность» (7. с. 194).

Различие между красотой зримого образа и образом художественным раскрыта еще А.Луначарским, который указывал на необходимость, во-первых, сделать в наших социальных условиях «насквозь красивой всю человеческую жизнь, создавать красивые города, здания, мебель, одежду, утварь и т.д.» и, во-вторых, отразить в произведениях искусства, в том числе в архитектуре и дизайне, социальные сдвиги, интересы классов, общественное сознание, эмоциональную жизнь людей (8. С. 288).

Рассматривая средовой дизайн в рамках архитектуры малых форм, интересно проследить становление художественного образа через единство графики, цвета и пластики, иными словами — как среда влияла на архитектуру, а та, в свою очередь, — на человека, т.е. рассмотреть цепочку «среда-вещь-человек» и роль художественного образа в этой связке.

Ключевое понятие — среда — образует смысловое ядро всех объединившихся под знаменем дизайна видов искусств «нечистого», т.е. связанного с двойным содержанием его произведений — художественным и практическим. Обозначая термином «среда» совокупность всех компонентов и характеристик материально-пространственных и эмоционально-художественных условий существования человечества, мы включаем сюда, естественно, и самого человека. А значит, и свойственные ему феномены и нормы культуры — от их общечеловеческих слагаемых до проявлений личной культуры поведения и трудовой деятельности.

Всеобъемлющий, глобальный во всех смыслах характер категории «среда» определил многие изменения в содержании современного искусствоведения, поставив, например, вопрос об иерархии разных видов проектной деятельности, их сущностных взаимосвязях и между собой, и с традиционными видами художественного творчества.

Сегодня все, что, помимо образного начала, имеет еще и прикладной характер, — посуда, мебель, ткани, книги, вывески, вплоть до архитектуры, — считается дизайном: промышленным, графическим, архитектурным и т.д. Но для человека разные «конкретные дизайны» отнюдь не равнозначны: помимо обязательных для жизни «пользы, прочности и красоты», он ищет от общения с дизайном нечто более высокое — гармонию взаимодействия с окружающей действительностью, согласованность мироощущений.

Но архитектура как сфера проектирования оперирует, главным образом, пространственными ощущениями, возникающими при восприятии объемов, поверхностей и находящихся между ними «пустот», где осуществляются те или иные жизненные процессы. Сегодня, когда стремительно меняются цели и возможности формирования пространственных впечатлений, зодчие едва успевают справиться только с относительно узким набором своих профессиональных проблем, практически не имея сил для художественного осмысления остальных компонентов проектируемого пространства. Эти задачи целиком отошли к «внеархитектурному» проектированию вещей и процессов.

«Замещение» определенной доли архитектурного творчества дизайном среды происходило постепенно. Рубеж 19–20 веков был посвящен комплексному формированию ряда «массовых интерьеров» того времени — жилых квартир, кафе, магазинов, контор, обусловленному становлением в обществе «массового заказчика» — среднего класса. Прикладное искусство откликнулось на это широким выпуском серийной мебели, посуды. Сформировался стиль «Ар Нуво», давший миру иные образцы искусства, отличного от предшественников эстетическими ориентирами и средствами выразительности.

Ч.Макинтош в Англии создает серию знаменитых «чайных комнат» — своего рода простонародных кафе; в Австрии работают О.Вагнер и другие мастера «Старой венской школы», в России строит и украшает многочисленные здания Ф.Шехтель. Отличительной чертой всех этих работ является абсолютное стилевое единство архитектурной основы и вещного наполнения, но пока что созданное целиком, от конструкций до чашек, одним автором.

Следующим шагом в распространении средового искусства стало творчество архитекторов 1920–1940-х годов, сохранивших непреложность принципов единства пространства и предметного мира среды,

но резко сменивших стилистику своих произведений. Отказавшись от многодельности, кустарности ручного труда в строительном производстве, «архитектурные бунтари» того времени — В.Гропиус, Ле Карбюзье, М. Ван дер Роэ, Эль Лисицкий, В Татлин — обратили обнаженность, лаконизм новых конструкций и материалов в эстетический принцип. Другим стал не только внешний вид их зданий и интерьеров — появилось новое чувство масштаба и масштабности в среде, новое понимание тектоники целого и детали. Но главное — интерьеры новых зданий заполнялись вещами не штучного, «заказного», а массового, «анонимного» изготовления, и их высокое качество сделало комфорт средовых ощущений общедоступным.

Общество ждало от среды не только современного и разумного, но и — разного. И архитекторы-дизайнеры 1960-х годов — «поздний» Ф.Л.Райт, молодые Р.Вентури, Ф.Гери — охотно откликнулись на этот запрос, мало заботясь о соответствии своей творческой продукции чистоте теоретических лозунгов «пионеров» средового дизайна. Тем более что реально сооруженные средовые модели раннего периода были слишком «архитектурны».

Так во второй половине 20 века (когда промышленный дизайн уже давно осознал себя самостоятельной ветвью искусства) настал черед «зрелого» средового дизайна. Огромный опыт реального проектирования начал кристаллизоваться в теорию. И первые же исследования показали, что дело не только в первичности синтеза пространства и предметного наполнения.

(т.е. в средствах проектирования и способах их творческой интерпретации), но и в целях работы. Дизайн среды оказался много универсальнее, гибче архитектуры, так как включил в орбиту художественного осмысления любые формы нашего окружения — от самых, казалось бы, непрестижных до вообще «внеархитектурных», например, праздники и природные комплексы.

Таким образом, возникает закономерный вопрос — а насколько будет более ярким и эмоциональным впечатление от художественного образа, если мысли проектировщика заняты разработкой не отдельного объекта, а целостной среды, т.е. если он подходит к креативу системно, охватывая различные сферы дизайна.

В самом деле, создание единичного объекта проектирования, как, к примеру, фонаря или скамейки для парка, и в противоположность,

всей системы парка, включающей в себя не только объекты освещения и отдыха, но и зоны отдыха, их распределение, включая мощение дорожек и урны для мусора, а также организацию направления движения посетителей, при неординарном решении способно привести к формированию действенно звучного художественного впечатления. Вполне очевидно, что художественный образ будет более выразительным, если проектировщик мыслит системно, отвечая на вопросы: как? для чего? для кого? зачем? насколько? и т.д.

Как отмечал Виолле-ле-Дюк, искусство есть форма, воплощающая мысль, а художник — тот, кто, создавая эту форму, добивается внушения через нее той же мысли окружающим.

Таким образом, в современном проектном понимании функция художественного образа состоит в приближении средовых объектов к идеалу проектирования. Ведь далеко не все произведения дизайнерского творчества достигают этой вершины: одним суждено остаться просто красивыми, другие уже будут «узнаваться в толпе», третьи станут символом «рода» или «семейства», и лишь единицы запомнятся глубиной и неповторимостью идейного общественного содержания. Кроме того, виды среды можно анализировать по степени завершенности (формирующиеся — стабильно существующие), по ведущим геометрическим признакам (линейные, локальные, расчлененные системы), по отношению к природному окружению (полностью искусственная среда — природные ландшафтные комплексы) и т.д., т.е. по тем критериям, которые отражают существенные для архитектора-дизайнера стороны проектного творчества.

Эффективность системного подхода способствует представлению о фундаментальных законах формирования художественной конструкции средового объекта. Известно, что в работе художника всегда взаимодействуют два направления творческого поиска: композиция, создание структурных связей между компонентами целого, и гармонизация, согласование свойств этих компонентов. Упорядочивая как бы случайные элементы зрительного ряда своего произведения, художник одновременно «возводит» опору, каркас художественного решения, провозглашая свою цель — будущий образ, и гармонизирует, совершенствует эту основу, дополняя ее выразительными деталями, смягчая нежелательные контрасты, собирая в ансамбль разнородные впечатления, оттенки цвета, пропорции и т.д.

При этом в пределах единого (для зрителя) процесса формирования облика среды профессионал различает три как бы накладывающиеся друг на друга подсистемы, каждая — со своей сферой творческих устремлений:

— построение объемно-пространственной структуры среды в целом; эта подсистема ищет те комбинации функционально необходимых пространств и их оснащение, которые вызовут у зрителя ощущение тесноты или простора, замкнутости или свободы, движения или покоя, т.е. закладывает эмоциональный фундамент будущего художественного образа, формируя «первичное» единство художественного и практического, пока — с некоторым перевесом утилитарного начала, давшего толчок проектированию;

— сознательное внесение в объемно-пространственную основу композиционной структуры, которая распределяет между элементами среды роли доминант или акцентов художественного целого, дорабатывает, корректирует облик функционально возникших объемов и пространств с позиций эстетических; здесь художественные интересы преобладают, проектировщик видит зрительные формы, образующие среду, прежде всего, как элементы композиции, по возможности, отвлекаясь от их функциональной основы;

— закрепление облика средового объекта и целостной декоративно-художественной системе индивидуальных зрительных образов, (мотивов, тем), которая развивает, обогащает впечатления от «базового» композиционного каркаса за счет «украшения», пластической и декоративной проработки поверхностей его объемов и пространств, уточнение формы, размеров, цвета и количества элементов предметного наполнения. Именно здесь на первый план выходит проблема гармонизации всех ощущений, вызванных средой, и не только зрительных. В ходе этих работ уточняются характер и эффективность эксплуатации среды, повышаются, насколько возможно, условия комфорта и т.д.

Понятие о трех сторонах эстетической конструкции архитектурно-дизайнерского произведения — его объемно-пространственной, композиционной и декоративно-художественной структурах — в дизайне среды имеет особое значение — система элементов предметного наполнения может образовать в среде собственную композиционную структуру, вступив с объемно-пространственной основой в любые «особые» отношения — тесного союза, контраста, даже полного отрицания, если станет главной композиционно-художественной темой целого.

В наши дни принципиально меняется общая направленность феномена «проектирование», не столько трансформирующего хорошо знакомые жизненные процессы и ситуации, сколько меняющего сами основы этих явлений на базе новых технологий и общественных установок. Результат — невиданные ранее типы и формы среды — от сверхскоростных транспортных систем до диснейлендов, от гигантских планировочных образований, где традиционные приемы дизайна малоэффективны (они могут складываться с одинаковой вероятностью по совершенно разным схемам развития), до полностью техногенных, изолированных от окружения космических устройств. Активно преобразуя эстетические идеалы и традиции прошлого, они синтезируют в произведениях архитектурно-дизайнерского искусства новые модели и концепции мироустройства.

Ориентация на оригинальность, на художественно-прагматическое открытие, как правило, связана с сознательным нарушением канонов проектирования, типовых приемов компоновки слагаемых среды. Тем более что в искусстве, как известно, один и тот же эффект можно получить разными способами, и подлинный художник не будет пользоваться непроторенным путем.

Именно поэтому современная теория дизайна среды выглядит не как незыблемый свод убедительных объяснений или прагматических правил, а как развивающийся процесс, увлекательное исследование условий грамотного отношения к окружающей нас и непрерывно меняющейся действительности.

Развитие мировой культуры тысячелетием шло с преобладанием процессов дезинтеграции, расчленения единого потока на самостоятельные «частные» ценности и течения. Так некогда цельное представление о месте обитания как о пространстве, определенным образом приспособленном для жизни, постепенно разделилось на архитектуру, дизайн, прикладные и изобразительные виды искусства. Процесс разобщения, рафинирования источников формирования среды сегодня достиг предела, воплотившись в концепциях «самовыражения» творческой личности, абсолютизирующих непроизвольные, подсознательные мотивы творчества.

В то же время, именно наш век породил мощные обратные движения — от разобщенности к обретению целостности. И осуществляются интеграционные процессы на базе неизвестных ранее технологий,

невиданных достижений научно-технической мысли. Одно из направлений и факторов этого процесса — дизайн среды, по-новому высвечивающий многие явления культуры. Например, динамику содержания понятия «произведение искусства».

Сегодня появление произведения искусства во многих областях творчества как бы не зависит от мастерства, понимаемого как преодоление сопротивления материала, трудности построения композиции и т.д. Техника, умение становятся все незаметнее, заменяются другими способами воздействия на зрителя (наращивание массы, имитация движения, инсталляция и пр.).

Но при этом сумма отдельных, как бы примитивных фрагментов целого, по воле художника складывается в непрерывность, преобразующую почти не несущие информации элементы в содержательную последовательность, — произведение искусства нашего времени. Роль связующего часто играют технические приемы — серийность, монтаж, экспозиционный жест, пришедшие из других видов творчества, и сопровождается это абсолютно нерегламентированным смещением жанров, стилей, синтезом самых разноречивых форм.

Нечто сходное происходит и со средой. Нас окружают не произведения зодчества, ландшафтного или прикладного искусства, а предметно-пространственная целостность, где наложение впечатлений от собранных вместе вещей, ограждений, приборов, устройств более ценно, более важно, чем художественная самобытность каждого слагаемого. Иными словами, целью средового архитектурно-дизайнерского проектирования сегодня является не рождение «профессионального» предметно-пространственного шедевра, а создание условий для сотворчества всех, кто собственным участием в жизни среды формирует ее художественные свойства.

Синтез на новом уровне мировосприятия всех компонентов нашего окружения, который подразумевает и новые глубины знания о путях постижения тайн искусства, и новые технологии формирования создаваемой нами «второй природы», и ее экологическое единство с естественной природной основой и, наконец, пробуждение в каждом человеке творческого отношения к действительности — таков философский смысл феномена «средовой дизайн».

Этот смысл еще не раскрыт в должной мере — дизайн среды ищет свою специфику, средства, приемы, вырабатывает свою методоло-

гию, осознавая отличия от архитектуры и других искусств, одновременно закрепляя свои связи с ними. Но его движение к художественному синтезу всех слагаемых человеческого окружения, происходящего ради каждого отдельного человека, необратимо, ибо совпадает с общими тенденциями развития человеческого общества, и в этом его сила.

Библиография:

1. *Минервин Г.Б.* Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник. М.: Архитектура-С, 2004.

2. *Минервин Г.Б., Ефимов А.В., Ермолаев А.П.* Дизайн архитектурной среды: Учебник. М.: Архитектура-С, 2004.

3. *Сидоренко В.Ф.* Проблема художественного образа в дизайне // Проблемы образного мышления и дизайн. Тр. ВНИИТЭ. Вып. 17. М., 1979. С. 9–22. (Техническая эстетика).

4. *Шимко В.Т.* Комплексное формирование архитектурной среды: Учебное пособие. М.: СПЦ-принт, 2000.

5. *Шимко В.* Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории: Учебное пособие. М.: СПЦ-ПРИНТ, 2003.

6. *Шимко В.Т., Гаврилина А.А.* Типологические основы художественного проектирования архитектурной среды. Учебное пособие. М.: Архитектура-С, 2004.

7. *Гегель Г.В. Ф.* Сочинения. Том 14, М., 1958, с. 440 стр.

8. *Луначарский А. В.* Об искусстве. Том 1. Искусство на западе. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 458 стр.

О.Б. ДРУЖИНИНА

Директор по развитию Московского Музея дизайна
e-mail: druzhinina.ob@gmail.com

O.B. DRUZHININA

Development Director of the Moscow Design Museum
e-mail: druzhinina.ob@gmail.com

СРЕДСТВА ДИЗАЙН-ПРОГРАММИРОВАНИЯ

INSTRUMENTS OF DESIGN PROGRAMMING

Статья посвящена наиболее часто используемым средствам дизайн-программирования, таким как принцип морфологической трансформации, принцип конструктора, сценарное моделирование и проектные семинары. На характерных примерах рассмотрены особенности применения различных средств дизайн-программирования в зависимости от характера поставленной задачи.

The article focuses on the most commonly used methods of design programming such as a morphological transformation, a constructor approach, a scenario simulation, and project seminars. Various instruments of design programming aimed to reach specific tasks are analyzed through demonstrating their characteristic patterns.

Ключевые слова: советский дизайн, дизайн в СССР, Всесоюзный научно-исследовательский институт, ВНИИТЭ, дизайн-программа, метод конструирования, техническая эстетика, художественное конструирование, системный дизайн, промышленный дизайн, индустриальный дизайн, модульное проектирование, морфологическая трансформация, конструктор, принцип конструктора.

Keywords: The Soviet design, design in the USSR, the All-Union Scientific Research Institute of Technical Aesthetics, design program, systematic design, design thinking, design method, technical aesthetics, industrial design, building block design, morphological transformation, constructor approach, scenario simulation, project seminars.

Дизайн-программирование как один из этапов развития дизайна связано с системным подходом. Впервые о системном подходе в практике дизайн-проектирования начали говорить в середине 1950-х, когда дизайнеры Ульмской школы своей главной задачей стали считать поиск новейших методов проектирования. В начале 1960-х Томас Мальдонадо разработал теорию уровней сложности проектируемых изделий и предложил рассматривать отдельные технические объекты как системы, состоящие из подсистем, делящихся, в свою очередь, на элементы. На протяжении 1960-х годов идеи системного проектирования активно обсуждались и в профессиональных изданиях, и на международных междисциплинарных конференциях. Методологи и теоретики системного подхода к проектированию объясняли необходимость применения нового метода повышением сложности проектируемых объектов (например, электронные приборы по своей структуре уже являлись системами). Суть системного подхода была сформулирована следующим образом: системный подход охватывает все факторы, учитывает все аспекты проблемы при принятии решения; рассматривает не только объекты, входящие в систему, но и связи между ними. Но не только техническая сложность проектируемых объектов требовала нового подхода: все больше стали говорить о влиянии массово производимых товаров на экономическую, социальную и культурную жизнь общества, а значит, необходим был более широкий взгляд на разработку и производство предметного мира, учитывающий взаимодействие человека и вещи.

В 1973 году французский дизайнер Роже Таллон создал бюро «Дизайн-программ», первым крупным проектом которого была «Железная дорога и пассажир» по заказу Национального общества железных дорог Франции. Проект охватил все стороны функционирования железнодорожного транспорта: от разработки макета «Справочник железных дорог» (по сравнению с предыдущей версией позволяющего существенно экономить бумагу) до поезда междугородного сообщения «Коралл» (в котором дизайнеры смогли повысить комфортность вагонов, не уменьшая количества пассажирских мест). Рассматривая железную дорогу как системный объект, Таллон и его коллеги перешли от проектирования отдельных изделий к их комплексу и связям между ними.

С конца 1960-х годов дизайнеры ВНИИТЭ стали все чаще привлекаться к решению масштабных задач, как правило, межотраслевого характера, связанных с проектированием больших комплексов предметной среды и, что особенно важно, влияющих на социально-культурный аспект жизни общества. Для решения этих задач в нашей стране впервые начали использовать системный подход к проектированию, который нашел применение в разработках дизайн-программ.

Первой дизайн-программой в отечественной практике стал комплексный проект системы электроизмерительной техники «Электромера» (1), который выполнялся по заказу Всесоюзного объединения «Союзэлектроприбор». В Объединение входили более сорока предприятий по всей территории страны, выпускавших около 1500 различных видов электроизмерительных приборов. Первоначально поставленная перед дизайнерами задача создания единого фирменного стиля электроизмерительной продукции разных производителей в процессе работы трансформировалась в более фундаментальную: пересмотреть ассортимент всех приборов, сделать их совместимыми, комбинируемыми, создать «язык коммуникации» техники и оператора. То есть дизайнер создавал предмет не для самостоятельного использования, а ориентировался на его работу в комплексе с другими приборами. Иными словами, он должен был видеть целостную систему, в которой главное — это связи между ее отдельными частями. Именно во время работы над «Электромерой» одним из ведущих теоретиков ВНИИТЭ Владимиром Сидоренко был введен термин «дизайн-программа». Сидоренко предложил использовать его вместо ранее применяемого термина «фирменный стиль», который ассоциировался, в основном, с визуальной идентичностью продукции. Термин «дизайн-программа», берущий начало от термина «программно-целевой подход» в научно-технической сфере, отражал системность деятельности по разработке, внедрению в производство и эксплуатации проекта. «Понятие дизайн-программы, появившееся совсем недавно в словаре дизайна, отражает качественно новый подход в отечественном дизайне, связанный с переходом от проектирования “малых” объектов к крупным комплексам и системам» [1, с. 9].

Успех «Электромеры» привлек внимание к новому подходу в дизайн-проектировании на самом высоком государственном уровне. В докладе А.Н.Косыгина «Основные направления развития народного хозяйства СССР на 1976–1980 гг.» 1976 года указывалось, что «комплексные программы позволят в рамках единого народнохозяйственного плана концентрировать ресурсы на решение ключевых проблем и успешно решать межотраслевые вопросы». В 1977 году выходит постановление

Госстандарта СССР № 50 «Об использовании системных художественно-конструкторских работ в программах комплексной стандартизации».

С точки зрения методологии, теоретиками дизайн-проектирования было предложено следующее определение: «Дизайн-программа — это метод, соединяющий в целостный процесс разработку эстетико-художественной концепции сложного социально-культурного объекта с разработкой программно-целевой организации системы деятельности по реализации разработанного проекта» [2, с. 49]. Вышеприведенное определение описывает процесс дизайн-проектирования от постановки задачи и разработки концепции до ее реализации в промышленном продукте; реализация обеспечивается с помощью соответствующего плана организации и управления деятельностью [3, с. 5].

Проектируемый объект рассматривается не статически, а в развитии от проблематизации к морфологизации. На этапе проблематизации он анализируется не как отдельный предмет, а как ситуации взаимодействия человека с предметной средой. Для моделирования потребительских и функциональных ситуаций может быть использовано сценарное моделирование. За этапом постановки проблемы следует этап формулирования цели дизайн-программы, которая определяет основную стратегию последней. Главный этап в процессе разработки дизайн-программы — разработка ее концепции. «Дизайн-концепция — это замысел дизайн-программы, обобщенно и конструктивно излагающий идею решения актуальной, научно обоснованной проблемы и пути достижения поставленных целей» [2, с. 146]. Реализуемость программной цели и концепции обеспечивает оргпрограмма, управляющая организационной деятельностью, в том числе процессами взаимодействия дизайна со сферами производства, распределения и потребления. Идея и форма, сформулированные в виде концепции, получают материальное воплощение на этапе разработки проекта системного объекта. На разных этапах разработки дизайн-программ используются разные средства. Если структуру дизайн-программы разделить на четыре основные блока: проблемно-целевой, концептуальный, организационно-управленческий, проектно-конструкторский [2, с. 49], то, в соответствии с этими блоками, средства дизайн-программирования делятся на:

— средства проблематизации и концептуализации;

— средства оргпрограммирования;

— средства проектного моделирования и формообразования [3, с. 5].

Таким образом, средства дизайн-программирования можно определить как инструментальные средства дизайн-деятельности и организации деятельности, переходящие на этапе проектирования на уровень формы, конструкции, композиции. Разберем примеры каждого из этих средств.

Сценарное моделирование потребительских ситуаций

«Когда мы говорим о родстве дизайна с искусством, то это, конечно, больше, чем аналогия. Но когда мы пытаемся выявить, что в дизайне есть от искусства, то рассматриваем его по аналогии с другими видами искусств, причём делаем это обязательно под углом зрения какой-то проблемы, которую хотим решить» [4, с. 137]. Обратившись к аналогии между дизайном и театром, дизайнеры ВНИИТЭ ввели в практику дизайн-проектирования метод сценарного моделирования, суть которого можно описать как создание целостного образа действительности на «сцене» — условно выделяемом и изолируемом художественном пространстве.

Первоначально сценарное моделирование использовалось в социологии, экономике и прогностике — научных сферах, в которых важно получение синоптической, прогностической картины. Сценарии писались в виде серии эпизодов, кадров, диаграмм, схем и давали общее представление о взаиморасположении, связях и перемещениях большого количества разнохарактерных элементов и систем, которые невозможно строго определить формально и количественно; то есть давали представление о прогнозируемой (или проектируемой) ситуации не в форме цифр, кривых роста, разного рода параметров, а в форме последовательности действий и событий. И в этом можно заметить сходство сценарного моделирования и системного дизайна, который также имеет дело с необходимостью «наглядно-образно, конкретно и выразительно представить исходную ситуацию во всей её сложности, многозначности и остроте составляющий её проблем, факторов и условий» [3, с. 69].

Написание сценариев — это проектный метод, показывающий, как будет шаг за шагом развиваться существующая или заданная ситуация. Основная задача составителя сценария — охватить максимально большое количество процессов, которые могут происходить и влиять на развитие ситуации. Чем обширнее сценарий, тем больше возможностей увидеть в нем «переломные точки» и вероятные ответвления, которые также могут быть отдельно исследованы. Этот подход близок к тому,

что делает дизайнер, оценивая разные варианты решения поставленной задачи и выбирая из них наиболее перспективные. «Специфика дизайн-театра как метода решения проектных задач состоит в том, что здесь зрителем является прежде всего сам дизайнер» [4, с. 143].

В качестве объекта сценарного моделирования рассматривается взаимодействие людей с предметным окружением: возможные «конфликты», их причины и способы разрешения. Это, как правило, рисунок и текст, описывающие серию эпизодов, картин, сцен из жизни объекта, как, например, это было сделано для моделирования потребительских ситуаций при проектировании уличного оборудования для квартала «Дигоми» в Тбилиси (дизайн-программа «Дигоми») (2). Городское пространство рассматривалось как сценическая площадка. В качестве типов персонажей были выбраны: «ближний обитатель» — житель района Дигоми, «дальний обитатель» — житель другого района, «приезжий» — житель другого города. Для каждого типа персонажей характерен свой тип ситуации потребления; каждый тип ситуации потребления требует своего типа необходимых предметных средств — все это также показывалось на рисунках. Взаимодействия персонажей друг с другом и предметами вокруг них (в театральных терминах — мизансцены) изображались почти схематически, при этом главная задача была выявить специфические позы участников, «свернутые» движения. В зависимости от этих поз, прорисовывались очертания используемых персонажами предметов, на основе которых и строится морфология простейших модульных единиц (элементов конструктора) [5, с. 1–5]. Позднее был введен еще один персонаж — «кладовщик»; конструктор стал трактоваться и как объект хранения, который необходимо было максимально рационально разместить на складе (облегчить, ускорить нахождение и выбор нужных элементов).

Любой процесс моделирования можно условно разделить на три стадии. На первой стадии определяется и описывается исходная ситуация (строится модель), которая не удовлетворяет потребителя (пользователя); на второй стадии модель анализируются и выясняются причины, приводящие к ее неудовлетворительной работе; на третьей стадии предлагаются варианты и пути ее изменения. С этими этапами связан процесс мизансценирования — построения различных вариантов взаимодействия человека и предметного окружения. Мизансцена, соответствующая первой стадии, строится максимально приближенной к действительности, с использованием натурального, макетного и конкретно-графического моделирования. Вторая мизансцена, соответствующая стадии анализа ситуации, строится «от противного», максимально искажая исходный объект, например, представляя монолитные формы сложенными из отдельных частей, органические — из геометрических. Такой уход от естественного, но неудовлетворительного, состояния объекта к искусственному, иногда с разрушенными связями между элементами, облегчает проектно-преобразующий подход. Наконец, заключительная мизансцена также строится, подражая действительности, но уже усовершенствованной.

Сценарное моделирование использовалось и при разработке экспериментального производственно-жилого комплекса (кооператива) в Азербайджане (дизайн-программа «Апшерон») (3). В качестве сценической площадки рассматривался внутренний двор — место взаимодействия всех участников кооператива. Многочисленные мизансцены в реальности происходят в разное время, и поэтому связи между ними не всегда очевидны. Единовременный анализ их изображений показал, что стены, перголы, перегородки, перекрытия из различных материалов используются одновременно для защиты от солнца и ветра и для крепления рабочих приспособлений. Таким образом, рационально именно опорные конструкции положить в основу пространственной организации всех функциональных структур кооператива. Кроме того, благодаря сценарному моделированию удалось выяснить, какие предметы могут выполнять несколько функций, какие функции дублируются разными предметами и как их объединить.

Таким образом, сценарное проектирование позволяет рассматривать объект не как изолированный и статический, а как взаимодействующий с потребителем (пользователем) и динамический — изменяющийся не только в пространстве, но и во времени.

Проектные семинары

При работе над дизайн-программой «Апшерон» было использовано еще одно средство дизайн-программирования — проектный семинар. Проектный семинар относится к группе средств оргпрограммирования, то есть применяется для организации непосредственно процесса работы над дизайн-программой.

Проектные семинары стали популярны в дизайнерской практике в 1971 году, когда в Минске прошел первый международный проектный семинар «Интердизайн-71» под эгидой Международного сове-

та организаций по художественному конструированию. Их отличие от международных конференций и симпозиумов заключалось в том, что это была не вербальная, а практическая форма работа. По воспоминаниям участников семинаров, их общение происходило, главным образом, на «языке проектного моделирования». По своей сути — это процесс коллективного проектирования, сжатый во времени до короткого срока, обычно, не более месяца, то есть аналог «мозгового штурма». Результаты такого проектного семинара, кроме обмена опытом, в том числе международным, — оригинальные проектные предложения.

Темы проектного семинара могут быть самыми разными: от разработки единичных вещей до планирования агропоселков (4). Поскольку проектный семинар — это, в определенном смысле, лаборатория, объект проектирования принимает условных характер, становится моделью реального объекта. Основная задача проектного семинара — разработка проектной концепции, представленной визуально, нахождение прогностических решений поставленной проблемы, то есть приведение условной модели объекта к его идеальному образцу. Это не исключает его последующую адаптацию к реальным условиям, но для этого должна быть проведена дополнительная работа.

Проектный семинар целесообразно использовать в нескольких случаях. Во-первых, когда задача поставлена в самом общем виде; есть предварительный анализ ситуации, но не началось предметное проектирование. В этом случае результатом семинара будут либо приблизительный образ конечного объекта, либо несколько вариантов решений, из которых потом можно выбрать оптимальное. Так, при работе над дизайн-программой «Апшерон» в начале проектного семинара в общих чертах была предложена концепция агропоселка; затем проект был разбит на несколько частей, каждой из которых занималась отдельная группа разработчиков; в конце работы части были соединены в один проект. Противоположные цели были были поставлены на проектном семинаре «Будущее часов» («Интердизайн-85» в Ереване). Его задачей было получить несколько проектных решений, поскольку проектировался не отдельный объект, а ассортимент однотипных изделий — часов, поэтому участники были разбиты на несколько групп, каждая из которых предлагала свой вариант.

Иногда необходимость в проведении семинара возникает в момент, когда проект уже находится на стадии разработки. Такая ситуация,

например, сложилась при работе над дизайн-программой «Электромера» (1). Программа была масштабной, в ней принимали участие группы сотрудников из нескольких филиалов ВНИИТЭ, каждая из которых отвечала за свой участок работы. Спустя почти три года с начала проекта возникла необходимость в совместном обсуждении уже достигнутых результатов и корректировке ранее составленного плана на дальнейшую работу. Для этого был проведен недельный семинар, на котором присутствовали ведущие представители групп-разработчиков. Каждый из них представил проект со своей точки зрения, в процессе чего были обнаружены противоречия, и внес предложения по дальнейшему продолжению проекта. Как описывала Марина Михеева, один из разработчиков «Электромеры»: «В рамках проектного семинара с участием дизайнеров из филиалов ВНИИТЭ велся поиск образа будущей системы, который в ходе дальнейшей разработки многократно проверялся, уточнялся, трансформировался в реальные решения. Такое эскизное предварительное проектирование преследовало несколько целей — визуализировать ключевые идеи, создать своего рода “ориентиры” для продвижения концепции». В результате проведенной работы была выработана стратегия проектирования. Важным также была возможность личной коммуникации участников процесса и установление между ними рабочих контактов. С этой же целью, например, на финальной стадии работы над дизайн-программой «БАМЗ» (5) был проведен проектный семинар для сотрудников ВНИИТЭ, занимавшихся разработкой магнитофонов, и представителей предприятий, которые должны были начать их внедрение в производство. Семинар состоял из двух частей: лекционной и проектной. Задача первой была рассказать о проектной идеологии «БАМЗ» (5), учитывая, что на тот момент уже было принято решение о расширении данной дизайн-программы до уровня межотраслевой.

Эффективность проектного семинара как методического средства в процессе работы над дизайн-программами зависит от правильности выбора момента его проведения и его задачи, поэтому его нужно планировать в самом начале разработки дизайн-программы.

Морфологическая трансформация — метод формообразования

Морфологическая (или функционально-морфологическая) трансформация — это придание изделию функциональной многознач-

ности. Ее возможность обусловлена взаимосвязью между морфологией (строением) материальных объектов и их функцией. Это означает, что изменяя структуру, можно программировать и функциональные свойства. Именно поэтому так важно придание морфологии трансформативных свойств, особенно при создании многоэлементных, многопредметных комплексов.

«Символом современной культуры является вещь трансформирующаяся: раскладной стол, двигатель с множеством насадок, трансформирующееся кресло (бытовое, медицинское, кресло пилота и т.д.), трансформирующееся оборудование выставок, спортзалов, производственных участков, трансформирующаяся среда железнодорожных вагонов, аэробусов, космических кораблей и т.д. Можно заключить, что принцип трансформации имеет фундаментальное значение в формообразовании современного предметного мира» [6, с. 3]. Морфологическая трансформация находит активное применение при разработке дизайн-программ, когда нужно достигнуть максимального эффекта минимальными средствами. Совокупность трансформ (функционально значимых состояний) структуры — это ее функциональная программа, то, ради чего и создается трансформирующаяся структура.

«Трансформирующимся объектом называется всякая материальная структура, способная принимать ряд функционально значимых состояний путем внутреннего переконструирования, совершающегося каждый раз в промежуточном, функционально нейтральном состоянии, именуемом “нулевой трансформой”» [3, с. 30].

Для потребителя «нулевая трансформа» функциональна незначима; для дизайнера определение «нулевой трансформы» — важный момент проектирования, поскольку это не только функционально-морфологическая основа структуры, но и носитель принципа ее трансформации. Для создания трансформирующихся структур нужны, как правило, дополнительные элементы, которые усложняют производство и эксплуатацию изделия. Это означает, что при выборе «нулевой трансформы» проектировщик должен оценить «минусы», связанные с материало- и времяемкостью процесса трансформации, и функциональные «плюсы», которые эта трансформация дает.

Кроме выбора «нулевой трансформы», дизайнер должен определить ключ трансформации — способ получения различных функционально значимых состояний, предусмотренных функциональной программой. Ключ трансформации выбирается в зависимости от задачи (запроса потребителя). В бытовых терминах, дающих наиболее точное представление о его видах, разновидности ключа трансформации можно определить как, например, «матрешка», «зонтик», «телескоп», «ширма», «книга», «полиэкран», «гармошка» и так далее.

Наиболее часто решаемая трансформационная задача связана с пространством. На практике она реализуется трансформацией «малое-большое», которая, в свою очередь, связана с трансформацией «плоское-объемное». Например, увеличение «полезного» пространства прихожей малогабаритной квартиры — проблема, особенно актуальная для типового жилья в 1960–1970-е годы. Вместо стандартного, как правило, стационарного, неразборного, нетрансформируемого оборудования, дизайнеры ВНИИТЭ предложили использовать трансформационные возможности плоскостной модульной структуры (6). Оборудование прихожей представляло собой плоскую структуру из многофункциональных модульных решеток. Оборудование занимало минимум пространства, было легким и «прозрачным» (в отличие от громоздких гарнитуров) и могло легко комбинироваться. Предполагались навесная, напольная конструкция, а также встроенные емкости, оснащенные специальными устройствами для фиксации отдельно каждой вещи, а не штабелирования, как это обычно складируется.

Еще одним примером использования морфологической трансформации может быть разработка мобильного объекта, например, автофургона или трейлера. В данном случае, кроме ранее описанного типа трансформации «малое-большое», используются преобразования «плоское-объемное» и «простое-составное». Специализированное оборудование для внутреннего обустройства мобильного объекта должно быть легко трансформируемым, в зависимости от потребностей пользователя, преобразовываться из плоского в объемное состояние и наоборот. В 1988 году по такому принципу был спроектирован прицеп на колесах к легковому автомобилю «Рапан», заказчиком которого выступило одно из подразделений конструкторского бюро Туполева (7). На шести квадратных метрах при длине салона 3,1 м дизайнеры создали комплексную, вариативную жилую среду, в которую входили: двуспальное место для взрослых, трансформируемое в обеденную зону; двухэтажная кровать для детей, превращавшаяся в игровую площадку; полноценный кухонный блок с рабочей поверхностью, газовой плитой, малогабаритным





Рисунок 1. Использование трансформационных возможностей плоскостной модульной структуры в оборудовании для прихожей городской квартиры. Дизайнеры: Н. Верткова, Е. Порошина, В. Солянин (ВНИИТЭ).

Рисунок 2. Прицеп на колесах к легковому автомобилю «Рапан». Дизайнеры: Д. Азрикан, А. Колотушкин, И. Лысенко М. Михеева и другие (ВНИИТЭ).

холодильником, мойкой и сушкой; шкаф для одежды; биотуалет и душевая. Предусматривалась возможность добавления модульной секции для удлинения кузова и дополнение встроенным стационарным сантехническим блоком. Функциональные блоки оборудования выстраивались по периметру. Перевод оборудования из одного состояния в другое производился такими приемам трансформации, как раскладывание, складывание, вкладывание.

Популярность идеи трансформирующейся среды в 1960–1970-е годы была, по мнению многих исследователей, связана с изменением взаимоотношений человека и предметно-пространственной среды вокруг него. Появление большого количества сложной техники, и не только на производстве, но и в бытовых условиях, все больше вовлекало потребителя в операторскую деятельность, для успешного осуществления которой необходима гибкая, адаптивная к различным ситуациям среда. Идея трансформирующейся среды, согласно специалистам ВНИИТЭ, «была одним из стимулов, ускоривших появление метода дизайн-программирования» [1, с. 25; 3, с. 36]. Дизайн-программа «Электромера» (1) стала классическим примером использования принципа морфологической трансформации при разработке крупных комплексов технически родственной продукции (до этого принцип применялся только для жи-

лой среды и в футурологических проектах) [7, с. 132]. Одной из основных задач разработчиков было создать трансформирующуюся предметно-пространственную среду для оператора —такую, в которой ему было бы комфортно работать, быстро осваивать новые устройства, легко читать «язык их показаний». Система строилась по принципу «матрешки»: коннективы включались в линейные ряды, линейные ряды — в панели, панели — в приборы, приборы — в стойки, стойки — в объемно-пространственные комплексы лабораторий. Каждый уровень «матрешки» проектировался с применением принципов унификации и агрегатирования, в результате чего сложный комплексный объект был преобразован в унифицированный типоразмерный ряд — конструктор, из которого может создаваться любое средство электроизмерительной техники (СЭИТ).

«Можно утверждать, что в определенном смысле в принципе морфологической трансформации моделируется сам механизм проектного мышления и проектного формообразования предметного мира современной культуры. Проектная культура ориентирована на реализацию «социального заказа» в предметных формах, а это всегда связно с критикой и преодолением существующего состояния предметной среды и преобразованием, то есть трансформацией ее в новое состояние. Вещь с трансформирующейся морфологией как бы наглядно запечатлевает в себе этот процесс, является предметно созерцаемой моделью проектного акта преобразования мира» [6, с. 3–4].

Морфологическая трансформация — это метод формообразования, средства которого описаны в статье С.Ф.Бойцова «Комбинаторные идеи в дизайне» [8, с. 16]. Автор выделяет пять принципиальных схем (или комбинаторных идей):

— «клеточная ткань»: геометрические размеры базового элемента позволяют ему стыковаться с другими такими же элементами практически бесконечно; многовариантность достигается изменением числа элементов и различием способов их сочетаний друг с другом;

— «конструктор»: группа элементов, образующая различные виды сочетаний путем их механических соединений; многовариантность обеспечивается многообразием количественных и качественных возможностей соединения этих элементов;

— «компактное множество»: замкнутые системы, состав элементов которых ограничен; возможны различные виды их сочетаний, одно из которых представляет собой замкнутый объем;

— «перевертыш»: исходный элемент — цельный предмет; изменение его пространственного положения и, как результат, функционального значения, обеспечивает вариативность;

— «трансформация»: в образовании различных сочетаний участвуют составные части одного и того же предмета, сохраняющие свою целостность; вариантные свойства обеспечиваются перемещением элементов относительно друг друга посредством какого-либо механического движения.

Следует особо отметить, что «морфологическая трансформация» — это метод, а «трансформация» — средство. Подробно о трансформации как средстве формообразования написано в книге «Эксперимент в дизайне» [9]. В ней, например, проанализирован прием трансформации «плоское-объемное», всем известным результатом реализации которого является пришедший из Японии вид декоративно-прикладного искусства — оригами. В оригами был создан определенный набор условных знаков, необходимых для фиксации схемы трансформации плоского листа в объемную фигуру, в настоящее время он дополнился и расширился. Можно сказать, что этот набор является универсальным языком трансформации применительно к плоскому листу. «Объёмная трансформация плоскости позволяет наглядно продемонстрировать различные способы проектирования форм и даёт возможность легко создавать всевозможных эффектные композиции» [9, с. 20].

Наибольшее распространение в практике дизайн-программирования получили средства морфологической трансформации, в том числе, принцип конструктора, который имеет большую практическую значимость в разработке крупных многопредметных комплексов. «Идея конструктора стала едва ли не самым фундаментальным универсальным принципом формообразования предметного мира в нашу индустриальную эпоху. Индустриальность и массовость производства, а также разработка крупных комплексов предметного мира объективно требуют использовать наиболее экономичные и целесообразные в этих условиях способы формообразования, основанные на принципах морфологической трансформации. Апробированные дизайнерами при разработке отдельных изделий и малых комплексов, эти принципы и средства показали свою подлинную проектную мощь и эффективность в дизайн-программах» [3, с. 6].

Принцип конструктора

Конструктор — это вид трансформирующейся морфологической структуры, который состоит из определенного набора базовых элементов (конструктивов), унифицированных и стандартизированных для множества функционально значимых трансформ. Номенклатурный состав конструктивов должен быть минимальным, а их количество — выгодно производить максимально большим. На основе номенклатурного признака конструкторы делятся на конструкторы из одного конструктива, из неповторяющихся конструктивов, модульный, агрегатный и типоразмерный конструкторы.

Пример одноэлементного конструктора — гибкий длинный стержень, из которого можно создавать различные пространственные структуры; он заменяет многоэлементые конструкторы — множество жестких стержней и соединительные элементы.

Конструктор из неповторяющихся конструктивов отличается тем, что из него строятся изделия, не состоящие из унифицированных элементов. Из одного и того же набора конструктивов собираются разные объекты по принципу «один вместо другого». Это может быть набор мебели, в котором нет ни одного повторяющегося предмета и из которого можно создавать различные варианты интерьеров. Еще один пример — детская площадка, конфигурация которой может меняться перестановкой конструктивов (горка, песочница, лестница для лазания).

Модульный конструктор состоит из множества конструктивов, имеющих хотя бы одни общий морфологический признак или элемент; именно он и называется модулем (например, это может быть размерный куб, из которого строятся все другие пропорциональные ему конструктивы). При этом конструктивы могут быть и одинаковыми и разными, но обязательно кратными модулю. В зависимости от конфигурации модуля, модульный конструктор делится на линейный, плоский и объемный. Линейный применяется, как правило, в ситуациях минимального использования площадей — походное оборудование, ограждения, навесные конструкции. Конструктор из плоских модулей — самый распространенный; он используется, например, в панельном домостроении. Объемный модуль — это самостоятельно, готовое к монтажу изделие; часто используется при сборке зданий и сооружений, в крупнопанельном и крупноблочном домостроении. Принцип модульного конструктора был использован дизайнерами при разработке проекта оборудования

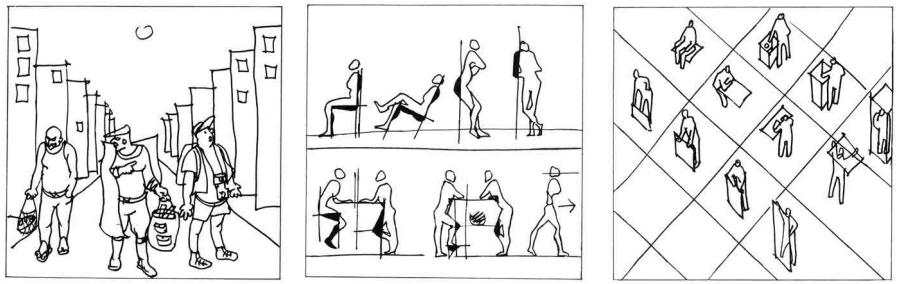


Рисунок 3. Моделирование потребительских ситуаций при проектировании мобильных оболочек и необходимых предметов уличной обстановки в городе (фрагмент дизайн-программы «Дигоми»). Дизайнеры Д. Азрикан, Г. Беккер, О. Волченков, А. Колотушкин (ВНИИТЭ); сотрудники Грузинского филиала ВНИИТЭ: а – типы персонажей; б – «свернутые» движения; выявленные в серии мизансцен морфологические очертания предметов как материализованные схемы мизансценирования; в – расчленение морфологических образований на простейшие модульные единицы.

для одного из районов города Тбилиси (дизайн-программа «Дигоми») (2). Дизайнеры спроектировали пять модульных элементов, из которых собирались различные уличные конструкции. Использовался трансформационные принцип свертывания-развертывания, который создавал такие новые трансформационные возможности объекта, как развитие, разрастание (например, к киоску могли добавляться навесы, козырьки, стойки, ограждения).

Агрегатные конструкторы образуются из технически сложных конструктивов. Конструктивы содержат узлы и группы узлов, которые сами состоят из деталей и групп деталей. Элементы конструктора делятся на основные и второстепенные (вспомогательные, регулирующие, контролирующие и так далее). Они располагаются по уровням, внутри и между которыми осуществляется унификация; при этом элементы организуются в параметрические размерно-подобные и/или типоразмерные ряды. «Оптимальный набор агрегатных элементов для компоновки агрегатированного изделия, и также количество типоразмеров каждого элемента в унифицированном ряду аналогичных элементов устанавливаются исходя из типовых или вновь создаваемых функционально-компоновочных схем агрегатирования — программы морфологических трансформаций, лежащих в основе разработки конструктора» [3, с. 43]. Основными приемами трансформации в агрегатных конструкторах яв-

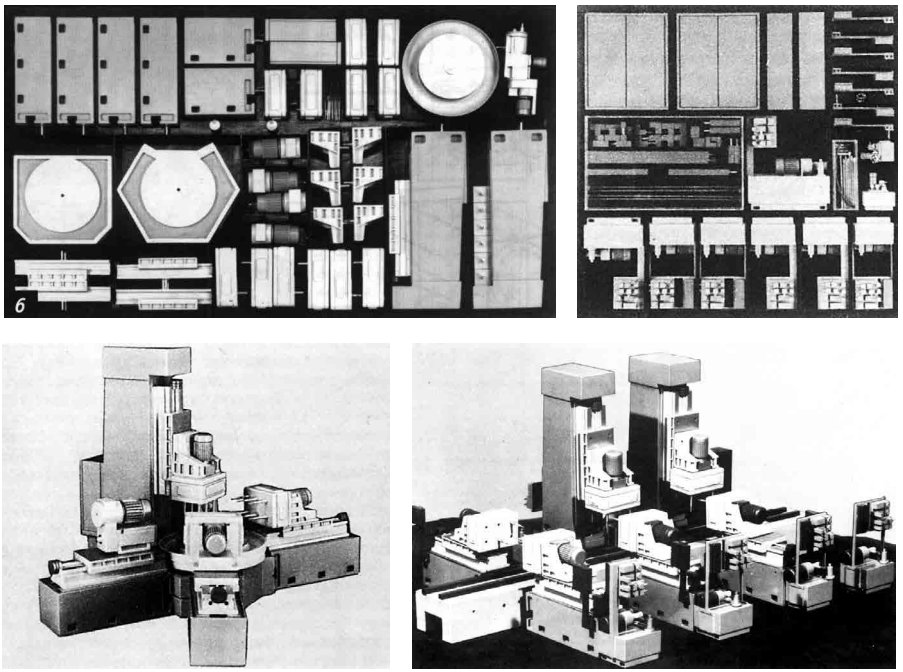


Рисунок 4. Набор-конструктор агрегатных унифицированных элементов для агрегатных станков и автоматических линий. Дизайнеры: А. Грашин, Б. Епифанов, Ю. Поликарпов, Р. Гусейнов, Ю. Крючков, И. Горбунов (ВНИИТЭ). а – конструктор силовых и базовых узлов; б – конструктор вспомогательных узлов; в – вариант компоновки агрегатного станка; г – фрагмент участка автоматической линии из агрегатных узлов и станков.

ляются совмещение и замещение элементов. В качестве примера можно привести набор-конструктор агрегатных унифицированных элементов для агрегатных станков и автоматических линий (8). В нем агрегатные элементы и их совокупности рассматриваются как части более сложных совокупностей: агрегатный узел, который состоит из более мелких унифицированных и стандартных элементов; агрегатный станок, состоящий их этих элементов; автоматическая линия, состоящая из этих элементов и станков [10, с. 36].

Типоразмерный конструктор формируется из унифицированных элементов, которые организованы в типоразмерные или размерно-подобные ряды однотипных изделий. Такой вид конструктора используется чаще всего для создания технически родственных объ-

ектов, относящихся к одной группе изделий — велосипедов, магнитофонов, телевизоров, электробритв. Один из наиболее ярких примеров использования при проектировании типоразмерного конструктора — дизайн-программа «Культбытмаш-1» (9). По аналогии с агрегатным конструктором, элементы классифицируются по уровням в виде типоразмерных рядов. Каждый ряд предназначен для выполнения какой-то основной функции. Структура типоразмерных рядов иерархична: например, ряд главных формообразующих конструктивов — несет в себе наиболее характерные функциональные и морфологические признаки каждого типа объекта, входящего в видовую группу; следующий ряд — конструктивы, помогающие осуществлять процессы, для которых создавалась данная группа изделий; комплектующие элементы; доборные конструктивы и так далее. Основной прием морфологической трансформации, применяемой для данного типа конструктора — сборка с использованием таких морфологических приемов, как совмещение, навешивание, вкладывание и другие.

Трансформация конструктора может происходить как в процессе производства, так и в процессе потребления. «В первом случае принцип трансформации, использованный дизайнером в концепции вещи, остается скрытым от потребителя, так как потребитель “на выходе” производства имеет готовую, собранную вещь, и ему, в сущности, безразлично, что существует целый ряд технически родственных вещей, являющихся элементами единого “конструктора”. Во втором случае принцип трансформации является непосредственным потребительским качеством вещи, входит в процесс потребления, “игры” с вещью» [6, с. 4].

Идея конструктора лежит в основе многих разработок комплексных объектов. При этом конструктор используется при работе только с морфологической частью комплексного объекта. Для анализа ситуационных моделей используется принципиально другой подход — сценарное моделирование.

Рассмотренные в данной статье средства дизайн-программирования наиболее часто использовались в практике разработок дизайн-программ. Их выбор, как уже ранее было сказано, определялся особенностью поставленной задачи. Важно отметить, что дизайнеры, как правило, не ограничивались каким-либо одним средством дизайн-программирования, а использовали их совокупность.

Примечания:

1. Дизайн-программа «Электромера». Дизайнеры: Д.Азрикан, А.Грашин, Р.Гусейнов, А.Кудрявцев, Л.Кузьмичев, М.Михеева, А.Синельников, Д.Щелкунов (ВНИИТЭ), Д.Кочугов, А.Мещанинов (Ленинградский филиал ВНИИТЭ). 1973–1979.

2. Дизайн-программа «Дигоми». Дизайнеры: Д.Азрикан, Г.Беккер, О.Волченков, А.Колотушкин (ВНИИТЭ); сотрудники Грузинского филиала ВНИИТЭ. 1986.

3. Дизайн-программа «Апшерон». Дизайнеры: Ю.Соловьев, Д.Азрикан, И.Кольченко, Д.Щелкунов (ВНИИТЭ).

4. «Интердизайн-77»: «Дизайн для инвалидов и престарелых». Проектируемые объекты: два вида кухонного оборудования, рабочее кресло для пожилых и инвалидов, рабочее место для швеи-мотористки и городской рейсовый автобус.

5. «Интердизайн-80»: «Дизайн оборудования для городской среды». Проектируемый объект: новый жилой район Тбилиси.

6. «Интердизайн-83»: «Дизайн для сельского быта». Проектируемый объект: агропоселок-кооператив около Баку.

7. Дизайн-программа «БАМЗ». Дизайнеры: Д.Азрикан, Н.Каптелин, А.Колотушкин, М.Колотушкина, М.Михеева, А.Попов (ВНИИТЭ); М.Тамошайтис, Э.Зулонас, М.Гентвайните (Вильнюсский филиал ВНИИТЭ); Р.Картунов, Л.Рабинович, А.Маторин, Ю.Скоков, В.Замурцев, В.Иванченков, В.Гончаров (Киевский филиал ВНИИТЭ); А.Базуев, В.Шандыба, А.Гамов (Харьковский филиал ВНИИТЭ). 1981–1985.

8. Использование трансформационных возможностей плоскостной модульной структуры в оборудовании для прихожей городской квартиры. Дизайнеры: Н.Верткова, Е.Порошина, В.Солянин (ВНИИТЭ). 1980-е.

9. Прицеп на колесах к легковому автомобилю «Рапан». Дизайнеры: Д.Азрикан, А.Колотушкин, И.Лысенко М.Михеева и другие (ВНИИТЭ). 1988.

10. Набор-конструктор агрегатных унифицированных элементов для агрегатных станков и автоматических линий. Дизайнеры: А.Грашин, Б.Епифанов, Ю.Поликарпов, Р.Гусейнов, Ю.Крючков, И.Горбунов (ВНИИТЭ). 1980-е.

11. Дизайн-программа «Культбытмаш-1». Руководители дизайн-программы, ее подпрограмм, отдельных разделов: А.Грашин, Л.Кузьмичев, Д.Азрикан, А.Евстифеев, В.Кравцов, А.Кудрявцев, Т.Печкова, А.Тевин и другие (ВНИИТЭ). 1978–1986.

Библиография:

1. *Кузьмичев Л.А., Сидоренко В.Ф.* Дизайн-программа. Понятие, структура, функции. Теоретические и методические проблемы художественного конструирования комплексных объектов. Труды ВНИИТЭ. М., 1979. № 22.

2. *Кузьмичев Л.А., Сидоренко В.Ф., Щелкунов Д.Н.* Методика художественного конструирования. Дизайн-программа. Методические материалы. М., 1987.

3. *Кузьмичев Л.А., Сидоренко В.Ф., Щелкунов Д.Н.* Средства дизайн-программирования. Методические материалы. ВНИИТЭ. М., 1987.

4. *Сидоренко В.Ф., Чевичелов Ю.П.* Идея сценарного моделирования. Труды ВНИИТЭ. Теоретические и методические проблемы художественного конструирования комплексных объектов. М., 1979.

5. *Азрикан Д.А., Беккер Г.П.* Городское оборудование для Дигоми-7 // Техническая эстетика. 1986. № 10.

6. *Сидоренко В.Ф., Семкин В.В.* Морфологическая трансформация как средство дизайна // Техническая эстетика. 1982. № 10.

7. Очерки истории становления государственной системы дизайна. Т. II / под общ. ред. А.А.Грашина. М., 2011.

8. *Бойцов С.Ф.* Комбинаторные идеи в дизайне // Техническая эстетика. 1983. № 7.

9. Эксперимент в дизайне / сост. А.Н.Лаврентьев. М.: Издательский дом «Университетская книга», 2010.

10. *Грашин А.А.* Методология дизайн-проектирования элементов предметной среды (дизайн унифицированных и агрегатированных объектов). М.: Архитектура-С, 2004.

А.В. САЗИКОВ

Кандидат искусствоведения, зав. научно-методическим отделом МГХПА им. С.Г. Строганова, ведущий научный сотрудник НИИ РАХ
e-mail: a_sazikov@mail.ru

A.V. SAZIKOV

Candidate of art history, head. scientific and methodical department of the Stroganov Academy (MGHPA), leading researcher at the research Institute of RAH
e-mail: a_sazikov@mail.ru

ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР В ПЕРИОД 1948–56 ГГ.

EXHIBITION ACTIVITY OF THE ACADEMY OF ARTS OF THE USSR IN THE PERIOD OF 1948–56 YEARS

В статье впервые рассмотрена выставочная деятельность Академии художеств СССР в период становления Академии как высшего научного учреждения, объединяющего наиболее ярких деятелей в области изобразительного искусства. Показаны основные этапы развития структуры Академии в период 1947–56 гг., отмечены ее цели и задачи. Основное внимание уделено непосредственно выставочной деятельности Академии, рассмотрены вопросы организации выставок, принципы экспонирования, типы и характер академических выставок. Подробно разобраны несколько наиболее важных выставочных проектов рассматриваемого периода.

The article for the first time considers the exhibition activity of the Academy of arts of the USSR in the period of formation of the Academy as a higher scientific institution, uniting the most prominent figures in the field of fine arts. The main stages of development of the structure of the Academy in the period 1947–56 are shown, its goals and objectives are marked. The main attention is paid directly to the exhibition activities of the Academy, the organization of exhibitions, the principles of exposure, the types and nature of academic

exhibitions. Several of the most important exhibition projects of the considered period are analyzed in detail.

Ключевые слова: Академия художеств СССР, выставочная деятельность, экспозиционный дизайн, социалистический реализм.
Keywords: Academy of arts of the USSR, exhibition activity, exposition design, socialist realism.

Как известно, в Советском Союзе основы стилистического развития искусства на несколько десятилетий вперед были заложены в апреле 1932 г. Постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» — партия устанавливала контроль за деятельностью работников художественной сферы, направляла советское искусство по вполне определенному пути развития. Основными задачами искусства определялось «служение интересам народа, воспитание народа в духе идей партии Ленина-Сталина, борьба за народность и понятность искусства, за высокое его мастерство, следование лучшим традициям мирового и, в частности, русского реалистического искусства и развитие этих традиций, борьба с проникновением чуждых советской идеологии формалистических, декадентских тенденций, с аполитичностью и безыдейностью в искусстве» [1]. Это постановление подвело черту под развитием художественного авангарда. Спустя полгода была создана Всероссийская Академия художеств, которая стала главным инструментом осуществления партийных решений — общественным и педагогическим центром развития изобразительного искусства страны [2].

Послевоенное восстановление страны из руин потребовало притока новых высокопрофессиональных образованных сил. В 1947 г. «…в целях содействия развитию изобразительного искусства в СССР Всероссийская Академия художеств была преобразована в Академию художеств СССР» [3]. В Постановлении «О преобразовании Всероссийской академии художеств в Академию художеств СССР» была оговорена подчиненность Академии и основные задачи, которые были перед ней поставлены правительством. Академия передавалась в ведение Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР и подчинялась непосредственно Председателю Комитета.

29 сентября 1947 г. Постановлением Совета Министров СССР № 3415 был утвержден Устав АХ СССР, в котором юридически закреплялись основные направления ее деятельности, органы управления Академии и ее структура [4].



Рисунок 1. Здание АХ СССР на Кропоткинской улице (Пречистенке). Фото 1951.

Таким образом, АХ СССР стала высшим научным учреждением, объединяющим наиболее ярких деятелей в области изобразительного искусства. Основными задачами Академии стало обеспечение неуклонного подъема и развития советского изобразительного искусства во всех его формах, активное содействие развитию творчества советских художников, разработка вопросов теории и истории искусства и художественной критики, пропаганда советского изобразительного искусства, подготовка и воспитание художников (живописцев, скульпторов и графиков) и др. [5].

Высшим органом управления, в соответствии с уставом, стало общее собрание АХ СССР, которое проходило в виде сессий. Общее собрание избирало Президиум Академии, определявший план работы Академии и решавший основные вопросы организационного характера. При Президиуме Академии, в соответствии с уставом 1947 г., создавались следующие структурные подразделения:

— Секретариат Президиума;

— Отдел кадров;

— Отдел аспирантуры и учебных заведений; Отдел пропаганды и выставок; Научно-библиографический архив; Хозяйственное управление;

— Отдел капитального строительства, а также постоянные и временные комиссии и советы, утверждаемые Президиумом Академии.

Кроме того, в уставе оговорены все учреждения системы Академии. Среди них:

— Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств;

— Творческие мастерские Академии по различным видам изобразительного искусства;

— Аспирантура и докторантура;

— Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина со средней художественной школой при нем;

— Московский государственный художественный институт (впоследствии им. В.И.Сурикова);

— Научная библиотека;

— Музей;

— Издательство;

— Мастерские, лаборатории.

Утвержденный в 1947 г. устав АХ СССР являлся основным правоустанавливающим документом Академии вплоть до конца 1986 г.

Организационный период в деятельности Академии начался 22 ноября 1947 г. работой первой сессии (общее собрание членов Академии), на которой был избран состав руководящего органа Академии — Президиума, и был назначен ее первый Президент — А.М.Герасимов. Кроме того, сессия рассмотрела и утвердила план работы Академии на начало 1948 г., а также избрала редакционной совет Академии [6].

После сессии Академия приступила к работе по созданию сети своих подведомственных учреждений, которая завершилась к концу 1948 г.

Прошедшая в мае 1948 г. вторая сессия АХ СССР полностью посвящалась вопросам образования. Немаловажная роль в этом деле отводилась выставочной деятельности. Выставки советских и иностранных художников, мастеров декоративно-прикладного искусства и выпускников институтов Академии художеств были призваны отразить практическое воплощение партийности в искусстве, показать лучшие образцы реалистической традиции, что, по замыслу отцов-основателей, служило залогом воспитания человека новой формации.

После преобразования Всероссийской академии художеств в АХ СССР не только расширялась ее география, но и менялось место базирования Академии — из Ленинграда она перебиралась в Москву, поближе к курирующим органам. АХ СССР было определено занять помещения упраздненного государственного музея Нового западного искусства и Жилищно-строительного кооператива работников науки и техники (ЖСК «Ранит»).

Постановление Совмина СССР № 672 от 6 марта 1948 г. «О ликвидации государственного музея Нового западного искусства» предписывало «в 10-дневный срок передать Академии художеств СССР здание,

хозяйственный и экспозиционно-музейный инвентарь ликвидации государственного музея Нового западного искусства в г. Москве, по ул. Кропоткина, дом 21 для размещения в первом этаже здания рабочей части Президиума АХ СССР и Научно-исследовательского института теории и истории изобразительного искусства и для устройства во втором этаже здания периодических выставок советского изобразительного искусства» [7].

Если помещения Музея были переданы Академии довольно скоро и без волокиты, то процесс выселения ЖСК «Ранит» затянулся до июля 1950 г., когда истек договор аренды помещений [8]. Это были 8 квартир в надворных флигелях бывшего домовладения А.И.Морозова, переоборудованные в 1920-е гг. из нежилых зданий: сушилки, конюшни и гаража, а также из бывшей квартиры Лядова [9].

***

Выставочный отдел АХ СССР был основан в 1948 г. как Отдел пропаганды и выставок. В самом названии Отдела уже содержалась расшифровка круга его деятельности — согласно утвержденному Президиумом АХ СССР 30 января 1948 г. Положению, основной задачей Отдела стала «организация художественных выставок и пропаганда советского изобразительного искусства среди советского народа, повышение роли изобразительного искусства в деле коммунистического воспитания широких масс трудящихся, пропаганда наследия русской реалистической школы и изобразительного искусства народов СССР» [10].

Однако работа, проводимая Отделом в течение 1948 г., была далека от поставленных Президиумом АХ СССР целей и задач. Переданные АХ СССР выставочные залы бывшего музея Нового западного искусства до октября 1948 г. не были отремонтированы. Штаты отдела, утвержденные на 1948 г., состояли всего из четырех единиц, причем в Москве должность заведующего Отделом была занята только в июне 1948 г. Первым заведующим отделом выставок АХ СССР стала Екатерина Александровна Звиноградская. Еще два работника Отдела находились в Ленинграде и четвертый — в Москве, в течение всего 1948 г. трудился в Издательстве АХ СССР.

Отсутствие производственной базы, рабочей силы и служителей выставочных залов привело к тому, что в 1948 г. выставочные залы АХ СССР находились фактически в распоряжении Главизо Комитета по

делам искусств. В 1948 г. Главизо организовал в АХ СССР две выставки: Всесоюзную выставку художественной промышленности и народных ремесел и Выставку польского народного искусства и художественных ремесел.

Только в декабре 1948 г. Выставочный отдел смог организовать свою первую выставку — Выставку академических рисунков, этюдов и эскизов русских художников XVIII — начала XX вв. Экспозиция была собрана из фондов, полученных Отделом от Научно-исследовательского музея АХ СССР в Ленинграде и Государственной Третьяковской галереи. Выставка прошла в залах Академии с 30 декабря 1948 г. по 5 февраля 1949 г., ее посетило 5898 зрителей. На выставке были показаны рисунки М.М.Антокольского, К.П.Брюллова, А.А.Иванова, С.А.Иванова, О.А.Кипренского, И.Н.Крамского, В.А.Серова, В.И.Сурикова, В.А.Тропинина и др. [11].

В начальный период работы Отдела — с 1948 по 1952 г. — в выставочных залах АХ СССР в Москве прошло в общей сложности около 40 выставок.

По своему характеру, содержанию и задачам проведенные выставки делились на следующие группы.

1. Выставки Всесоюзного значения.
2. Выставки искусства стран народной демократии.
3. Учебно-методические выставки.
4. Выставки к конференциям и конкурсам.
5. Персональные выставки произведений действительных членов и членов-корреспондентов Академии художеств, организованные к юбилейным датам.

За эти четыре года было проведено десять выставок Всесоюзного значения. Из них следует отметить как наиболее значимые по количеству участников, посещаемости и применению разнообразных форм работы со зрителем две выставки: Всесоюзную выставку книги, графики и плаката 1950 г. и Республиканскую выставку народного прикладного искусства и художественной промышленности РСФСР 1952 г.

Всесоюзная выставка книги, графики и плаката была организована Главполиграфиздатом совместно с АХ СССР. В выставке участвовало более 350 художников, из них — 70 художников Союзных Республик, работающих по иллюстрированию и оформлению книги в 93 издательствах, показавших свои издания. Экспонировалось свыше 4500 книг, изданных за 1949–50 гг., более 1500 оригиналов иллюстраций и книжного

оформления, 125 образцов плаката. За месяц работы выставку посмотрело свыше 20 тысяч зрителей.

Кон. 1940-х — 1950-е гг. — время расцвета книжной и журнальной графики во всем мире. Выставка показала, что уровень мастерства советских графиков, работающих по оформлению и иллюстрированию научных, художественных и детских книг, также достаточно высок. Но, вместе с тем, показала и все недостатки отечественной полиграфии.

Как правило, проведение выставки не ограничивалось только экспозиционной деятельностью. Выставка книги, графики и плаката сопровождалась большой пропагандистской, научной, творческой и производственной работой: проводились массовые экскурсии и консультации для работников издательств, полиграфической промышленности и учащихся; Президиум АХ СССР провел научную конференцию по творческим вопросам станковой графики, иллюстрации, художественного оформления книги, по плакату и политической сатире; Главполиграфиздат провел конференцию по производственным вопросам. Были организованы встречи писателей и художников с работниками центральных издательств и производственных предприятий, детских писателей и художников, иллюстрирующих детские книги, с учащимися средних школ и т.д.

На Республиканской выставке произведений народного прикладного искусства и художественной промышленности РСФСР было представлено свыше 3500 произведений, поступивших от 700 художников, объединенных в художественных промыслах и предприятиях художественной промышленности.

На выставке были показаны художественные изделия из дерева, кости, металла, камня, роспись по дереву и металлу, лаки, кружева, вышивки, керамика, фарфор, стекло, каслинское литье, ковры и декоративные ткани. Впервые широко была показана игрушка.

В выставке приняли участие министерства и ведомства РСФСР и СССР. Так по линии Министерства местной промышленности РСФСР было привлечено семь фарфоровых заводов, среди которых такие, как Дулевский фарфоровый завод имени газеты «Правда», давший большое количество образцов скульптуры и художественной росписи бытовых предметов. Фарфоровый завод имени М. В.Ломоносова (Министерство стройматериалов СССР) представил произведения, предназначенные для широкого потребления. Столовую посуду, декоративные сосуды и скульптуру (фаянс, майолика), высококачественные как по замыслу,





Рисунок 2–3. Экспозиция Республиканской выставки произведений народного прикладного искусства и художественной промышленности РСФСР. Фото 1952.

так и по исполнению, представил Конаковский фаянсовый завод имени М.И.Калинина.

Обширно были представлены изделия из стекла, выполненные на заводах Министерства легкой промышленности СССР: Дятьковском заводе Брянской области, Ленинградском заводе художественного стекла и сортовой посуды, заводе в Гусь-Хрустальном Владимирской области и другие. Эти заводы представили массовую продукцию, ценную в художественном отношении, изготовленную с применением разнообразных технических приемов (выдувание, гравировка, окраска, прилепы, многослойное стекло, травление, литье из стекла).

Новым достижением художественной промышленности было признано производство ковров Люберецким и Обуховским ковровыми комбинатами и выпуск декоративных и обивочных тканей фабриками имени Маркова и «Декоративткань», новых по технике, по тематике сюжетных композиций и по формам растительного орнамента.

Вышивальное искусство демонстрировалось художественными изделиями, присланными из ряда областей России: тончайшие вышивки мастериц поселка Мстеры Владимирской области, цветные вышивки чувашей, марийцев и предметы одежды и комнатного убранства, выполненные в машинной технике артелями Роспромсовета.

Разнообразно были представлены знаменитые русские лаки: миниатюра Палеха, Федоскина, Мстеры, Холуя; росписи Хохломы и Жостова, одного из старейших русских промыслов. Художественная обработка дерева была представлена миниатюрными скульптурами резчиков с. Богородского Московской области, а также изделиями из самшита, капо-корешка, расписной деревянной посудой, резьбой по бересте и игрушками.

Камнерезное искусство представляли изделия из яшмы различных оттенков, малахита и ангидрита. Мастерство архангельских, тобольских и якутских костерезов дополнили изделия костерезной артели села Хотьково Московской области.

В числе металлических изделий были показаны скульптуры каслинского завода, златоустовская гравировка на стали, ювелирные работы народных мастеров села Красное Костромской области, дагестанского аула Кубачи, Великого Устюга Вологодской области.

Главная задача этой выставки виделась в укреплении «тесной связи народного искусства и художественной промышленности в единстве творческого метода социалистического реализма, создания и массового внедрения в быт советских людей высокохудожественных изделий и произведений народного искусства» [12].

По специальному заданию директивных органов выставка обслуживала иностранные делегации Международного экономического совещания, проходившего в Москве в апреле 1952 г. Всего же за полмесяца работы выставку посетило около 30 тысяч человек, оставивших многочисленные отзывы с высокой оценкой ее экспонатов. На выставке работали специалисты — консультанты, обслужившие 169 массовых экскурсий.

Экспозиционные принципы Республиканской выставки народного прикладного искусства и художественной промышленности РСФСР существенно отличались от традиционных для того времени выставок изобразительного искусства. Это отличие диктовалось самой спецификой показанных произведений. Предметы из текстиля были развешены на стенах, здесь же располагались декоративные тарелки из фарфора. Ковры покрывали стены и застилали полы выставочных залов. Прямо на них посреди зала стояли предметы мебели, вдоль стен, а в некоторых

случаях и посреди зала располагались выставочные витрины. Предметы из стекла, фарфора, литье и резьба были расставлены внутри этих витрин и на предметах мебели, в согласии с принятыми в то время принципами оформления магазинных витрин и торговых экспозиций. Товары в таких витринах симметрично располагались на разнообразных подставках, террасах, горках и постаментах. В витринах этого рода выставляли большое количество товаров с той целью, чтобы заполнить внутренность витрины и не допустить впечатления пустоты. Декоратор стремился приемами художественного сочетания выставленных товаров, декоративных элементов и материалов создать для товара определенную обстановку, помогающую представить товар в том виде и в тех условиях, в которых он будет применяться [13]. То же самое можно было наблюдать и на Республианской выставке народного прикладного искусства и художественной промышленности РСФСР.

Из 10 выставок Всесоюзного значения семь были организованы по инициативе Комитета по делам искусств СССР и РСФСР или совместно с другими организациями.

Самостоятельно организованных Академией художеств выставок за первые пять лет работы выставочного отдела было три, из них две — выставки произведений действительных членов и членов-корреспондентов Академии художеств и выставка к 100-летию со дня смерти Н.В.Гоголя.

Исходя из ориентированности АХ СССР на возрождение традиций русской реалистической школы старой Российской академии художеств и отмеченный на второй сессии АХ СССР упор на дидактическую функцию искусства, отмечалось недостаточное количество политизированных тематических работ на экспозиции членов Академии. В отзывах зрителей и на обсуждении второй академической выставки (1952 г.) отмечалось, что в произведениях членов Академии «не нашли достаточного отражения жизнь и труд советского народа, что авторы не претворяют еще в своих работах исторические решения и указания XIX съезда КПСС» [14].

Большой популярностью пользовались все четыре выставки искусства стран народной демократии, показанные за эти годы в стенах АХ СССР (1. Выставка польского народного искусства — 1948 г. 2. Выставка румынского изобразительного и народного искусства — 1950 г. 3. Выставка венгерского изобразительного искусства — 1951 г. 4. Выставка

польского изобразительного искусства — 1952 г., на которой ниже я еще остановлюсь подробнее).

За это время было проведено 11 учебно-методических выставок. Среди них — вышеупомянутая Выставка Академических рисунков, этюдов и эскизов русских художников за период с конца XVIII до начала XX вв. и Выставка произведений академика живописи В.Е.Савинского. Обе выставки рассматривались организаторами как материал для изучения традиций русской реалистической художественной школы. Первая из них помогала обосновать методические установки в преподавании рисунка, живописи и композиции в художественных институтах с целью перестройки основ художественного образования.

Ежегодно устраиваемые Академией в Москве и Ленинграде выставки учебных и дипломных работ студентов Московского им. В.И.Сурикова и Ленинградского им. И.Е.Репина художественных институтов и учащихся двух средних художественных школ имели целью контроль Академией подведомственных образовательных учреждений. Такие выставки, по замыслу организаторов, «дают возможность следить за правильностью постановки дела художественного образования, выявляют молодые талантливые кадры, являются помощью Академии художественным учебным заведениям Союзных республик и областей» [15]. Скомплектованная в Москве выставка учебных и дипломных работ в течение 1950 г. была направлена в Таллин, Ригу и Каунас. В дальнейшем многие дипломные работы с учебных выставок были приняты на Всесоюзные выставки последующих лет. В 1952 г. впервые была организована Всесоюзная дипломная выставка сразу девяти художественных институтов, показавшая состояние художественного образования во всех художественных вузах Советского Союза.

За период 1948–52 гг. было организовано семь выставок к научным заседаниям и конференциям, три выставки по конкурсам и девять персональных выставок: В.С.Сварога, Е.А.Кацмана, К.Ф.Юона, П.П.Кончаловского, И.Э.Грабаря, М.Г.Манизера, Н.П.Ульянова, А.П.Остроумовой-Лебедевой, В.Н.Бакшеева.

Отдельно можно выделить персональную выставку П.П.Кончаловского. Несмотря на высокую посещаемость (за 30 дней прошло 10641 чел.), творчество художника в книге отзывов получило крайне противоречивую оценку. По существу, в период работы выставки на страницах книги отзывов происходила настоящая дискуссия между сторонниками

творческого метода П.П.Кончаловского и противниками. Тем не менее, обсуждения и критического разбора выставки не последовало. Руководитель выставочного отдела АХ СССР Е.А.Звиноградская отмечала, что «это было очень важно провести, учитывая, что выставка открылась непосредственно вслед за опубликованием в газете "Правда" передовой статьи "Советский художник" (от 7/1–51 г. № 7 (11.844)). Своим несоответствиям установкам указанной статьи выставка П.П.Кончаловского могла дезориентировать художественную молодежь и массового советского зрителя, расценивающего показываемые в Академии произведения как образцовые и направляющие» [16].

В дальнейшем Выставочный отдел отказался от организации персональных выставок членов Академии к юбилейным датам без предварительного критического обсуждения целесообразности устройства той или иной выставки «в свете задач, поставленных перед Академией художеств историческими решениями XIX съезда КПСС» [17].

Следует отметить, что в рассматриваемый период в составе Отдела пропаганды и выставок не было консультантов и экскурсоводов. По отдельным выставкам, организуемым по указаниям Комитета по делам искусств СССР, приказом Комитета к выставке прикреплялись научные сотрудники НИИ ТИИ, но большей частью выставки проводились силами работников отдела, что снижало «качество и объем обслуживания посетителей» [18].

В это время, в конце 1940-х — начале 1950-х гг., в своей выставочной деятельности АХ СССР считала главным показать в стране и за рубежом работы действительных членов Академии и ее членкоров, ознакомить отечественную публику с работами иностранных художников, продемонстрировать успехи в деле подготовки молодых художников специализированными учебными заведениями Москвы и Ленинграда.

При этом в Академии не было своего штата специалистов по проектированию и монтажу выставочных экспозиций. Для этого существовали специализированные организации, люди с большим опытом экспозиционной работы, включающей проектирование, оформление и монтаж предметов искусства и выставочного оборудования. Выставочный отдел АХ СССР в этой ситуации выступал исключительно как организатор проведения и сопровождения выставок, вся оформительская деятельность передоверялась сторонним организациям.

Основным контрагентом Академии художеств выступала Дирекция художественных выставок и панорам Комитета по делам искусства при Совмине СССР, организация, позднее, в 1966 г. реорганизованная во Всесоюзный художественно-производственный комбинат при Министерстве культуры СССР, получивший в 1974 г. имя Е.В.Вучетича (ВХПК им. Е.В.Вучетича).

В сентябре 1951 г. Президент АХ СССР А.М.Герасимов писал заместителю Председателя Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР В.Н.Араповой: «В течении трех лет все художественные выставки советские и иностранные организуемые в выставочных залах АХ СССР Комитетом по делам искусств при Совмине СССР либо АХ СССР оформлялись Художественно-производственными мастерскими Дирекции выставок и панорам и это было совершенно нормальным явлением.

С 01.07.51 Дирекция выставок и панорам (т. Лишанский) стала отказываться от оформления выставок АХ СССР и вынудила Академию к привлечению случайных людей с оплатой по безлюдному фонду, чего Академия не предусматривала в финале 1951 г.» [19].

В дальнейшем по распоряжению свыше это сотрудничество было восстановлено. Как осуществлялась работа по организации и оформлению экспозиций, можно проследить на примере выставки Польского изобразительного искусства, прошедшей в апреле 1952 г. в выставочных залах АХ СССР.

Выставке предшествовал соответствующий Приказ Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР [20]. Опираясь на этот документ, Управляющий Дирекцией художественных выставок и панорам издавал свой Приказ [21], регламентирующий работы по оформлению выставки, изданию каталога, билетов и афиш, организацию рекламной деятельности. На этом этапе Академия художеств была представлена назначенным свыше консультантом выставки — он руководил всеми работами по созданию экспозиции. В случае с польской выставкой, таким консультантом выступил заведующий отделом искусства стран народной демократии Института теории и истории искусств при АХ СССР Александр Нилович Тихомиров. Принципы экспонирования предметов искусства на этой и подобных выставках были достаточно простыми и понятными. Состояли такие выставки из живописных, графических и скульптурных работ. Живопись и графика развешивались по стенам залов в одни-два ряда, исходя из размеров работ и пространства выставочного зала. Живописные работы вывешивались с небольшим наклоном к зрителю, графические — ровно. Скульптуры расставлялись на небольших обитых холстом

подставках также вдоль стен между живописными работами и посреди залов.



Рисунок 4. Экспозиция выставки Польского изобразительного искусства. Фото 1952 г.

Отделу стационарных выставок Дирекции, помимо выше перечисленных мероприятий, предписывалось:

«г. Провести необходимые мероприятия по организации экскурсий и коллективного посещения выставки на все время ее работы, для чего связаться с крупнейшими промышленными предприятиями, учебными заведениями, учреждениями и организациями.

Организовать надлежащий учет посещения выставки индивидуальными зрителями, коллективных посещений и экскурсий.

д. Разработать совместно с экскурсоводами методику экскурсий и представить ее на утверждение в Главное управление учреждений изобразительных искусств Комитета.

е. Провести инструктаж с 6 научными сотрудниками, откомандированными в распоряжение Дирекции, согласно приказу Комитета на все время работы выставки для проведения экскурсий:

три научных сотрудника от НИИ ТИИ;

три научных сотрудника от Государственного музея изобразительных Искусств им. А.С.Пушкина».

Производственно-технический отдел Дирекции совместно с Отделом стационарных выставок разработал и представил на утверждение Комитета по делам искусств при Совмине СССР смету расходов по организации выставки. Расходы по ее организации производились Планово-финансовым отделом за счет сметы централизованных мероприятий Дирекции. Смета утверждалась заместителем председателя Комитета по делам искусств при Совмине СССР В.Н.Араповой.

Одновременно художественно-производственным мастерским дирекции предписывалось:

«а. Произвести под руководством начальника отдела стационарных выставок Дирекции тов. Борисовой И.Е. все работы, связанные с

доставкой экспонатов, их распаковкой, развеской, расстановкой скульптуры и т.д.

б. Распаковку и упаковку экспонатов и необходимую реставрацию художественных произведений произвести под руководством представителей Центральной художественно-производственной мастерской Комитета, прикомадированных Приказом Комитета к Дирекции для выполнения указанных работ.

в. Для размещения экспонатов принять от АХ СССР витрины и подставки для скульптур, а также использовать имеющееся оборудование в распоряжении художественно-производственных мастерских» [22].

По окончании всех работ произведения, экспонированные на выставке, передавались по акту директору выставки — начальнику Отдела пропаганды и выставок АХ СССР Е.А.Звиноградской.

Всего по смете с учетом доставки художественных произведений железной дорогой, всех производственно-оформительских и монтажных работ, рекламы, представительских расходов и расходов по приему делегации польских художников выставка обходилась в 226625,24 руб. [23], в итоге за счет использования готовых элементов выставочного оборудования и уменьшения ряда расходных статей сумма была сокращена до 171214,96 руб. [24]

На выставке польского изобразительного искусства большим успехом пользовались произведения мастеров старой реалистической польской живописи: Матейко, Герымских, Мальчевеского, Хелмонского, Бранда, Гроттгера. Резкие же высказывания о современном польском искусстве были связаны с «его переходным характером и значительной еще скованностью формалистическими приемами, разрывом между формой и содержанием, недостатком мастерства, слабым отражением новой польской действительности» [25].

Вместе с тем, был отмечен заметный рост, по сравнению с польской выставкой 1949 года.

Одиннадцатого июня в Институте истории и теории искусств АХ СССР состоялось обсуждение выставки.

***

Вместе с тем, в начале 1950-х годов выставочная деятельность АХ СССР, в определенном смысле, простиралась шире очерченных выше границ. Так, например, тематический план Всесоюзной художественной

выставки 1952 г. разрабатывался в НИИ теории и истории изобразительных искусств при АХ СССР. После обсуждения на заседании Президиума Академии план рассылался всем действительным членам и членам корреспондентам АХ СССР для ознакомления и последующего обсуждения на общем собрании академиков и членкоров [26].

В том же 1952 г. Академия участвовала в оформлении ВСХВ. Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР, совместно с АХ СССР и по согласованию с дирекцией Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, закрепляли за каждым павильоном в качестве консультантов крупнейших мастеров изобразительного искусства из состава Академии, подбирали для выполнения оформительских работ лучших художников, скульпторов и прикладников [27].

В частности, Академией были выполнены работы по оформлению главного павильона выставки [28] и таких сооружений, как фонтаны «Дружба народов» и «Золотой колосс» [29]. Расположенные в Ленинграде бронзолитейные мастерские Академии художеств отливали бронзовые статуи для выставки [30], а Ленинградские смальтовые мастерские АХ СССР изготовили золотую смальту и покрыли ей декоративные детали фонтанов [31].

15 марта 1953 г. Указом Президиума Верховного Совета СССР «Об объединении министерств и ведомств» было образовано союзно-республиканское Министерство культуры СССР. МК СССР, наряду с другими министерствами, были переданы функции Комитета по делам искусств при Совмине СССР, которому до этого времени подчинялась АХ СССР. Таким образом, с 1953 г. Академия была передана в ведение Минкульта СССР.

В декабре 1954 г. на очередной седьмой сессии Академии (в связи с переходом в подчинение МК СССР) был подготовлен проект нового устава Академии. Этот устав был одобрен на сессии, но впоследствии так и не был утвержден. По этому Уставу круг деятельности Академии оставался прежним, но оговаривалось, что АХ СССР находится в ведении МК СССР и подчиняется непосредственно Министру [32].

С 1955 г. особое место в деятельности Академии занимают проблемы, связанные с постоянными культурными связями с зарубежными художественными организациями. В 1956 г. организуется первая зарубежная выставка советского изобразительного искусства в Болгарии. Развитие зарубежных связей Академии и необходимость их координации привели к созданию в сентябре 1956 г. Комиссии по связям с художественными организациями зарубежных стран.

Выставка советского изобразительного искусства в Болгарии включала произведения живописи (67 картин), скульптуры (27 произведений) и графики (182 работы) художников: А.М.Герасимова, С.В.Герасимова, А.А.Пластова, А.А.Дейнеки, Кукрыниксов, С.Т.Коненкова, Н.В.Томского, В.И.Мухиной, Ф.П.Решетникова, А.С.Чуйкова, П.П.Кончаловского, Е.В.Вучетича, Е.А.Кибрика, Д.А.Шаринова, М.С.Сарьяна, С.А.Григорьева. Большое место на выставке занимали работы молодых мастеров: В.Задорожного, Б.Неменского, Н.Осенева, Д.Дубинского, О.Верейского, а также дипломные работы выпускников различных художественных вузов страны. Таким образом, на выставке были представлены произведения художников различных поколений, представителей различных республик Советского Союза. Особенно сильным оказался раздел графики, включающий работы, выполненные в самых различных техниках: акварели, черные и цветные, литографии, линогравюры, гравюры на дереве и т.д. Наиболее уязвимым оказался раздел скульптуры — самый малочисленный, но, тем не менее, полностью состоящий из скульптурных произведений, выполненных в материале — мраморе, бронзе, дереве, алюминии, фарфоре; гипсовые модели отсутствовали, это было сильной стороной раздела скульптуры.

От АХ СССР выставку сопровождали два академика — скульптор-монументалист Н.В.Томский и живописец и график Ф.П.Решетников, а также искусствовед — сотрудник НИИ ТИИ.

Хотя в целом выставка получила весьма высокую оценку специалистов, вместе с тем были высказаны и критические замечания, они касались как недостаточной полноты представленных на выставке скульптурных работ, так и их достоинств по существу. Наибольшей критике оказались подвергнуты работы Вучетича, в частности «Зоя».

Указывалось на несоответствие содержания художественной форме, на натуралистические тенденции в творчестве Вучетича. Еще в большей степени критиковали работу скульптора Абдурахманова «Чабан». Высказывались пожелания шире познакомиться с творчеством В.И.Мухиной, С.Т.Коненкова, Н.В.Томского и Шадра.

Любопытно, что, кроме выставочных экспонатов, в Болгарию были отправлены четыре ящика с подарками — 36 графических работ советских художников. Выставка прошла в Софии с 11 апреля по 24 мая (Выставочный зал на ул. Гурко, 1) и в Пловдиве (здание Гос. Художественной галереи) с 3 июня по 21 июня 1956 г. Всего посетило выставку

636 350 человек. Было проведено 412 экскурсий и более 600 консультаций. Группы рабочих, служащих, учащихся, военных, членов коллективных хозяйств состояли подчас из 50–75 человек. Экскурсии проводили болгарские экскурсоводы, а также директор выставки М.Т.Кузьмина, составившая методическую разработку и маршрут экскурсий.

Затем выставка отправилась в Румынию, где в качестве подарков уже выступили монографии о советских художниках.

На обсуждении выставки в Болгарии выступавшие отмечали исключительную важность и актуальность организации выставки именно в тот период, «когда болгарским художникам нужна особенная помощь, т.к. в последнее время среди болгарских художников широко распространились суждения об изменении общего характера развития советского искусства, о новых тенденциях и влияниях в советском искусстве. Подобные разговоры привели к оживлению групп художников, в искусстве которых сильны формалистические элементы. Под видом разговоров о новаторстве протаскивались на выставки безыдейные, с ярко выраженными формалистическими тенденциями» [33].

Опять же, критические высказывания касались, в большинстве своем, «широкого распространения натуралистических тенденций в советской живописи», прежде всего, в работах Лактионова, Пономарева, «неумелого использования деталей, чересчур обильных даже в таких удачных в целом картинах, как картины “Вернулся” Григорьева или “Переэкзаменовка”. Критические замечания касались даже композиционных деталей, например, говорили о том, что в картине Пластова «На току» вместо молотильной изображена уборочная машина.

Также и в книге отзывов выставки среди множества восторженных записей встречались и критические, они были почти исключением — два, три, и сразу же на них давали резкие отповеди многочисленные защитники выставки. Так один из посетителей написал: «Удивительное упорство, с которым советские художники топчутся на одном месте. Почему это слепое копирование природы и жизни называют направлением социалистического искусства? Что дают картины, неудачно конкурирующие с цветным фильмом? Тяжелое впечатление оставляет неумелая лакировка “конфликтных” картин». И через несколько страниц — ответ: «Благодарю советских художников за радость и наслаждение, которые они доставили, также как и Комитет культурных связей за организацию выставки. Многочисленные одобрительные устные и письменные отзывы широкого круга не подкупленных и не сагитированных зрителей свидетельствует о достижениях, человечности, народности характера советского искусства и недвусмысленно предостерегают болгарских художников от увлечения эстетствующим формалистическим западноевропейским искусством…

Кислые гримасы не случайны. Неграмотные записи с неразборчивыми подписями… как и некоторые выступления наших коллег и прикрыть их душевную пустоту и порочность.

Желаю Комитету культурных связей каждый год устраивать в Болгарии выставки Советского изобразительного искусства, а также продолжения срока этой выставки. Сердечный привет Пластову, А.Герасимову, С.Герасимову, Осеневу, Задорожному, Григорьеву, Решетникову, Нечитайло, Суздальцеву, Томскому, Вучетичу, О.Верейскому, Дубинскому, Кукрыниксам, Фаворскому и всем другим советским художникам (художник Ст. Дикиджиев)» [34].

Примечания:

1.Резолюция Второй сессии АХ СССР, посвященной вопросам художественного образования // Академия художеств СССР. Сессия (1947. Ноябрь). Первая и вторая сессии: Доклады, прения и постановления. 22–24-го ноября 1947 г., 20–27-го мая 1948 г. / Акад. художеств СССР. Сессия Акад. художеств СССР. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1949. С. 274.

2.В соответствии с Постановлением ВЦИК и СНК от 11 октября 1932 г.

3.Постановление Совета министров СССР № 2782 от 5 августа 1947 г. «О преобразовании Всероссийской академии художеств в Академию художеств СССР».

4.Постановление Совета Министров СССР от 29 сентября 1947 г. № 3415 «Об утверждении Устава Академии художеств СССР».

5.Устав Академии художеств СССР. М., 1947.

6.РГАЛИ. Ф. 3355. Оп. 1. Д. 1.

7.РГАЛИ. Ф. 3355. Оп. 2. Д. 225. Л. 21.

8.Там же. Л. 11.

9.Там же. Л. 2.

10. РГАЛИ. Ф. 3355. Оп. 10. Д. 2. Л. 1.

11. Документы о проведении выставки академических рисунков, этюдов и эскизов русских художников XVIII — нач. XX вв. РГАЛИ. Ф. 3355. Оп. 10. Д. 49. Л. 7.

12. РГАЛИ. Ф. 3355. Оп. 5. Д. 2. Л. 1–6.

13. *Сазиков А.В., Виноградова Т.Б.* Наружная реклама Москвы: история, типология, документы. Второе издание. М.: Русский мир, 2017. С. 220–222.

14. РГАЛИ. Ф. 3355. Оп. 5. Д. 2. Л. 5. Краткий обзор работы отдела выставок за 1948–52 гг.

15. Там же. Л. 1–6.

16. Там же. Л. 5.

17. Там же.

18. Там же. Л. 6.

19. РГАЛИ. Ф. 3355. Оп. 2. Д. 186. Л. 14. Письмо Президента АХ СССР А.Герасимова № 1–3/667 от 19 сентября 1951 г.

20. Приказ Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР № 274 от 19 марта 1952 г. «Об открытии в г. Москве выставки Польского изобразительного искусства». РГАЛИ. Ф. 2458. Оп. 2. Д. 240. Л. 10.

21. Приказ № 66 Управляющего Дирекцией художественных выставок и панорам от 24 марта 1952 г. РГАЛИ. Ф. 2458. Оп. 2. Д. 240. Л. 10–11.

22. Там же.

23. Приведу выдержку из сметы расходов по оформлению выставки, ту ее часть, которая касается непосредственно работ по дизайну выставочного пространства, а также дизайна и изготовления выставочного оборудования. Напомню, все эти работы производились художественно-производственными мастерскими Дирекции художественных выставок и панорам:

Выполнение эскизного проекта оформления вводного зала — 1500 руб.

Эскиз оформления фасада здания — 300 руб.

Изготовление знамен ПНР и СССР — 900 руб. (за 6 шт.)

Изготовление двух объемных гербов ПНР и СССР — 294 руб.

Изготовление шаблонов для разных объемных гербов и орнаментов ПНР и СССР — 60 руб.

Изготовление орнаментов — 400 руб. (за 80 шт.)

Изготовление выпильных знаков для цитат размером до 7 см. — 1150 руб. (за 500 шт.)

Изготовление монтажных листов для компоновки текста цитат — 420 руб. (за 6 шт.)

Изготовление эскизов стендов — 480 руб. (за 2 шт.)

Изготовление габаритных чертежей планшетов подрамников, стендов и вывески — 540 руб. (за 6 шт.)

Изготовление шрифтовых плакатов размером до листа — 1120 руб. (за 4 шт.)

Изготовление эскиза вывески — 150 руб.

Изготовление картушей указателей — 450 руб. (за 15 шт.)

Изготовление тумбочек под скульптуру с обтяжкой холстом и обкладным плинтусом — 405 руб. (за 20 шт.)

Изготовление и реставрация рам, изготовление паспарту, этикетажа, драпировочные работы, развеска живописи и графики, установка скульптуры, монтаж и демонтаж всех оформительских элементов также входили в смету.

Кроме того:

Изготовление каталога (составление, оформление, печать) — 10700 руб.

Афиша (изготовление оригинал-макета) — 1500 руб.

Печать афиши (3000 экз.) — 4500 руб.

Изготовление макета пригласительного билета — 300 руб.

Изготовление клише пригласительного билета (3 шт.) — 250 руб.

Печать (1500 экз.) — 750 руб.

Реклама по радио (6 объявлений по 150 руб.)

Цветы — 4000 руб.

Объявление в газете — 3х1000 руб.

Расклейка афиш по городу (Гороформление) (3000 экз.) — 720 руб.

24. РГАЛИ. Ф. 2458. Оп. 2. Д. 240. Л. 53–58.

25. РГАЛИ. Ф. 2458. Оп. 2. Д. 112. Л. 5. Отчет о работе отдела стационарных выставок за 1952 г.

26. РГАЛИ. Ф. 3355. Оп. 2. Д. 221. Л. 4. Выписка из протокола № 36 заседания Президиума АХ СССР.

27. РГАЛИ. Ф. 3355. Оп. 2. Д. 222. Л. 9.

28. Горельеф для главного павильона Выставки выполнила творческая бригада под руководством членкора АХ СССР Е.В.Вучетича.

29. РГАЛИ. Ф. 3355. Оп. 2. Д. 222. Л. 23, 24, 34, 36–38.

30. Там же. Л. 3.

31. Там же. Л. 27.

32. РГАЛИ. Ф. 3355. Оп. 1. Д. 400. Л. 6.

33. РГАЛИ. Ф. 2458. Оп. 2. Д. 1445. Л. 6.

34. Там же. Л. 9–10.

Н.Ю. КАЗАКОВА
Доктор искусствоведения, Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: vkr-env.design@mail.ru

N.Y. KAZAKOVA
Doctor of arts, Russian state University named after A.N. Kosygin (Technology. Design. Art)
e-mail: vkr-env.design@mail.ru

О.Г. ГРИГОРЯН
Магистрант 2-го курса, Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: ogannesgrigoryan.95@mail.ru

O.G. GRIGORYAN
2 year master's degree student, Russian state University named after A.N. Kosygin (Technology. Design. Art)
e-mail: ogannesgrigoryan.95@mail.ru

АНАЛИЗ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ПРИМЕНЕНИЯ МЕТОДА 3D-ПЕЧАТИ ДЛЯ СОЗДАНИЯ МОДУЛЬНЫХ ПОСТРОЕК НА ПЛАНЕТЕ МАРС

THE ANALYSIS OF POSSIBILITIES OF APPLICATION OF THE 3D-PRINTING METHOD FOR CONSTRUCTION OF THE MODULAR BUILDINGS ON THE PLANET MARS

Целью данного исследования является всестороннее изучение спектра художественно-проектных задач, которые могут быть решены при помощи использования метода трехмерной печати в рамках программы колонизации планеты Марс. Актуальность темы обуславливается широчайшими горизонтами, впервые открывающимися перед проектной культурой, призванной гуманизировать и до некоторой степени эстетизировать априори враждебную человеку среду Красной планеты. Использование 3D-принтеров непосредственно на территории Марса позволит избежать целого ряда проблем, неминуемо возникающих при необходимости возведения многоцелевых модульных зданий в условиях жесткого ограничения ресурсов.

The purpose of the present article is a comprehensive study of the artistic and project-oriented problems which can be solved with the help of 3d-printing within the framework of the Mars colonization programme. The urgency of the research is based on the broadest horizons for the first time opening up in front of the project culture that is to make the environment of the Red planet which is by default hostile to man more humane and aesthetically appealing. The usage of 3D printing directly on the Mars surface will be instrumental in avoiding a wide range of problems which are bound to arise due to the necessity of erecting multipurpose modular buildings under the conditions of severely scarce resources.

Ключевые слова: проектирование поселений, архитектурные сооружения на Марсе, колонизация Марса, инновационные подходы в дизайне среды, 3D-печать, марсианский реголит.
Keywords: settlement design, architectural structures on Mars, colonization of Mars, innovative approaches in environmental design, 3D printing, Martian regolith.

Международные научно-исследовательские организации, такие как «Роскосмос», Национальное управление по воздухоплаванию и исследованию космического пространства (НАСА) и Европейское Космическое Агентство (ЕКА), уже на протяжении достаточно долгого времени изучают возможность создания постоянных баз на Марсе и Луне, переводя тем самым вопрос колонизации ближайших к Земле небесных тел из разряда научно-фантастических конструктов во вполне осуществимые проекты ближайшего будущего. Однако, очевидно, что для достижения этой амбициозной цели потребуется немало сил и ресурсов, в т.ч. и для создания надежных и долговечных многофункциональных модульных построек, которые станут фактически единственным барьером между антропогенной и враждебной окружающей средой в этих космических мирах. С задачей подобного масштаба и важности по сооружению постоянных жилищ во внеземной среде проектная культура

сталкивается впервые: например, космические корабли серий «Союз» и «Аполлон» служили средой обитания космонавтов на протяжении сравнительно небольшого срока, в то время как колонисты Марса проведут всю свою жизнь в жилищах, которые им самим и предстоит возвести на Красной планете. При разработке концепций зданий, предназначенных для использования во внеземной среде, необходимо учитывать, что они должны быть максимально устойчивыми к воздействию негативных факторов окружающей среды, достаточно вместительными как для комфортного проживания колонистов, так и для размещения всего необходимого оборудования. Кроме того, необходимость решения комплексных задач в условиях ограниченных ресурсов означает максимальное усложнение функциональной составляющей подобного рода построек при соблюдении высоких художественно-эстетических стандартов при проектировании их формальных характеристик.

При этом, архитекторам, инженерам и дизайнерам, которые будут принимать участие в разработке проектов подобного рода сооружений, необходимо в полной мере понимать, какой объем ресурсов (сырья, трудовременных затрат и т.д.) необходимо будет затратить на возведение данных многофункциональных зданий, т.к. ошибки в расчетах могут оказаться фатальными для колонистов. Залогом успеха миссии по колонизации внеземных пространств, вероятнее всего, будет являться использование местных ресурсов для планомерного и предсказуемого создания антропогенной среды. Учитывая, что космонавтам-колонизаторам придется строить поселения из местных ресурсов сразу по прибытии, международные и национальные научно-исследовательские организации делают ставку на 3D-печать как наиболее подходящую для осуществления столь амбициозного проекта современную технологию.

В 2015 году НАСА в рамках программы «Centennial Challenge Program» организовало конкурс «3D Printed Habitat» на разработку лучшего проекта создаваемого методом 3D-печати жилья. Первоочередной задачей конкурсантов было разработать среду обитания для условного человеческого поселения на планете Марс, используя методы и материалы 3d-печати.

3D-печать, или «аддитивное производство», создает объекты из исходного материала, обычно путем нагрева и экструдированием материала через специальные головки трехмерной печати под управлением компьютера. Для создания большинства объектов требуется несколько

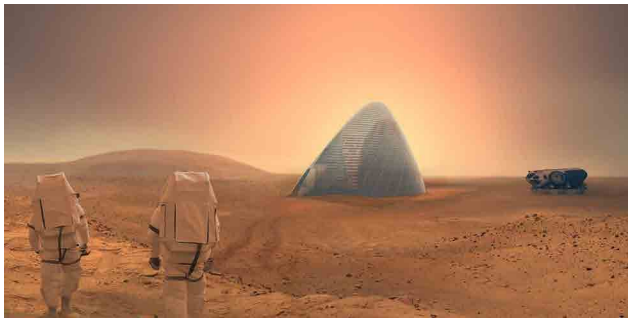


Рисунок 1. Проект «Ледяного дома на Марсе» (англ. Mars Ice House)

слоев материала, который сформирует окончательную структуру по мере его охлаждения и затвердевания. Современные технологии трехмерной печати имеют огромное значение во многих промышленных процессах, которые успешно адаптировали данную технологию для решения актуальных задач. Материалы, используемые для 3D-печати, крайне разнообразны — это пластмассы, металлы, различные химические соединения и даже живые клеточные ткани. В настоящее время трехмерная печать используется для создания масштабных конструкций, таких как каркасы домов, автомобильные рамы и интерьеры самолетов.

Первый этап конкурса был проведен с мая по сентябрь 2015 года, и каждый участвующий дизайн-проект оценивался с точки зрения таких параметров как функциональность, экологичность, эргономичность (под которой в данном случае подразумевалось удобства проживания при соответствии условиям «Красной планеты»), а также практичность процедуры строительства при использовании 3D-печати. В конкурсе участвовало более 165 команд, и подавляющее большинство из них сделали ставку на важнейший подготовительный этап строительства жилищ еще до прибытия колонистов, осуществляемый в автоматизированном режиме роверами. Большинство команд в качестве используемого сырья для своего проекта указали марсианский реголит — рыхлый песок и камень, находящиеся на марсианской поверхности. Первое место в конкурсе заняла команда, образованная сотрудничающими друг с другом группами: студией «SEArch» (Space Exploration Architecture) и архитектурным агентством «Clouds AO» (Clouds Architecture Office). Авторы работы, ссылаясь на изобилие воды и низкие температуры в северных широтах Марса, предложили построить ледяной дом, что обусловило выбор названия проекта «Ледяной дом на Марсе» (англ. Mars Ice House) (рис. 1) [1, с. 15].

Материалом для строительства дома предложили считать марсианский лед.



Рисунок 2. Проект команды «Team Gamma»

Помимо льда, данная команда предложила использовать и жилой модуль космического корабля, равно как и другие его части, в качестве источника строительных ресурсов. Проект жилища подразумевал и развертывание надувной мембраны вокруг строящейся конструкции для создания жилой зоны, отделенной от марсианской атмосферы. Автоматизированные роверы, мобильные роботизированные аппараты, способные собирать сырье, подготавливать площадку для строительства и осуществлять 3D-печать, предположительно должны будут извлекать из марсианской почвы лед и воду и с помощью 3D-печати постепенно формировать внутреннюю поверхность жилища, служащую каркасом, защищающую от солнечной радиации и в тоже время пропускающую солнечный свет, поддерживающий рост растительности, которая, в свою очередь, может быть использована для производства кислорода.

Второе место заняла команда «Team Gamma» (рис. 2), представляющая архитектурную фирму «Foster + Partners» [1, с. 16], которая ранее разрабатывала дизайн — проект базы на Луне для ЕКА.

Данный концепт базируется на создании герметичных покрытых марсианским реголитом конструкций, способных поддерживать приходную для дыхания атмосферу. Данная концепция подразумевает и использование особых роботизированных конструкций повышенной функциональности (что, однако, означает и крайне значительные затраты на их разработку и эксплуатацию). Роботизированный экскаватор должен будет подготавливать марсианскую поверхность и среду обитания, в то время как ровер будет собирать и распределять строительный материал, после этого при использовании метода трехмерной печати марсианский реголит будет расплавляться с помощью микроволнового излучения. По мнению разработчиков проекта, практически полная автоматизация процесса строительства позволит существенно повысить надежность жилых конструкций.

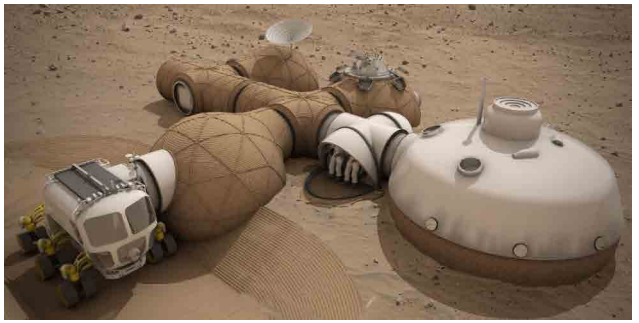


Рисунок 3. Проект команды «LavaHive»

Третье место досталось команде «LavaHive» (рис. 3) [2, с. 5], которой принадлежит идея создания островов-жилищ для первых колонистов. «Lava Hive» (англ. «улей из лавы») представляет собой концепцию модульного жилья, создаваемого на Марсе методом поэтапного, аддитивного строительства при использовании метода 3D-печати и включения повторно используемых материалов и конструкций космических летательных аппаратов.

«Lava Hive» состоит из прозрачного модуля с трехслойными армированными стенами, в который будет подаваться воздух, давление которого и будет обеспечивать устойчивость конструкции, и серий взаимосвязанных подструктур, изготовленных из спеченного или расплавленного марсианского реголита, что подразумевает использование высоких температур или давления. Данная модульная конструкция позиционируется как ряд взаимосвязанных жилых помещений, предназначенных для проживания колонистов первой миссии, прибывшей на Марс с целью его освоения.

Результаты первого этапа конкурса оказались крайне интересными и для самого организатора, НАСА. Инженерная команда исследовательского центра НАСА «Langley Research Center» в Вирджинии, США, заключила контракт с командой, разработавшей проект «Mars Ice House», что подразумевает и дальнейшую адаптацию данной концепции к максимально приближенным к марсианским условиям, что, в свою очередь, ориентировано на итоговую реализацию проекта непосредственно на Марсе. Другой проект, «LavaHive», заинтересовал Европейское космическое агентство, которое, совместно с немецким аэрокосмическим центром, займется его доработкой с целью дальнейшего применения концепции как основы создания базы на единственном естественном спутнике Земли.

В то время как первый этап конкурса был сфокусирован на разработке дизайна жилых пространств, второй его этап, начавшийся в октябре 2016 года и продлившийся до августа 2017 года, потребовал от команд демонстрации скорее технических, нежели исключительно художественных, навыков в плане выработки эксклюзивных методик строительства при использовании 3D-печати.



Рисунок 4. Проект команды «Zopherus»

Доктор Трэсси Пратер из лаборатории материалов и процессов аэрокосмического центра Маршалла (Marshall Space Flight Center) описывает новую задачу как испытание технологии трехмерной печати в условиях повышенной сложности. Команды, участвовавшие в конкурсе, в числе прочего предложили изменить форму головки экструдера системы для размещения специальных печатных материалов с лазерным индукционным нагревом. Все проекты, разработанные командами, будут проходить проверку прочности в центре «Caterpillar Edwards Demonstration».

Третий этап конкурса прошел в 2018 году, и его основная задача была еще более амбициозной: комплексная разработка многофункциональной среды обитания для колонистов внеземных пространств. Особое внимание при этом уделяется способам обеспечения сырьем и строительными материалами подобных объектов. Отметим, что практически все представленные на конкурс дизайн-концепции, в основном, основаны на использовании марсианского реголита как наиболее доступного строительного материала.

По результатам завершившегося в середине 2018 года конкурса команда «Zopherus» (рис. 4) была удостоена первого места за свой уникальный проект создания модульной среды обитания для поселенцев на Марсе, создаваемой с использованием метода трехмерной печати и марсианского грунта, реголита, без вмешательства человека, полностью автоматизированным способом.

Отмечается, что хотя встречающиеся на Земле аналоги, такие как базальт и вулканический пепел, могут быть использованы вместо

реголита, однако окончательное решение по возможности использования этих материалов может быть принято только после проведения научных исследований, касающихся особенностей изменения их физических и химических свойств во внеземной среде.

Дизайнеры, архитекторы, ученые и исследователи разных стран также ведут изучение свойств различных материалов, способных обеспечить максимальную долговечность проектируемых марсианских поселений. Среди материалов, являющихся возможной к альтернативным строительным материалам, применения которых изучается как НАСА, так и другими компаниями, можно отнести смесь полимеров с реголитом, а к перспективным методикам: использование электролитов для извлечения железа и кислорода из реголита, равно как и замена серы, содержащейся в марсианском базальте, водой при создании цемента из реголита.

В целом идея применения технологии 3D-печати уже достаточно долгое время импонирует многим аэрокосмически агентствам. Так, например, директор ЕКА Йохан-Дитрих Вёрнер является сторонником идеи проекта «Лунной деревни», которую планируется возводить при использовании местных материалов. Аналогичные цели были сформулированы Роскосмосом, который предложил собственные методы построения лунной базы с применением реголитс как основного строительного материала. Программы большинства космических агентств являются крайне актуальными, динамично реагирующими на современные тренды и активно задействующими новейшие технологии.

В заключение хотелось бы подчеркнуть необходимость изучения международного опыта и усвоения лучших практик в такой высокотехнологичной сфере применения дизайна, как разработка антропогенной среды на внеземных территориях с целью создания конкурентоспособных отечественных проектов.

Библиография:

1. *Казакова Н.Ю. Григорян О.Г.* Особенности дизайн проектирования предметно-пространственной среды поселений на планете Марс // XIV международная научно-практическая конференция «Академическая наука — проблемы и достижения». Научно-исследовательский центр «Академический», North Charleston, USA. 2017 г. Т. 2. С. 15.

2. *Казакова Н.Ю. Григорян О.Г.* Использование 3D-печати для создания комфортной среды обитания человека на планете Марс // XVI международная научно-практическая конференция «Актуальные направления фундаментальных и прикладных исследований» Научно-исследовательский центр «Академический», North Charleston, USA. 2018 г. Т. 1. С. 5.

3. URL: https: // www.nasa.gov/content/nasas-journey-to-mars (дата обращения: 1.10 2018).

4. URL: https: // www.vesti.ru/doc.html?id=2837570 (дата обращения: 2.10.2017).

5. URL: https: // www.youtube.com/watch?v=Mqsg2KM9gSw (дата обращения: 4.10.2018).

6. URL: https: // www.nasa.gov/mission_pages/msl/index.html (дата обращения: 6.10.2018).

7. URL: https: // archspeech.com/article/v-nasa-predlozhili-stroit-na-marse-doma-izo-l-da (дата обращения: 7.10.2018).

8. URL: https: // realty.rbc.ru/news/5b5f027f9a7947d819d90897 (дата обращения: 10.10.2018).

9. URL: https: // tvzvezda.ru/news/vstrane_i_mire/content/201807282219-sxyn.htm (дата обращения: 15.10.2018).

10. URL: https: //magmens.com/tech/2103-pervyy-polet-cheloveka-na-mars/ (дата обращения: 17.10.2018).

А.С. ФЕДОРИНА

Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

e-mail: alex.fed.design@gmail.com

A.S. FEDORINA

Post-graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)

e-mail: alex.fed.design@gmail.com

ОТ ВЕРТИКАЛЬНОГО МОНТАЖА СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА — К ПОСТРОЕНИЮ ТЕМПОРИТМИЧЕСКОГО СЦЕНАРИЯ МНОГОПОЛОСНЫХ ИЗДАНИЙ

FROM SERGEI EISENSTEIN'S «VERTICAL MONTAGE» TO THE CONSTRUCTION OF THE TEMPO RHYTHMIC SCENARIO OF THE MULTIPAGE EDITION

Для того чтобы сделать картину, режиссёр должен скомпоновать отдельные снятые куски, беспорядочные и несвязные, в одно целое и сопоставить отдельные моменты в наиболее выгодной, цельной и ритмической последовательности так же, как ребенок составляет из отдельных, разбросанных кубиков с буквами целое слово или фразу

Лев Кулешов. 1917

Статья посвящена комплексному исследованию проектирования темпоритмической структуры многополосных изданий XXI века, в дизайне которых присутствуют закономерности универсальной схемы «вертикального монтажа» Сергея Эйзенштейна. Темпоритмическая структура рассматривается как проектное композиционное средство пространственно-временной организации схемы многополосных изданий. В статье обобщен материал, отражающий роль темпоритмики в дизайн-проектировании многополосных изданий в контексте современной проектной культуры, рассматриваются характерные дизайнерские принципы проектирования книг, а также особенности современной эстетики многополосных изданий. Выявлена универсальность формулы «вертикального монтажа», позволяющая применять комплекс ее композиционных принципов не только в кинема-

тографе, видеодизайне, но и графическом дизайне при проектировании темпоритмической структуры печатных изданий как инструмента выявления образно-смыслового содержания.

The article considers the study of the design of the tempo-rhythmic structure of multi-page editions of the XXI century, design of which contains the universal laws of «vertical montage» concept developed by Sergei Eisenstein. The tempo-rhythmic structure is rendered as a designer's compositional tool for space-time schemes of multi-page editions. The article summarizes the role of the tempo-rhythm in multi-page editions layout in the context of contemporary design-culture, considers specific principles of book-design as well as special features of contemporary aesthetics of multi-page editions. The universal meaning of the formula of «vertical montage» is established, enabling to use its compositional tools not only in the cinema or video, but in graphic design as well in the process of working out the tempo-rhythmic structure of printed editions as an instrument revealing the image and significance of the contents.

Ключевые слова: графический дизайн, С.Эйзенштейн, теория «вертикального монтажа», темпоритмическая структура, макетирование многополосных изданий, художественно-ритмическая структура, пространственно-временная структура, дизайн-студия ABCdesign.
Keywords: graphic design, Sergei Eisenstein, vertical montage, tempo-rhythmic structure, multi-page editions layout, artistic rhythmic structure, organization of space-time structure, design-studio ABCdesign.

Великий режиссер и теоретик кинематографа Сергей Эйзенштейн являлся одним из основоположников теории и практики монтажного искусства начала XX века. Эйзенштейн утверждал: «Кинематография — это прежде всего монтаж».

К подобному же утверждению приходили многие авторы, писавшие о кино: С.Васильев, С.Тимошенко, Б.Балаш, В.Пудовкин и многие другие.

Взгляд великого художника на теорию развития монтажного искусства привел к пониманию монтажа как важнейшего специфического выразительного средства в кинематографе.

Как теоретик кинематографа и педагог, Эйзенштейн выводил монтаж на центральное место в своем методологическом подходе в обучении кинорежиссеров, начиная с «Гранита кинонауки» (1928), заканчивая «Программой преподавания теории и практики кинорежиссуры» (1936).

Монтаж как универсальная схема включает в себя неисчерпаемый объем творческо-технических, изобразительных, музыкальных, драматургических процессов и служит во всех своих ипостасях стержнем, скрепляющим сложнейшее многообразие творческого процесса кинематографа. Монтаж [1] — это не просто выразительное средство, это универсальная модель, раскрывающая комплекс композиционных принципов построения кинофильма, включая стилистику и авторской почерк кинорежиссера, формирующих, в свою очередь, идейную систему.

Новаторский подход в монтажной работе над фильмами 1920-х годов позволил подготовить благоприятную кинематографическую среду, названную историками кино «монтажным» периодом. Важно отметить, что монтаж как комплекс композиционных принципов был не чужд и раннему конструктивизму, пробующему себя в агитационном дизайне, в кино [2] полиграфии [3].

Как теоретик кинематографа, Эйзенштейн, начиная с 1940 года, был полностью поглощен работой над созданием статьи «Вертикальный монтаж», появившейся в тот же год в девятом номере журнала «Искусство кино». Эйзенштейн предлагал разъяснение термина «Вертикальный монтаж» на примере многоголосья оркестровой партитуры, находя в ней «стыки по вертикали». Именно эти стыки выливаются в формулу внутренней синхронности «куска» (эпизода, сцены), придавая ему законченный образ и смысл. На примере своих фильмов: «Александр Невский» (нарастающий скок рыцарей), «Стачка» (гул стачечников под гармошку), «Старое и Новое» (Крестный ход), Эйзенштейн создает понятие формулы, порождающей образ и смысл: «…эта формула о смысле куска объединяет и самую лапидарную сборку кусков — так называемую "тематическую подборку" по логике сюжета — и наивысшую форму, когда это соединение является способом раскрытия смысла, когда сквозь объединения кусков действительно проступает образ темы, полный идейного содержания вещи» [4].

Возвращаясь к аналогии оркестровой партитуры, режиссер приходит к выводу, что каждая партия развивается поступательным движением по горизонтали, но не менее важным здесь является дви-

жение действа по вертикали (вступление и прекращение отдельных оркестровых партий). Развитие в двух направлениях одновременно приводит к музыкальной взаимосвязи оркестровых партий между собой в каждую единицу времени. Именно благодаря поступательному движению по вертикали и по горизонтали, перемещение одновременно в двух направлениях позволяет осуществить сложнейшее гармоническое музыкальное движение оркестра в целом.

Но важным аспектом применения универсальной формулы «вертикального монтажа» является тот факт, что кинематограф, по своей сути, создает звукозрительное пространство. Именно этот факт приводит к выводу, что к основной музыкально-ритмической структуре присоединяется строка, отвечающая за последовательность зрительных кадров, развивающихся пластическим образом в соответствии с движением звука и наоборот. Изначально заложенный С.Эйзенштейном в формулу «вертикального монтажа» смысл выявляется во временной линии, находящейся над схематичным изображением кульминационных моментов фильма. Совокупность внутренней синхронности режиссер выявляет через напряженные паузы, представляющие собой звуковую партитуру и внутри композиционное пространство кинокадра, что влияет на зрителя в каждый момент восприятия.

Одной из главных главной идей Эйзенштейна явилась форма контрапункта: одновременного несовпадения зрительных и звуковых линий, представляющих собой некий маркер, в свою очередь, указывающий на тему зрительной образности, вследствие чего синтез звуковых и зрительных форм позволяет скомпоновать несвязные куски в одно целое и сопоставить наиболее выгодные моменты цельной ритмической последовательности картины в единое целое. В проектировании многополосных изданий происходит такой же процесс сочленения сложноструктурных элементов, но не в звукозрительном пространстве, а в пространственно-временном.

Из этого следует, что универсальность формулы «вертикального монтажа» позволяет применить различные композиционные комплексы к проектированию многополосных изданий. Переориентировав звуковую форму на типографическое пространство, «озвучивающее» визуальную и художественно-ритмическую структуру многополосного издания, возможно создать ключевой инструмент его дизайн-проектирования. Важным фактором универсальности формулы являет-

ся художественно-ритмическая структура издания, выявляющаяся в смысловых акцентировках: текстовых, художественно-графических, фотографических. Именно разделение смысловых акцентировок в пространственно-временном векторе позволяет достичь различных наложений художественно-ритмических структур, представляющих собой несколько временных слоев. Это, в свою очередь, закладывает свойство интерактивности в коммуникационное пространство многополосного издания.

Художественно-ритмическая структура книги имеет много общего с универсальной формулой Сергея Эйзенштейна. Но именно выявленное режиссером развитие действа поступательными движениями по горизонтали и, в то же время, по вертикали во временных линиях выливается в развитии структурного аппарата многополосного издания. Любые смысловые акцентировки в художественной формулировке пространства многополосных изданий влияют на алгоритмы прочтения ритмической структуры издания. Развитие динамической структуры — слева направо, сверху вниз, от начала к концу — создает ритмическое восприятие издания. Например, Е.Б.Адамов утверждал: «Ритм является основной формой пространственно-временно́й организации художественного единства книги. Он создается не буквальным повторением какого-либо выразительного элемента, а его претворением в новой, постоянно возобновляющейся художественной цельности, его интонированием и акцентированием. В этом плане ритм оказывается категорией художественного смыслообразования» [5].

Также стоит отметить, что особенностью многополосных изданий является обретение темпоритмической структуры, движущейся в направлении к третьему измерению, выявленному в текстовых, художественно-графических, фотографических элементах. Важно отметить, что изобразительное пространство многополосных изданий не инертно, восприятие осуществляется с точки зрения глубины и трехмерности объемно-пространственного характера объекта. Но также важнейшим аспектом в формировании структуры в многополосных изданиях является параллель между покадровой структурой кинематографа и многополосных изданий. На восприятие каждого нового разворота влияет восприятие полученных впечатлений от предыдущего разворота. Отсюда — создание художественно-ритмической структуры издания — не механический, инертный процесс, а продуманная совокупность ком-



Рисунок 1.1–3. Обложка и развороты книги «Новые художники» / «The New Artists»

позиционных комплексов, находящихся на своем месте в нужном временном отрезке смысловых акцентировок.

Попробуем применить метод «вертикального монтажа» для анализа художественно-ритмической структуры книги «Новые художники» / «The New Artists», созданной для Московского музея современного искусства дизайн студией ABCdesign (рис. 1.1–3). Данное издание представляет собой хронологию творчества легендарных «Новых художников», представителей революционного искусства Ленинграда переломных 1980-х. Научное издание, подготовленное к выставке «Новые идут!», включает в себя все направления творчества участников группы, каждый из которых, не ограничиваясь ролью художника, был и музыкантом, и поэтом, и писателем, и актером. В издание вошли графические работы, панно, коллажи, мэйл-арт «Новых художников».

С первых страниц издания читатель погружен в напряженный прерывистый ритм композиционного целого, выявленного в сложно-структурном синтезе типографических, художественно-графических, фотографических акцентировках.

Рассматривая издание «Новых художников» как объемно-пространственный объект, развивающийся во временном пространстве, стоит выделить смысловые и пластические акценты.

Во-первых, линейно-метрический ряд основного блока текста, а также сложноструктурную верстку, содержащую заголовки, подзаголовки, подрисуночные подписи, ссылки, колонцифры (рис. 2.1– 4). Основной текст проходит через все издание и имеет двухколонную структуру: первая, основная, колонка набрана кириллицей, вторая — латиницей. Именно этот типографический массив распределяется по всей

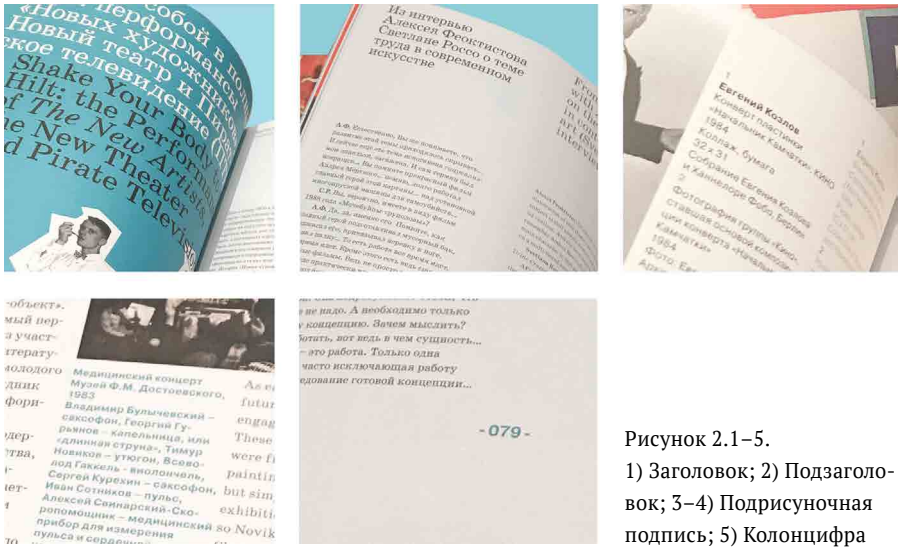


Рисунок 2.1–5.
1) Заголовок; 2) Подзаголовок; 3–4) Подрисуночная подпись; 5) Колонцифра

книге как линейно-метрический ряд, системно заполняющий все пространство блока издания (рис. 3.1) .

Во-вторых, это сложно-структурный ряд, выявленный в художественно-графических, фотографических элементах. Визуальный контент издания формируется за счет документальной фотосъемки жизни «Новых художников», а также художественно-графических произведений Тимура Новикова, Ивана Сотникова, Олега Котельникова, Инала Савченко, Мамышева-Монро и их последователей (рис. 4.1–2).

Именно вся совокупность организующих элементов синтезирует общий фон художественно-ритмической структуры издания.

Важными факторами в развитии художественно-ритмической структуры книги «Новые художники» послужили сюжетные акцентировки, разделенные на основное прочтение текста и наративной формы, фотографический и художественно-графический материал (рис. 5.1–3), что явилось, в свою очередь, основополагающим фактором в формировании композиционного поля издания. В данном случае, стоит привести слова С.Эйзенштейна из статьи «Вертикальный монтаж»: «...звукозрительные сочетания выдвигают в вопросах монтажа необходимость разрешения совершенно новой проблемы в области композиции. Проблема эта состоит в том, чтобы найти ключ к соизмеримости между куском музыки и куском изображения; такой соизмеримости, которая позволит нам соче-



Рисунок 3.1. Основной набор
Рисунок 4.1–2. Художественно-графический и фотографический контент

тать “по вертикали”, то есть в одновременности, каждую фразу пробегающей музыки с каждой фазой параллельно пробегающих пластических кусков изображения кадров…» [6]. Из этого следует, что универсальная формула «вертикального монтажа», применяемая к художественному образу издания, выявляет в композиционно-пространственном синтезе сложноструктурную основу макета, формирующуюся за счет соизмеримости горизонтально ориентированного типографического пространства (протяженный, однотипный линейный временной ряд текста) и вертикально ориентированных художественно-графических элементов (вступающих друг за другом графических акцентов различного характера: рисунков, фотографий, пауз, типографических выделений). Типографическое поле текста здесь играет роль общего «звукового фона», как бы «озвучивающего» первый вектор временного слоя.

Вторым полем временного пространства являются художественно-графические и фотографические группы. Именно объединение различных временных полей является основополагающим фактором для формирования общего композиционного поля, выявленного в художественно-ритмической структуре.

Можно представить, что художественно-ритмическая структура издания «Новых художников» развивается по двум осям X и Y, что сопричастно развитию сюжетных фаз: экспозиции, завязки, развитию действия, кульминационной развязки. Горизонтальный вектор X в этом случае представляет собой протяженное пространство следующих друг

за другом разворотов, начинающих свой путь от обложки и ведущих вглубь издания. Вертикальный вектор Y выявляет напряженность визуального действа, складывающегося из групп элементов, вмонтированных в линейно-метрический ряд типографического пространства. В данном случае для нас важна отсылка режиссера к полифонному монтажу: «В таком случае из опыта немого фильма пришлось бы взять пример полифонного монтажа, то есть такого, где кусок за куском соединяются не просто по какому-нибудь одному признаку — движению, свету, этапам сюжета и т.д., но где через серию кусков идет одновременное движение целого ряда линий, из которых каждая имеет свой собственный композиционный ход, вместе с тем неотрывный от общего композиционного хода целого» [6]. Это позволяет сделать вывод о том, что организованное движение по композиционным группам приводит к формированию ритмических структур издания.



Рисунок 5.1–3. Художественно-графический и фотографический контент. Смысловые акцентировки

Е.Б.Адамов выделяет два ритма в книге — пассивно-динамический (композиция разворота) и активно-динамический, зависящий от пространства книги. Но важно отметить, что художественно-ритмическая структура «Новых художников» создается не на буквальном повторении смысловых акцентировок, а в постоянном интонировании художественной цельности. Возвращаясь к словам режиссера, стоит выделить подход простого «метрического» совпадения акцентов, своего рода «скандирования». Здесь возможны любые комбинации «синкопированных сочетаний и чисто ритмического “контрапункта” в учтенной игре несовпадения ударений, длин, частот, повторов и т.д.» [6], вследствие чего важным аспектом в проектировании цельного образа издания является чередование ритмических моментов и ослабление или

напряжение композиционного пространства за счет заголовков, блоков основного текста, ссылок, подрисуночных подписей, вынесенной колонцифры в центр полосы набора, а также визуального контента.

Важно отметить, что художественное решение макета неразрывно связано с функциональным: каждая деталь работает на прояснение его структуры. Трехмерное пространство издания, главным образом, строится на таких средствах художественной выразительности, как темп и ритм. Благодаря заложенному изначально комплексу композиционных средств можно развивать динамические аспекты издания с точки зрения несовпадения их временных полей.

В заключение хотелось бы сказать, что научное издание «Новые художники» представляет собой яркое явление, в котором за счет формулы «вертикального монтажа» С.Эйзенштейна создана сложная художественно-ритмическая структура книги.

Универсальность формулы «вертикального монтажа» позволяет применять совокупность комплексов к композиционным принципам не только в кинематографе, но и в дизайне многополосных изданий. Стоит отметить, что предложенный подход дает возможность выразить образно-смысловое идейное содержание посредством грамотной организации темпоритмической структуры печатного издания.

Примечания:

1. Монтаж (фр. montage) — творческий технический процесс в кинематографе, на телевидении или звукозаписывающих студиях, позволяющий в результате соединения отдельных фрагментов исходных записей получить единое, композиционно целое произведение. Монтаж является важнейшей частью кинематографического языка, способной придать повествованию выразительность и внятность минимальными средствами. Важный момент в монтаже: убрать все лишнее, чтобы максимально сфокусировать внимание зрителя (слушателя) на главном в произведении.

2. Динамические титры для кинохроники и монтаж документальных кадров в хроникальной серии Дзиги Вертова «Киноправда».

3. Верстка журнала «Кино-фот» А.Гана, конструктивно-геометрические обложки Веснина, Родченко, Поповой, Степановой.

4. Web источник: http://yanko.lib.ru/books/cinema/eisenstein/montage/montage.html (дата обращения: 04.04.2018).

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

6. *Сергей Эйзенштейн* (избр. произв. в 6 т.). М.: Искусство, 1968.

Библиография:

1. *Адамов Е.Б.* Ритмическая структура книги. М., 1973. С. 282.

2. *Андерег Г., Панфилов Н.* Глава VI. Техника съёмки фильма // Справочная книга кинолюбителя / Д.Н.Шемякин. Л.: Лениздат, 1977. С. 103–151. 368 с.

3. *Герчук Е.Ю.* Архитектура книги. М: ИндексМаркет, 2011. 208 с.

4. *Иофис Е.А*. Фотокинотехника / И.Ю.Шебалин. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 194. 447 с.

5. *Робертс Л., Трифт Д.* Дизайнер и сетка. М: Издательский дом РИП-холдинг, 2005. 159 с.

6. *Эйзенштейн С.М.* За кадром. Ключевые работы по теории кино. М.: Гаудамос; серия: технология культуры, 2016. 727 с.

Web-источники:

1. *Эйзенштейн С.М.* Монтаж. М.: ВГИК, 1998. [Электронный ресурс]. URL: http://yanko.lib.ru/books/cinema/eisenstein/montage/montage.html (дата обращения: 04.04.2018).

2. *Эйзенштейн С.М.* Вертикальный Монтаж (изб. произв. в 6 т.). М.: Искусство, 1968. [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTEJN/s_vertikalxnyj_montazh.txt (дата обращения: 05.05.2018).

А.В. ВИЛЬЧЕС-НОГЕРОЛ

Доцент кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: artdesign2000@mail.ru

A.V. VILCHES-NOGEROL

Assiastant professor of the department of industrial design of the of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: artdesign2000@mail.ru

У ИСТОКОВ МУЛЬТИМЕДИА В ЭКСПОДИЗАЙНЕ. ОПЫТЫ ВКЛЮЧЕНИЯ СРЕДСТВ КИНЕМАТОГРАФА И ФОТОГРАФИИ В ЭКСПОЗИЦИЮ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

AT THE ORIGIN OF MULTIMEDIA IN EXPOSITION DESIGN. EXPERIENCE OF INTEGRATING CINEMATOGRAPHY AND PHOTOGRAPHY AT THE BEGINNING OF THE 20-TH CENTURY

В статье рассматриваются крупные выставочные проекты 1920-х годов в Советской России: Всероссийская сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка 1923 года, Международная выставка декоративного искусства и художественной промышленности 1925 года, выставка «Пресса» в Кельне 1928 года. Акцентируется использование динамических средств показа экспонатов и информации с использованием кинематографа, фотопанно и динамической подсветки.

The author considers large scale exhibition projects of 1920-s by Soviet Russia: All-Russian agricultural and crafts-and-industries exhibition of 1923 in Moscow, International Exhibition of Decorative and Industrial Art of 1925 in Paris, International Press Exhibition of 1928 in Cologne. The author stresses the use of dynamic means of exposition including cinematography, large scale photographic montage, and kinetic lighting.

Ключевые слова: эксподизайн, мультимедиа, фотография и кино в системе экспозиции, динамические установки, конструктивизм, русский авангард.

Keywords: exposition design, multimedia, photography and cinema in the exposition design, dynamic installations, constructivism, Russian avant-garde.

Практика агитационно-массового искусства 1920-х годов заложила основы активного включения новых технических средств в проведение демонстраций и театрализованных представлений, выставочную и музейную деятельность. Подобные примеры можно рассматривать как прообраз применения в будущем средств мультимедиа.

Как свидетельствует комментарий В.Татлина к проекту Памятника III Интернационала, подобные задачи были характерны даже для архитектурных сооружений.

«Проект, основываясь на синтезе технических завоеваний нашего времени, дает возможность богато применить новые художественные формы к технике. Радио, экран, провода, являясь элементами памятника (III Интернационала), могут быть и элементами формы» [1].

Практика массовых зрелищ сопровождает человечество всю его историю. Видоизменяясь со временем, тем не менее, этот вид развлечения остается до сего дня актуальным и востребованным во всем мире. Карнавалы, шествия, фестивали, демонстрации в современном обществе ничуть не менее популярны, чем много веков назад.

В контексте исследуемой темы мы рассмотрим выразительные средства, применяемые в авангардных постановках массовых зрелищ первой половины двадцатых годов. Известно, что в их сценографии принимали участие выдающиеся режиссеры и художники XX века: В.Мейерхольд, Н.Евреинов, Н.Охлопков, К.Марджанов, К.Малевич, Эль Лисицкий, Н.Суетин. В.Маяковский, С.Эйзенштейн, Д.Ветров, В.Татлин, А.Веснин, О.Розанова. Занимаясь подготовкой праздничного оформления города в 1918 году, Ольга Розанова предполагала использовать авиационные прожектора. Местом действия постановки Н.Евреинова 1920 года «Взятие Зимнего дворца» стала Дворцовая площадь, включая крейсер «Аврору» и артиллерийскую батарею, общее количество участников около восьми тысяч человек. В массовом действе В.Мейерхольда «Борьба и победа» 1921 г. на Ходынском поле должны были участвовать две тысячи пехотинцев. В гигантских по масштабу постановках оттачивались новаторские методы, перенесенные позже в кино, театр, экспозиции выставок.

Без элементов мультимедиа — звука, кинопроекций — обедняется смысл таких знаковых проектов 1920-х годов, как «Трибуна Ленина» Эль Лисицкого (1920) или «Радио-ораторы» Густава Клуциса (1922) — передвижные агитустановки с проекционными экранами и раструбами громкоговорителей.

Поиски синтеза различных видов искусств очевидны в оформлении революционных празднеств. Город рассматривался мастерами авангарда как гигантская сцена. Цвет, слово и музыка — многие виды искусств соединялись в единый сценарий праздника. Оформление города воспринималось как создание новой действительности. Особенно последовательно в этом плане работали мастера русского авангарда. Создание новых живописно-архитектурных ансамблей — цель их проектов. Знамениты эскизы Н.Альтмана к оформлению праздника революции в Петрограде 1918 года. Альтман создавал кубофутуристические композиции, смело вводя их в старую архитектуру и, пользуясь принципом контраста, достигал максимальной выразительности.

Массовое действие разрабатывалось именно как целостный проект, включавший, помимо пространственно-средовой композиции, и разработку сценария, где активно участвовали музыка и театр. В двадцатые годы авторы предложат программы, в которых будут соединяться драматический театр, опера, балет, кинематограф, хоровое пение, пантомима, ритмика, архитектура и живопись. Архитекторы проектируют универсальные залы для таких зрелищ. Например, партер на 3000 мест на всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве в 1923 году. В постановках массовых зрелищ оттачивались приемы комплексного воздействия на зрителя путем синтеза разнородных и необычных средств, безгранично расширявших возможности представлений. Вот как это описывает один из ведущих режиссеров той эпохи С.Радлов:

«Состав “труппы” еще более отличается от обычного театра. В число главных исполнителей входят: миноносцы, катера, фабричные трубы, буксиры, гребные шлюпки, световые эмблемы, огненные буквы, люди, доведенные до желательного режиссеру трехсаженного размера, и в очень скромной степени просто люди. Если мы добавим, что в число музыкальных инструментов входят пушки, а занавес должен быть выполнен из дыма, то материальные элементы спектакля будут описаны достаточно полно» [2].

Авторы представления создают полифоническое зрелище, влияющее на зрителя всем комплексом разнообразных средств: визуальные

образы, звук, свет, динамика, технические средства. Причем вовлекают зрителя в соучастие в действии. При совершенно разных технических возможностях, можно отметить близкий к мультимедийным и интерактивным средствам метод воздействия на зрителя.

Перерождение переживает и театр, куда на правах сценографов приходят архитекторы-конструктивисты, полностью реформируя систему декораций. Декорации превращаются в объемно-пространственные установки, двигающиеся как по вертикали, так и по горизонтали. Лидером нового театра становится В.Мейерхольд. Интересно, что опыт работы над постановкой такого рода зрелищ был и у реформатора кино XX века С.Эйзенштейна. Эти поиски синтеза разных видов и жанров искусств в единое зрелище, при всей разнице в технических средствах, очевидно близки по концепции современным средствам мультимедиа. Тот же синтез как основа воздействия на зрителя, соединение в единую программу многих видов искусства, участие в действии зрителя (раньше — реальное, теперь — виртуальное). Громадный опыт создания зрелищ, с их установкой на синтез, формировал новое направление в искусстве и архитектуре, которое позже в творчестве своих лидеров найдет применение и в создании экспозиций.

«В исторической перспективе советское агитационное искусство, рожденное революцией, оказалось не только важнейшим этапом в истории советской культуры, но и принципиально новым явлением в мировой культуре XX века. Неслучайно интерес к этому искусству неуклонно возрастает, а его исторический опыт привлекает внимание не только историков, но и тех, кто задумывается о путях развития современного искусства» [3].

Всероссийская сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка в Москве, 1923 г.

Первая после гражданской войны крупномасштабная выставка располагалась на 100 гектарах на берегу Москвы-реки в районе Воробьевых гор. Научную концепцию выставки разработал академик А.Чаянов. Был организован открытый архитектурный комплекс, победу в котором одержал Н.Колли. Но выставочный комитет отклонил результаты конкурса, неудовлетворенный его результатами. На закрытом конкурсе победил проект И.Жолтовского. В его основе организация центральной

площади — партера с фонтаном, украшенным скульптурной композицией. Главным архитектором выставки назначили А.Щусева, его помощником — В.Олтаржевского. Согласно концепции выставки, тематика делилась на 17 разделов. Причем первым был научно-просветительский, а последний — иностранной сельскохозяйственной агропромышленности. Основная тема выставки — новая промышленная эпоха, индустриализация всего народно хозяйственного комплекса, революция в сельском хозяйстве.

Безусловно, эта первая крупная выставка Советской России выявила массу новых тенденций в архитектуре, дизайне, искусстве. Стало очевидным, что старая архитектурная школа уходит в прошлое, уступая место авангардному стилю конструктивизма. Хотя павильоны выполнялись из дерева, кустарным способом, но это, скорее, говорило о скудности бюджета и кризисе в промышленности. С точки зрения архитектуры, именно на этой выставке появились первые реальные здания конструктивизма. Особенно выделялся павильон «Махорка» К.Мельникова, несмотря на архаичный способ строительства, уже воплощавший все основные черты нового стиля. Сам К.Мельников так сформулировал основные особенности своего проекта:

«В постройке павильона наметились такие архитектурно-конструктивные приемы, которые сейчас являются характерными в современном строительстве, в виде консольных систем конструкций, включая и ступени лестниц, углового остекления и наклонной формы завершения» [4].

В экспозиции можно отметить стремление авторов к упрощению дизайна, большей конструктивности и функциональности, отказе от богатой декоративности, поиск новых символов и геральдики. Графические материалы часто сопровождались макетами, диорамами, объемными схемами. Интересен опыт создания целых разделов экспозиции, состоящих из инсталляций фрагментов подлинного быта, а рядом — образы будущего, тоже выстроенные в виде макетов в натуральную величину. Этот прием применен в разделе «Деревня», где было организовано три отдела: «Современная деревня», «Новая деревня» и «Общественные здания, обслуживающие деревню». Пожалуй, впервые в практике экспонирования был использован прием прямого сравнения реальности и будущего, причем в интерактивной форме, где посетитель входил в макетированное пространство: и современное, и будущее.

Большое внимание устроителей выставки было обращено на культурную и развлекательную программы. Территория выставки была организована как парковая зона, партер на 3000 зрителей, с эстрадой и ограждением из модульных сборных элементов. Имелась центральная аллея, площади и улицы, набережная, скверы даже стадион. В павильонах республик были устроены рестораны национальной кухни, магазины.

В этом первом масштабном проекте нового государства экспозиция во многом опиралась на предшествующий опыт создания всероссийских выставок. Но изменившаяся ситуация требовала новых идей и проектов. Сочетание новых и старых тенденций характерно для этой выставки. Надо признать, что эта выставка стала во многом прообразом знаменитой ВСХВ.

Оригинальным проектом выставки был единственный объект, выполненный с применением железобетона, — павильон «Механизация». Спроектированный И.Жолтовским, Н.Колли, В.Кокориным, М.Парусниковым, павильон совмещал необычный план (шестигранник), относящийся, скорее, к практике конструктивизма с его обращением к символике орудий производства (шестеренка), и неоклассицизм фасадов. Причем, если фасады, выходящие на центральную площадь, были максимально стилизованы, то эти же объемы с внешней стороны скорее напоминают архитектуру конструктивизма, где только двускатные крыши выпадают из общего стиля. Так, в одном объекте соединились разные тенденции и поиски начала двадцатых годов. В нашем исследовании интерес представляет экспозиция машин, расположенная на шестеренке плана и окруженная классическим фасадом. Это придавало зрелищу необыкновенно эклектичный и по-своему выразительный характер. Это сочетание современной техники и декораций неоклассицизма будет иметь громадный успех у публики и будет широко распространено через два десятилетия в павильонах ВДНХ.

Одним из наиболее интересных проектов был павильон «Дальний Восток и Чукотка», спроектированный П.Голосовым. Один из ведущих архитекторов советского авангарда, выпускник Строгановки, а затем профессор ВХУТЕМАС, в этой постройке он оригинально сочетает принципы конструктивизма и традиционные образы края, которому посвящен павильон. Этот выдающийся проект намного опередил эпоху, соединив строгий функционализм здания с яркой театральностью и

этнографией образов. Эти принципы с успехом будут реализованы во многих павильонах ЭКСПО уже в XX и XXI веке.

Еще одним оригинальным проектом выставки был павильон газеты «Известия ЦИК СССР и ВЦИК» и журнала «Красная Нива», спроектированный архитектором Б.Гладковым, скульптором В.Мухиной, художником А.Экстер. Великолепная конструкция, полная динамики и выразительности, олицетворение нового стиля, этот павильон совмещает архитектуру и скульптуру, дизайн и конструкцию, рекламу и шрифт в единый образ, увенчанный аэропланом. В этой постройке композиционно выражена идея динамики, что роднит эту конструкцию с установками Л.Лисицкого на выставке «Пресса» 1928 года в Германии.

Была организована широкая программа пропаганды выставки в России и за рубежом, включавшая издание журналов на разных языках, брошюр, открыток, путеводителей, программ, плакатов, документальные фильмы, значки и филателию. В рамках пропаганды выставки родилась еще одна форма мультимедийной презентации — киноавтомобили. Два типа передвижных кинопроекционных установок на автомобилях специально к выставке были разработаны А.Родченко.

Завершая обзор и анализ основных принципов построения выставки отметим, что общая планировка и принципы концепции представляют соединение следующих функций:

— познавательной;
— информационной;
— рекламной;
— культурной;
— идеологической.

Дизайн (рекламная графика, приемы экспозиции, театрализация, плакаты и объемные композиции, макеты и диорамы, экспозиционный графический дизайн) находится в состоянии поиска и обновления, сочетая приемы из предыдущей эпохи и искусства авангарда.

Подводя итог, можно сказать, что в 1923 году на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке, прошедшей в Москве, отразилась эпоха поиска нового языка архитектуры, дизайна, искусства. Множество различных тенденций соединилось в этой выставке, чем она резко отличается от последующей эпохи конструктивизма, а затем и неоклассицизма. Но и для того, и другого этапа развития советского дизайна и архитектуры эта выставка дала многие прообразы будущих экспозиций, павильонов, генеральных планировок.

Всемирная выставка в Париже. Павильон СССР К.Мельникова, 1925 г.

Выставка, открытая в 1925 году в Париже, была посвящена индустриальному и декоративному искусству и продемонстрировала тенденции современной архитектуры и дизайна. Становление нового стиля, позже названого ар-деко, получившего приоритет в большинстве павильонов, стало определяющим для характеристики этой экспозиции. Этой тенденции противостоял архитектурный авангард, представленный павильоном СССР, выполненным К.Мельниковым, и павильоном «Эспри Нуво», спроектированным Ле Корбюзье в стиле функционализма.

Павильон СССР был своего рода вызовом нового общества, устремленного в будущее, по сравнению с идеологией роскоши Западного мира, продемонстрированной в громадном большинстве французских и иностранных павильонов. Этот вызов русского авангарда с восторгом приветствовали представители модернизма на Западе. Яркую зарисовку на эту тему оставил И.Эренбург.

«”Это стеклянная клетка для красного зверя” — сказал господин Нувориш, подходя к советскому павильону. “Это единственный павильон на выставке, который стоит смотреть” — сказали архитектор Ле Корбюзье, художник Леже, поэт Мак-Орлан. Следовательно, все в порядке» [5].

Лаконичность образа, простота конструкции, неординарность пластики — отличительные характеристики павильона. Выполненный из дерева каркас простой геометрической формы пересекался в центре диагональной лестницей, перекрытой оригинальной наклонной щитовой конструкцией. Большая часть стен была полностью застеклена. А вертикаль создавалась выстроенной справа от лестницы вышкой мачтой с эмблемой СССР. Весь павильон был выкрашен в характерную для конструктивизма гамму: красный, белый, серый и черный цвета.

С точки зрения использования мультимедийных технологий, на этой экспозиции были продемонстрированы огромные звучащие фонтаны среди кубистических деревьев в натуральную величину («Сад воды и света» Габриэля Гуэврекяна). Здесь авторы создали путем соединения средств дизайна, музыки и света эффектную объемно-пространственную композицию, встречающую посетителя выставки. Цен-

тральный вход представляли выстроенные ворота Пор-де-Онер. В этой экспозиции была использована река Сена как один из объектов дизайна среды. По берегам выстроились павильоны, а мост Александра III был декорирован М.Дюфеном как венецианский, с установкой двухъярусных галерей магазинов. Под выставку задействовали Гран-Пале (33 тыс. кв. м.), использовав эти площади под французские и иностранные павильоны. Таким образом авторы добились максимального эффекта как с точки зрения функциональной (подвоз грузов по реке), так и выразительного образа экспозиции, где река в вечернее время играла роль громадного аттракциона, подсвеченная тысячами огней павильонов и моста. Эйфелева башня была превращена в гигантскую рекламную установку.

Необходимо коснуться и отдельных объектов дизайна, экспонатов данной выставки, вошедших в историю мирового дизайна: иллюминированный фонтан из стекла, выполненный Р.Лалликом в павильоне парфюмерии, и ансамбль интерьеров «Мэзон Фонтэн», где знаменитым примером дизайна интерьера стал зал-ротонда с демонстрацией фильмов (дизайнеры Сю и Мар).

Павильон, спроектированный архитектором К.Мельниковым, и экспозиция с Рабочим клубом дизайнера А.Родченко вошли в историю искусства как манифест нового, авангардного направления в архитектуре и дизайне, став символом целой эпохи.

В интерьере Рабочего клуба Родченко использовал несколько технологий, сопоставимых с современными мультимедийными решениями. Композиционным и функциональным центром помещения была трибуна, выполнявшая не только функцию места для оратора, но и одновременно экрана для кинопроекций с раздвижной поверхностью для экспонирования плакатов и демонстрационных материалов. Установка для стенгазеты «с автоматической верстkой» позволяла прокручивать вписанные от руки тексты заметок, наподобие системы прокрутки в современных окнах интернет-сайтов, за счет укрепленных в коробе газеты рулонов с бумагой. Злободневная фотоинформация была укреплена на вращающихся барабанах витрин с подсветкой.

Искусство экспозиции в двадцатые годы в СССР во многом опередило время, став прообразом будущего развития мирового дизайна. Уже в следующих проектах советские дизайнеры вплотную подошли к решению многих проблем экспозиции нового типа.

Павильон СССР на международной выставке «Пресса» в Кельне, 1928 г.

Наиболее ярким примером нового проектного мышления стала экспозиция Л.Лисицкого, осуществленная в павильоне СССР «Печать» на международной выставке «Пресса» 1928 года в Кельне.

Динамический подход в организации экспозиции и акцент на фотодокументах отличали этот комплексный, информационно насыщенный проект. Л.Лисицкий как ярчайший представитель этого направления архитектуры, дизайна и искусства, пожалуй, первым так ярко сформулировал концепцию пространства, полностью подчиненную движению.

«Современное искусство по совершенно интуитивным и самостоятельным путям пришло к тем же результатам, что и современная наука. При этом оба пришли к одной и той же формуле: каждая форма — это достигнутый момент единого процесса. Следовательно, произведение — очередная остановка на пути созидания, а не достигнутая цель» [6].

Все пространство павильона рассекалось на ассиметричные разделы. Кульминационные точки экспозиции были насыщены объемно-пространственными установками. При этом установки были задуманы как кинетические, со специально продуманной динамической подсветкой, вращающимися элементами, разнообразными геометрическими формами, заполненными фотоколлажами. Таким образом, у посетителя создавалось ощущение почти кинематографического движения. Другие установки, выстроенные в определенном геометрическом порядке, наоборот, использовали движение зрителя вдоль постепенно разворачивавшейся панорамы с последовательно перетекавшими изображениями (стенд с красноармейцами). Повторяющиеся фигуры расположены так, что, по мере их обхода, создается иллюзия двигающихся объектов. Более того, весь павильон Лисицкий превратил в громадный пространственный полиэкран, в котором мастерски варьировались масштаб, ракурс, композиция изображений, создавая ощущение пульсирующей поверхности из панно, фотоколлажей невиданных для того времени размеров.

Но Эль Лисицкий не ограничивался визуальной динамикой. Он насытил павильон двигающимися конвейерными лентами с готовой печатной продукцией. В определенных узловых точках эти конвейеры

становились доступными для посетителей, которые могли взять с двигающейся ленты любую газету. Этот прием можно отнести к актуальному ныне принципу интерактивного участия зрителя в экспозиции.

Отдельно хочется остановиться на инновационной композиции фотоколлажей. Здесь Эль Лисицкий создал прообраз будущих полиэкранов. Характерная многосложность изображения, четкое структурирование композиции, резкое смешение масштабов. Надо отметить, что именно это характерно для творчества Эль Лисицкого, выделяющего его среди выдающихся мастеров этого искусства русского авангарда.

«В сегодняшнем мире Россия движется с рекордной скоростью. Это находит выражение в самом названии страны: Россия, РСФСР, СССР. В этом же темпе движется и искусство. Революция в искусстве там началась с создания элементов времени, пространства, темпа и ритма движения» [7].

Таким образом, ведущие мастера русского авангарда изменили не только формы проектирования, но и сам метод. Не имея технологий, отвечающих их замыслу, они использовали традиционные материалы, так трактуя их свойства так, что создавали инновационный продукт, на десятилетия опередивший эпоху. Эль Лисицкому в своем блестящем проекте удалось сформулировать основные принципы создания современной технологичной экспозиции, со всеми свойствами будущих аудиовизуальных, а затем мультимедийных технологий.

«Лисицкий не был правоверным конструктивистом: его художественная система формировалась под влиянием супрематизма Малевича. Он соединил эти два, казалось бы, несовместимых направления, проявив завидные качества своего интегрирующего таланта. Еще одно важное качество его дарования заключалось в способности художника применить все достижения “чистого искусства” в архитектуре, производственной сфере, оформление интерьеров» [8].

Надо отметить, что мастера советского авангарда уже в двадцатых годах вполне осознавали силу синтеза архитектуры, дизайна и кино, раскрывающую новые возможности воздействия на зрителя. Они предугадали в своих творческих поисках возникновение будущих средств мультимедиа как выразительного метода создания нового типа зрелища. К.Мельников в своей статье «Кино и архитектура», вышедшей 25 ноября 1926 года, так сформулировал эту концепцию: «В своих достижениях оба искусства будут дополнять друг друга, и их совместная работа может создать невиданную до сего времени силу художественного воздействия на человека» [9].

Заканчивая анализ эксподизайна двадцатых годов, необходимо рассмотреть эксперименты конца революционного десятилетия в области кино и фотоискусства советских мастеров группы «Октябрь», продемонстрированные на фотовыставках в Голландии, Берлине и Штутгарте. Уже в экспозиции «Пресса» Эль Лисицкий формулировал основные критерии соединения кино и анимации с экспозицией. Известна его программа от 18 января 1928 года об использовании кинодокументов на международной выставке «Пресса» в Кельне.

«Общие пояснения.

Представителям кино следует учитывать два вида экспонирования:

1. Проектирование на большой экран (внутри, а, может быть, и снаружи) — продолжительность до одного часа.

2. Установка небольших аппаратов в разных местах выставки (соответственно отделам) с проектировкой короткометражных лент продолжительностью 3, 5, 10 мин. Те ленты, которые нужно специально сделать совершенно заново (мультипликация и проч.) так же, как и те, которые возможно смонтировать из разных имеющихся кусков, следует обсудить в объединенном заседании из лиц идеологически и теоретически компетентных и кинорежиссеров и художников-мультипликаторов для получения максимального эффекта» [10]. – зеленым – добавленные знаки. Важно уточнить, как в источнике. К авт.

Концепцию этих экспозиций разработал Эль Лисицкий, создав коллаж из фото и кинохроники, впервые соединяя два новых вида искусства в единое действие, соединенное общим сценарием. Практически, это были первые визуальные варианты будущих мультимедийных программ.

«Из отчета отдела выставок ВОКС о выставочной работе в 1927–1928 гг.

Не ранее 1 октября 1928 г.

3. Международная выставка кинематографии в Голландии. Участие СССР, организованное ВОКСом, было наиболее значительным по сравнению с другими странами. Это первая международная выставка по кино, на которой СССР принял участие. Советская кинематография, развиваясь за последние четыре года, имеет ряд крупных достижений. “Броненосец Потемкин”, “Крылья холопа”, “Конец Санкт-Петербурга” и др. обошли с большим успехом весь мир.

На этой выставке были показаны в фотомонтаже до 30 художественных фильмов, до 10 культур-фильмов» [11].

Эти новаторские выставки вошли в классику международного дизайна, открывая новые горизонты развития инновационных технологий для создания синтеза кино и фотопроекций в экспозициях.

«Советская фотография с самого начала стала образцом для подражания, а ее авторы важнейшими партнерами рабочих фотографов».

«Новые формы воплощения (новое видение) двойное и многостороннее освещение, а также фотоиллюстрации, фотомонтаж и фотополиграфия, фото-грамма» [12].

Такие важнейшие качества созданных советскими мастерами экспозиций для процесса развития немецкого и международного кино и фото искусства отмечает в своей статье И.Греве в книге «Москва — Берлин». Интересно, что автором статьи выделяются два выдающихся мастера — Эль Лисицкий и А.Родченко, наиболее ярко отражавшие революционные преобразования в фотографии.

«Наряду с работами Лисицкого, самостоятельную ценность представляли, прежде всего, произведения Александра Родченко, важнейшего русского пропагандиста “Нового видения”» [12].

Очевидно, что в конце двадцатых годов ведущие мастера авангарда в своих поисках и экспериментах, вплотную подойдут к созданию первых мультимедийных программ на основе синтеза кино, мультипликации, фотографии, архитектуры, дизайна, кинетики, света и цвета.

Примечания:

1. *Татлин В.* О памятниках нового типа 1919 г. // Архитекторы об архитектуре. М.: Искусство, 1975. С. 76.

2. *Радлов С.* Художник и зрелище. М.: Советский художник, 1990. С. 6.

3. *Стригалев А.* Агитационно-массовое искусство (Агитпром). «Москва — Париж». М.: Советский художник, 1981. С. 117.

4. *Мельников К.* Творческая концепция // Константин Степанович Мельников: Архитектура моей жизни. Творческая концепция. Творческая практика / Сост. А.Стригалев и И.Коккинаки. М.: Искусство, 1985. С. 100.

5. *Эренбург И.* Всемирная выставка // Константин Степанович Мельников: Архитектура моей жизни. Творческая концепция. Творческая практика / Сост. А.Стригалев и И.Коккинаки. М.: Искусство, 1985. С. 171.

6. *Эль Лисицкий.* Локарно. Оспедале. 1924. «Мастера советской архитектуры об архитектуре». М.: Искусство, 1975. С. 139.

7. *Эль Лисицкий.* Архитектура СССР. 1925. «Мастера советской архитектуры об архитектуре». М.: Искусство, 1975. С. 142.

8. *Сарабьянов Д.* Русский и немецкий авангард 1910–1920-х годов во главе международного авангардного движения. «Москва — Берлин». М.: Издательство «Престель» Берлин и «Галарт» Москва, 1986. С. 103.

9. *Мельников К.* Кино и архитектура. // Константин Степанович Мельников: Архитектура моей жизни. Творческая концепция. Творческая практика / Сост. А.Стригалев и И.Коккинаки. М.: Искусство, 1985. С. 100.

10. ГАРФ. Ф 5283. Оп. 11. Д. 35. Л. 40. Копия. Выставочные ансамбли СССР 1920–1930-е годы. Материалы и документы. М.: Галарт, 2006. С. 123.

11. Выставочные ансамбли СССР 1920–1930-е годы. Материалы и документы. М.: Галарт, 2006. С. 127.

12. *Греве И.* «Глазами класса» VERSUS «Новое видение». «Москва — Берлин». М.: Издательство «Престель» Берлин и «Галарт» Москва, 1986. С. 221–224.

Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник МГХПА

4/2018
Часть 2

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

Издание зарегистрировано в Роскомнадзоре

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ №ТУ 50 - 02598
от 26.04.2018

Подписной индекс 81174
В каталоге Роспечати

Свободная цена

16+

Подписано в печать 12.12.2018
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 20,62.
Бумага офсетная, гарнитура PT Serif
Тираж 500 экз.

Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9